

„Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka

ABSTRACT. Aleksandra Zdanowicz, „Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka [“She would be a reservoir, a container capable of containing various forms, tones and voices”. Marek Bieńczyk’s mournful discourse]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 167–188. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.8>.

The article is an analysis of *Kontener* by Marek Bieńczyk. This is a special mourning essay, ostensibly devoted to the mother, but mainly about cultural approaches to mourning. The deceased becomes a starting point, a pretext for starting a filial journey through literary representations of worry, pain and longing. The container turns out to be a collection of anecdotes, literary references, testimonies of artists and philosophers, a space gathering commonly used figures and images of loss. However, from under this mantle of erudition, single images emerge, *punctum*, showing the private experience of the suffering son.

KEYWORDS: Marek Bieńczyk, funeral discourse, mother’s death, mourning, cultural collage

„Mój R., krzywo siedzisz» – słyszy Barthes.
«Jeślisz nie Rzymianinem, zasłuż nim być godnie» – słyszy Proust.
«Kiedy mówię, wyrażam powszechność,
kiedy milknę, nikt nie może mnie pojąć» – mówi Kierkegaard”.

Biorąc do ręki *Kontener*, wydaną w 2018 roku książkę Marka Bieńczyka, należałoby zapytać, *kto* lub *co* jest owym zbiornikiem mieszczącym w sobie tak wiele form i głosów. Matka? Pamięć po niej? W końcu to książka stworzona po śmierci matki, zatem pewnie jej poświęcona. To przeświadczenie jest jednak mylne – matka w *Kontenerze* okazuje się wielką nieobecną, pretekstem, punktem wyjścia zaledwie, z którego autor wyrusza w swoją antropologiczną podróż w poszukiwaniu metafor wyrażających doświadczenie żałoby. Bieńczyk zbiera więc anegdoty, cierpliwie gromadzi kulturowe świadectwa śmierci i utraty, szuka powszechnie wykorzystywanych obrazów,

¹ M. Bieńczyk, *Kontener*, Warszawa 2018, s. 211, 21. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; w dalszej części pracy będę używać skrótu K wraz z numerem strony podanym po przecinku.

środków ekspresji, figur tęsknoty. Przygląda się wielkim filozofom, twórcom, a także zwykłym ludziom, by przez pryzmat ich opowieści sięgnąć do istoty żałoby i opisać doświadczenie, z którym każdy będzie w stanie się utożsamić. Wybiera formę eseju, by podjąć się próby zmierzenia się ze śmiercią matki, a próbę tę przefiltrowuje przez charakterystyczną dla siebie eseistyczną wrażliwość. Tworzy w ten sposób fragmentaryczny kolaż, swego rodzaju kulturowe studium żałoby.

Zmartwienie i peregrynacja

Matka nie żyła od sześciu miesięcy, kiedy przyleciały efemerydy. Nadeszła ostatnia noc po trzech tygodniach wiosłowania, postój wreszcie nie na skarpie, lecz wprost na plaży wyrosłej z wody przy brzegu; zdążyła już w lipcowym słońcu pojaśnić i rozdrobnić się na suchy piasek. Zwlekaliśmy z postawieniem namiotu, jakby to mogło coś przedłużyć, rozciągnąć pożegnanie z rzeką na więcej godzin niż pozostało; wieczór schodził powoli, jak to na północy, skrywany długo w kieszeni nieba. Jeszcze zapadał; niespiesznie ustępował ciemnościom, przez kolejną chwilę trzymał się wokół ogniska ostatkiem sił.

(K, 5)

Takim obrazem Bieńczyk rozpoczyna swoją opowieść. Obrazem, który będzie regularnie, niemal rytmicznie powtarzał w ciągu narracji. Jętki w *Kontenerze* powracają, by rozjaśniać niezmiennie brzegi rzeki, by osiadać na kamieniach i namiotach, by zatrzymać jeszcze na chwilę magię wieczornej chwili. Tak samo będą powracać obrazy namiętnego tańca, opisy ćwiczeń w lesie, rozważania o oddechu.

Melancholia staje się dla autora sposobem zarówno doświadczenia rzeczywistości, jak i jej wyrażania – zatem także modelowania tekstu². Okazuje się centrum pisarstwa Bieńczyka, strukturą pozwalającą zrozumieć świat i człowieka, figurą organizującą strukturę całej książki. Nie bez przyczyny autor w swoim słynnym eseju o melancholii opisuje ją jako rondo oparte na zasadzie tekstualnego powtórzenia³. Powielenie, melancholijne koło, brak początku i końca korespondują bowiem z językiem utraty, który ze swej natury jest cząstkowy, zbudowany z ułamków niewyrażalnej i nieosiągalnej niczym utracony obiekt całości. Narrator zongluje poszczególnymi obrazami, by powracać do nich w kolejnych fragmentach tekstu – wciąż przetwarza zakończenie opowiadania Faulknera, pochyla się nad ostatnimi chwilami

² M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 353.

³ M. Kłosiński, *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014, s. 14.

matek Barthes'a i Prousta, obserwuje żałobne w swej istocie flamenco, szukając coraz to nowszych przetworzeń, kontekstów, znaczeń, które mogłyby przyczynić się do zrozumienia istoty żałoby.

Choć od samej żałoby autor ucieka. Za Proustem i Barthes'em rezygnuje z tego określenia, które wydaje mu się zbyt analityczne, zbyt naukowe i bezduszne. Na jego miejsce wybiera *chagrin*, tłumaczone przezeń jako 'zmartwienie':

„Zmartwienie” to dobry polski odpowiednik; słychać w nim natychmiast – cała pierwsza sylaba jest imitacją najgorszego – solidarność z tym, kto zmarł. Sugeruje naśladowanie zmarłego: zmartwienie, czyli martwota, obrócenie się w martwego. Drzewo zmartwiało, wyschły mi gałęzie; zmartwiało niebo bez wiatru, nic się już we mnie nie przesuwają; zmartwiały wody nie porusza żadna ożywcza fala. Zimowa ziemia była do wczoraj martwa, aż wreszcie w nocy pokrył ją całun śniegu. Nie istnieje coś takiego jak praca zmartwienia. Zmartwienie zaczyna się wcześniej, jeszcze przed odejściem bliskich, i w przeciwieństwie do żałoby nie ma żadnej intencji społecznej; nie przesyła światu umownych znaków. Jest twarde, zbite, nie do rozwodnienia. Jest anarchistyczne, niesystematyczne, błąka się niezaczeplone o postępujący czas.

(K, 19)

Zmartwienie jest nieciągle, anarchistyczne, wymyka się wszelkim granicom procesualności. Dlatego też *Kontener*, książka budująca kulturowy obraz z-martw-ienia, współbicia ze zmarłym, składa się głównie z obrazów, niedokończeń, fragmentów. Melancholijno-poststrukturalne myślenie uniemożliwia Bieńczykowi tworzenie spójnej narracji autobiograficznej. Autor wybiera fragment, oddając w ten sposób odczucia towarzyszące osobie przeżywającej utratę, które niczym fale nadchodzą i oddalają się, wybuchają skojarzeniami i usuwają się w cień, jednak wciąż tkwią w świadomości zmartwionego, tłą się cały czas, nie mogą być przepracowane. Bieńczyk dodaje jeszcze:

Czas w żałobie jest dogmatem: musi minąć, aby żałoba dobiegła kresu. Zmartwienie jest antydogmatyczne, o czasie chronologicznym wie niewiele; zna raczej czas słoneczny, meteorologiczny, a nie kalendarzowy. Nie poddaje się analizie. To nuklearna cząstka, której nie da się rozbić; coś z geologii, jesteśmy tu wśród pierwotnych skał. [...] Mały punkcik w ciele, który pulsuje czasem mocniej, czasem słabiej, niekiedy nie daje o sobie w ogóle znać. Nie przeobraża się; jest. Pozornie uspięne, a kiedy obudzone, to wypełniające nagle chwilę, zawsze teraz.

(K, 20)

Bieńczyk buduje opozycję żałoby i zmartwienia, które można uznać za figurę melancholii, i staje po stronie tej drugiej. Wybiera zatem świadomie pisanie z pozycji utraty, odczuwania „niczego, które boli”. Sprzeciwia się ce-

lowości i przejściowości żałoby, a w ciągłości i nieprzemijalności zmartwienia widzi obraz egzystencjalnej kondycji człowieka⁴. Freudowską żałobę Bieńczyk postrzega jako wyrachowaną ekonomię, działanie, które ma się żałobnikowi opłacać, zachowanie, którego celem jest odrobienie straty. Jego zdaniem żałoba jest interesowna, bo nastawiona na cel, zatem w swej istocie narcystyczna. Jakkolwiek Freud doszukiwał się narcyzmu także w melancholii – bowiem strata obiektu wiąże się zawsze ze stratą pewnej części „ja” i gest odrzucenia świata to w istocie odmowa zaakceptowania rzeczywistości bez tej właśnie części „mnie” – to Bieńczyk widzi w niej wartość etyczną. Melancholik przed swym smutkiem nie ucieka, nie chce się go pozbyć, jak najszybciej zrzucając ze swoich ramion ciężar bolesnej pamięci, nie ugina się pod oczekiwaniami społeczeństwa, które wymaga od niego szybkiego powrotu do „zdrowego” funkcjonowania. W zamian wybiera trwanie w przeszłości, spojrzenie skierowane na utracony obiekt, jego afirmację, pielęgnowanie pamięci, a więc także przedłużanie jego obecności. Autor odrzuca spójną tożsamość żałobnika i wybiera nie-do-końca-tożsamość melancholika, wartościuje poczucie straty i nieustająco tłące się zmartwienie jako integralną część świadomego bycia w świecie, zmieniając je tym samym w gest etyczny⁵.

Zdaniem Marcina Płazy melancholijne pisanie Bieńczyka można potraktować jako wyraz silnego nastawienia na współ-odczuwanie – zarówno ze zmarłym, jak i z odbiorcą, z którym buduje wspólnotę opartą na podobnych doświadczeniach egzystencjalnych i kulturowych⁶. Sam zaś gest powracania ma pozwolić czytającemu zagłębić się w tekst, doświadczyć zmartwienia, obudzić w nim wrażliwość semantyczną i zaprosić go do kulturowej gry skojarzeń. Przyświeca mu myśl duńskiego filozofa Sørensa Kierkegaarda: „No i pamiętał – przypomina jego uczeń i przyjaciel Éric Marty – Kierkegaarda: «Kiedy mówię, wyrażam powszechność, kiedy milknę, nikt nie może mnie pojąć». Kiedy mówię o swej żałobie, mówię o rzeczach, które inni zrozumieją, posługuję się obrazami i stwierdzeniami łatwo przyswajalnymi” (K, 21).

Dlatego też autor szuka kulturowych i powszechnych figur żałoby, by na ich kanwie utkać obraz uniwersalnego doświadczenia utraty, z którym odbiorca będzie mógł się utożsamić. Być może nie wspólnego, całościowego słownika żałoby, lecz na pewno wspólnych metafor, które każdy może odczytać i zrozumieć na własny, potrzebny mu sposób. Wyrusza zatem na swoistą kulturową peregrynację, do której rozpoczęcia popycha go zetknięcie z własnym zmartwieniem – ze śmiercią matki.

⁴ M. Płaza, *Tekst doświadczenia, doświadczenie tekstu – narracje Marka Bieńczyka*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 234.

⁵ M. Kłosiński, *op. cit.*, s. 16.

⁶ *Ibidem*, s. 235.

Matka magiczna, matka nieobecna

Bieńczyk wiele czasu poświęca w *Kontenerze* refleksji nad dziełem wielkiego twórcy, Marcellego Prousta, które powstało po śmierci jego matki: *W poszukiwaniu straconego czasu*. Twórca stawia następującą diagnozę: „Jego książka wynurzyła się z żałoby, ale żałoby tak wprost w niej nie ma. Matka jest obecna, lecz w pewnej chwili właściwie znika z opowieści i nic się o niej nie mówi. Nawet o jej śmierci; odnosimy nieodparte wrażenie, że matka została niemal wyniesiona poza słowa” (K, 158). Słowa te równie dobrze można by odnieść w pewnym stopniu także do *Kontenera*. W tym tekście bowiem matka też jest obecna tylko do pewnego stopnia, a gdy już się pojawia, funkcjonuje nie jako prywatna osoba, lecz *exemplum*, do którego odbiorcy mają dostawiać swoje doświadczenie straty i towarzyszące mu uczucia:

Czy to nie wstyd przed okazaniem słabości i pragnienie pokazania się nowoczesnym każą pisać tę nieksiążkę, w której matka ma nie być wieloprzymiotnikowa i nie ma wywoływać łez, pobudzać czułości, ożywiać wspomnień, dobrych i złych, wywoływać opowieści o dzieciństwie jej i własnym, prowadzić do słów o choćby i perwersyjnym uczuciu? A być raczej obiektem zmartwienia, *exemplum*, do którego inni będą mogli, jeśli łaska, dostawiać własne żałobne doświadczenie i zdobywać się na czelność lub naiwność mówienia o nim?

(K, 71)

Wyznanie Bieńczyka, jakkolwiek ironiczne i podejrzliwe, trafia w sedno skonstruowanego przezeń obrazu matki – rozproszonego i rozmywającego się pośród licznych kulturowych odniesień, bo matki w *Kontenerze* nie poznajemy w ogóle – ta wielka nieobecna umyka przed nami, czasem pokazując się w rozrzuconych gdzieś obrazach. Większość czasu spędza jednak ukryta pod cudzymi historiami i anegdotami, ludzkim wielogłosem, z którego syn wyciąga potem jakąś ogólną prawdę, generalizujące stwierdzenie. Stąd też w tekście tak mało matki i mówienia jako „ja”, a tak dużo wypowiedzi w pierwszej lub trzeciej osobie liczby mnogiej, a nawet w uogólniającej formie bezosobowej. To wszystko ma podkreślić nie jednostkowy obraz matki, lecz wspólnotę ludzkich doświadczeń. Dzięki poetyce pośredniości Bieńczyk dopuszcza w ten sposób do głosu innych twórców, by dzięki powstałemu performansowi fantazmatycznej intersubiektywności zyskać ponadjednostkową zdolność obserwacji⁷.

⁷ Termin „poetyka pośredniości” sformułowała w kontekście rozważań o apostrofie i mowie pozornie zależnej Barbara Johnson, na której pracach swoje rozważania opiera Lauren

Na tym opiera się właśnie charakterystyczna dla autora intertekstualność. W *Kontenerze* autor wplata zatem w kanwę narracji różnorodne dyskursy, które – jak słusznie zauważa Marcin Płaza – „odslaniają swoją egzystencjalną potencję, nie tracąc jednocześnie swojej wyraźnej tekstualności”⁸. Bieńczyk tworzy w ten sposób swoisty kolaż tekstowy, zanurzony w dyskursywnym uniwersum kultury, w którym uwagę zwraca właśnie jego wymiar intertekstualny⁹.

Kontener jest więc wielkim konglomeratem tekstów traktujących o żałobie, utracie i tęsknocie. Szukając rozpoznawalnych metafor i różnorodnych doświadczeń, Bieńczyk czerpie pełnymi garściami z dziedzictwa kultury europejskiej i tworzy prawdziwie postmodernistyczny esej. Autor studiuje wnikliwie *Dziennik żałobny* oraz *Światło fotografii* Barthes’a, powraca niejednokrotnie do najwybitniejszego dzieła Prousta – *W poszukiwaniu straconego czasu*, cytuje wypowiedzi św. Augustyna, powtarza wielokrotnie zakończenie *Czerwonych liści* Faulknera, przeprowadza wnikliwą analizę narracji Bernharda i Tkaczyszyna-Dyckiego, wplatając w ten sposób swoje doświadczenie w wielkie imperium sensów i znaków.

Z tego też powodu tekst Bieńczyka okazuje się w dużej mierze grą skojarzeń. Obraz matki modlącej się i „gruchającej jak gołąb” zostaje przez autora zestawiony z „opisem u Canettiego, prześladującym go obrazem żebraka bez nóg i rąk, który na targu w Marrakeszu powtarzał przez cały dzień jedną jedyną sylabę; dawało się – może – dosłuchać w niej zaczątku słowa «Allah»” (K, 135). Doświadczenie obcowania ze śmiercią Bieńczyk przedstawia przez pryzmat wspomnień ciężko ранego Montaigne’a. Nawet intymny obraz chorej matki w za dużej, przekrzywionej czapce syn-twórca przystawia niemal od razu do błazeńskiej czapki Karola Bovary’ego: „Więc spoczywała na głowie matki i coś dziwnego z niej robiła. Jakby rysunek satyryczny czy wzniosłą karykaturę. Pierwsza myśl nie mogła być inna: czapka błazeńska. [...] Czy nie pomyślałem później, a może nawet wtedy, od razu, o idiotycznej czapce Karola Bovary’ego, z której Flaubert uczynił wspaniałe, wielkie mecyje?” (K, 121).

Bieńczyk przywołuje też literackie sceny śmierci:

Swoje opowiadanie *Prostota serca* o służącej Felicynie i jej ukochanej papudze Flaubert kończy tak: „Lazurowy obłok wypełnił izdebkę. Uniosła się ostatkiem sił i z mistycznym pożądaniem wciągnęła go głęboko. Potem zamknęła oczy. Uderze-

Berlant. Cf. *eadem*, *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10, s. 3.

⁸ M. Płaza, *op. cit.*, s. 220.

⁹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 222.

nia jej serca stawały się coraz rzadsze, za każdym razem bardziej niepewne, coraz spokojniejsze i coraz cichsze jak źródło, które się wyczerpuje, jak echo ginące w dali. I kiedy oddawała ostatnie tchnienie, zwidziała się Felicjcie olbrzymia papuga krążąca w otwartych niebiosach ponad jej głową”.

Emma Bovary po zażyciu trucizny słyszy jeszcze głupkowaty kuplet (przypomina to scenę z grajkiem ze *Śmierci w Wenecji* Viscontiego) śpiewany za oknem przez przechodzącego żebraka:

„ – Ślepiec!

I zaśmiała się okropnym, szaleńczym, rozpaczliwym śmiechem, bo wydało jej się, że widzi ohydłą twarz nieszczęśnika, niczym straszdyło wśród wiecznej ciemności”. Flaubert jest bezlitosny; Emma śmieje się z siebie samej, ale też z nas wszystkich i z losu naszego powszechnego, z obrotów życia; nie jest to wcale odległe od ostatnich słów Kurtza z *Jądra ciemności*.

Tolstoj tak to ujrzał w głowie Iwana Iljicza: „Skończone! – powiedział ktoś nad nim. Usłyszał jeszcze to słowo i powtórzył je w swojej duszy: «Śmierć się skończyła, już jej nie ma»”.

(K, 147)

Z powodu niemożności poznania i wyrażenia śmierć (własna i bliskich) jest jednym z najtrudniejszych zagadnień egzystencjalnych, z jakimi przychodzi się nam zmierzyć. Nie bez przyczyny Zygmunt Bauman nazywa pamięć o śmierci „integralną częścią wszystkich życiowych funkcji” – jedynym spośród zasobów naturalnych, które są niewyczerpalne i w pełni odnawialne, zaś kulturę we wszystkich jej odmianach uważa za „pomysłowe wynalazki stworzone z myślą o uczynieniu znośnym życia ze świadomością własnej śmiertelności”¹⁰. Być może właśnie dlatego Bieńczyk wraz ze swoim prywatnym doświadczeniem szuka oparcia w kulturze, chowa się za tymi literackimi opisami śmierci. Chociaż może odwrotnie – nie chowa, a wzbogaca je. Poszukiwanie doświadczenia to ciągle czytanie nowych (swoich i cudzych) doświadczeń nakładających się na siebie w życiowym palimpseście¹¹. Doświadczenia te, zdaje się mówić Bieńczyk, pozwalają na nowe odczytania własnych przeżyć, na dodanie im nowych wymiarów.

Odniesienia kulturowe to główne składowe Bieńczykowego rozumienia tęsknoty, utraty i bólu żałobnika (czy też, jak chciałby autor, zmartwionego). Takie podejście wynika z filozofii wyznawanej przez twórcę – filozofii fundamentalnej nietożsamości, powtarzalności ludzkich biografii i intertekstualności, która dotyczy nawet życia jednostki¹². Tę zależność Bieńczyk zauważa już w *Terminalu*, oparłszy się na rozważaniach Derridy: „to, co

¹⁰ Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 56, 74.

¹¹ K. Kolasa-Rusek, *Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *O szczęściu. Konteksty radosne*, red. A. Szawerna-Dyrzka, I. Gieła, Katowice 2020, s. 121.

¹² M. Płaza, *op. cit.*, s. 223.

nazywamy imieniem własnym, istnieje w systemie różnic; jednostkę określa nie jej imię, lecz odniesienie do imion innych”¹³. Modernistyczny autor nie jest w stanie ocalić odrzucanego już wielokrotnie przekonania o obiektywnym dystansie podmiotu wobec świata, co właściwie przekreśla możliwość poznania i (a może przede wszystkim) wyrażenia istoty żałoby. A jako że nie można mówić o jednostkowym doświadczeniu ludzkim, także o żalobie należy mówić przez pryzmat jej cudzych świadectw.

Dlatego też, kierując się słowami Barthes’a¹⁴, Bieńczyk z refleksji na temat odejścia matki tworzy palimpsest cytatów, miraż struktur, wielość dygresji, powtórzeń i przekształceń. W jednym fragmencie tekstów, by opowiedzieć o jej śmierci, posługuje się wielokrotnioną parafrazą literackiej kliszy. Rozdział 39, zatytułowany *Obcy*, jest wariacją na temat fraz inicjujących powieść Camusa. Zaczyna się mottem: „Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem”. A po nim następuje taka oto sekwencja:

Mama umarła dzisiaj. Albo wczoraj, nie wiem.
To dzisiaj umarła mama. Jeśli nie wczoraj, nie wiem.
Umarła, matka umarła dzisiaj. Choć nie wiem, czy nie wczoraj.
Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem.
Matka umarła? Wczoraj, dzisiaj? Nie wiem.

(K, 97)

Bieńczyk żongluje cytatem, z jednej strony podkreśla dramatyczny wydźwięk komunikatu o śmierci matki, a z drugiej wskazuje na „literackość”, na intertekstualny charakter każdej wypowiedzi, które można wykorzystywać na rozmaitych poziomach i w różnych kontekstach. Można by zatem powiedzieć, że Bieńczyk wpisuje własne doświadczenie w ramy literatury, nadaje mu możliwość wypowiedzenia, umieszczenia w przestrzeni kulturowego sensu. Autor pozwala, by tekst i doświadczenie odbijały się w sobie nawzajem, splatając się ze sobą i tworząc Derridiańskie fałdy. Przenosi w ten sposób ciężar z jednostkowego świadectwa w stronę tekstu, zaznaczając przy tym ontologiczną niejednoznaczność ludzkiego doświadczenia. Jednocześnie zaś wskazuje na niemożność nadania pierwszeństwa któremukolwiek z nich. Pytanie o źródło staje się natomiast pytaniem o niepowtarzalność

¹³ M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa 1994, s. 54.

¹⁴ Barthes twierdzi: „Kod to perspektywa cytatów, miraż struktur; znamy jedynie jego odejścia i powroty; jednostki będące jego punktami wyjścia (to one trafiają na naszą listę) są zawsze wyjściami z tekstu, śladem, znakiem potencjalnej dygresji skierowanej ku reszcie katalogu [...]; są także fragmentami tego, co zawsze było już przeczytane, zobaczone, zrobione, przeżyte; kod jest koleiną owego już. Odsyłając do tego, co zostało napisane, czyli *Księgi* (kultury, życia, życia jako kultury), kod czyni z tekstu prospekt owej *Księgi*”. Cf. *idem*, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 55.

istnienia. Źródła natomiast – mógłby powiedzieć Bieńczyk melancholik – nie ma, i trzeba ten brak zaakceptować¹⁵. Jednak ta gra z cytatem wskazuje też na to, że matka, doświadczenie jej utraty wymykają się całkowitemu literackiemu zawłaszczeniu.

Matka nie chowa się wyłącznie za kulturą. Bieńczyk uniwersalizuje doświadczenie jej śmierci, rozprasza, kawałkuje, odrealnia, wręcz atomizuje obraz zmarłej, by ukazać jej odejście jako zdarzenie należące do naturalnego porządku świata. Tak opisuje jedną ze swoich wizji:

Blok matki, blok z matką, wirujący przed oczyma albo gdzieś w głębi myśli, niesie w sobie istotnie coś spokojnego; blok skalny, blok spokojny. Nie pogłębia zmartwienia ani go nie zbawia; jest ciszą, która wytrąciła się z prądu tych wszystkich pośmiertnych zdarzeń; jest utwardzonym milczeniem. Najbardziej uderza, a może nawet boli, lecz ostatecznie urzeka, że matka w tym wyobrażeniu przestaje być moją matką, a staje się częścią kosmosu, granitową skamieliną trwającą w jakimś nie-ludzkim, ani ziemskim, ani nieziemskim, zbiorze.

(K, 74)

Uderzające są w tym fragmencie obcość, brak emocjonalnego i fizycznego połączenia między synem a zmarłą matką, która *de facto* nie jest już matką, a częścią kosmosu, fragmentem Wszechświata, elementem doświadczenia i teraz także literatury. Bieńczyk nie chce stworzyć prywatnego obrazu matki; więcej, wszelkie przejawy prywatności – za dużą czapkę na matczynej głowie, mieszankę Hortex w lodówce, psa Azę, który „był miły” – zbija abstrakcyjnymi wizjami stającymi się przyczynkami do filozoficznych refleksji:

Teraz ta twarz wsunięta w totem, na totem przetworzona, porzuciła mnie i stała się obca lub, co gorsza, ja stałem się jej obcy. Mówiła wszem wobec, że nie jest już moją matką, jest dawną moją matką. Opowiadała o swej przeszłości nie jako świadectwie historii prywatnej, a jako dokumencie wszechrzeczy.

(K, 92)

I jeszcze:

Podobnie jak istniała potrzeba odrealniania matki za życia, tak istnieje potrzeba jej odrealniania po śmierci. Za życia chciało się zapominać o jej codziennym samotnym dreptaniu w nieprzekraczalnym kręgu mieszkania, za śmierci chce się zapomnieć o jej szczątkach w grobie pod granitową płytą: odrealnić ciało śmierci. Zobaczyć je w innej postaci. Raz więc widzi się totem, innym razem blok wirujący

¹⁵ Jak twierdzi sam Bieńczyk, melancholia jest bowiem właśnie afirmacją braku źródła. Cf. *idem, Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 14.

w pustce, a jeszcze innym razem meteoryt pędzący przez wszechświat; ta sama rodzina twardości, latających pni i kamieni, wywołana przez to samo pragnienie czy wyobrażenie: ujrzeć matkę jako część kosmosu, zobaczyć matkę kosmiczną, ułamek niesiony przez prądy wszechświata.

(K, 93)

Zatem to, co inni twórcy chcą w swym intymnym pożegnaniu podkreślać – jednostkowość, codzienność, zwyczaje, ślady obecności zamknięte w drobiazgach – Bieńczyk przekuwa w abstrakcyjną obcość. Wizja geometrycznych figur, których obrazu autor dopatruje się w układach tworzonych przez efemeryczne jętki, zmienia się w widmo matki wplecione w niezmienny porządek wszechrzeczy. W jego precyzyjnej geometrii syn czuje chłód i obojętność, których nie traktuje jednak jako czegoś złego. Przeciwnie: w owym chłodzie zdaje się odnajdować możliwość wejrzenia w porządek życia i śmierci.

W ten oto sposób śmierć matki zostaje wpisana we wszechogarniające *zoe*, przekraczające znacznie dyskursywne *bios*. Tak jak *zoe* okazuje się nieodłączną częścią ludzkiego istnienia, jednak niezależną od woli i świadomości „ja”. Staje się przez to czymś, parafrazując Rosi Braidotti, co jest niehumaniczne (przedhumaniczne), ponieważ jest humaniczne, nadmiernie humaniczne, dlatego nieustannie doświadczane jako to, co obce (*alien other*)¹⁶. Z drugiej jednak strony śmierć rozumiana jako witalne *zoe* okazuje się wyłącznie innym stadium w procesie twórczym, elementem ciągłego stawania się¹⁷. Bieńczyk idzie za Braidotti, która opiera się na interpretacji Deleuze’a, i mówi: śmierć, *zoe* jest zawsze tutaj, trwa z nami i miesza się z życiem. Autor odrzuca indywidualność antropocentryzmu i kategoryjny podział między *bios* a *zoe*¹⁸, wybierając „transindywidualność” współtrwania w nie-ludzkim świecie. Matka objawiająca się jako geometryczna sieć jętek (co jest znaczące także w kontekście przekraczania metafizycznych granic człowieczeństwa) ukazuje związek *bios*–*zoe*, życie–śmierć jako niebinarny, płynny i nieustannie się przenikający. Bieńczyk, syn matki i syn kultury, odnajduje w tym obrazie formę kompensacji, drogę do melancholijnego szczęścia zmartwionego, który w afirmacji braku może doświadczyć epifanii.

¹⁶ R. Braidotti, *Polityka życia jako bios-zoe*, „Machina Myśli” 2018, Braidotti_Bios-zoe.pdf (machinamysli.org) (dostęp: 17.09.2022).

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

¹⁸ Braidotti tłumaczy ten typowy dla antropocentryzmu podział następująco: „Życie jest w połowie zwierzęce lub *zoe* (zoologia, zoofilia, zoo), a w połowie dyskursywne lub *bios* (biologia). *Zoe* stanowi rzecz jasna «gorszą» część życia, dychotomia ta bowiem wysuwa na pierwszy plan *bios*, definiowany jako życie inteligentne”. Cf. *ibidem*, s. 2.

„Olé, przodkowie moi”, czyli oddech, flamenco i powtórzenie

Autor w tekście zbiera figury żałoby/zmartwienia, szuka języka żałobników, tak jak Barthes szukał języka miłosnego:

Stąd pomysł Barthes'a, by oddać zakochanemu głos, ofiarować mu siłę bezwstydną afirmacji. Przeprowadzić więc rozpoznanie, wyruszyć na poszukiwanie języka miłosnego, jakim posługują się zakochani, zbierać jego strzępy, jego urywki i fragmenty, zobaczyć, w jakie „figury” wyobraźni się one układają.

(K, 63)

Bieńczyk nawiązuje tutaj do wydanej w 1978 roku słynnej książki Rolanda Barthes'a *Fragmenty dyskursu miłosnego*, bo widzi w zakochanym i zmartwionym podobieństwo: zarówno podmiot żałoby, jak i podmiot zakochany znajdują się poza aktualnością, odczuwają tęsknotę, odwracają się od rzeczywistości. Autor wykorzystuje owo zauważone przez Barthes'a podobieństwo w *Kontenerze*. Książka staje się w ten sposób zbiornikiem, kontenerem, do którego Bieńczyk wrzuca znalezione podczas swej antropologicznej podróży strzępki dyskursu żałobnego, napotkane figury zmartwienia, wszelkie skoszarzenia i historie. W swoim dziele twórca umieszcza następującą scenę:

Najpierw poleciały gazety, bo przecież słowo było pierwsze. Z początku pojedyncze plachty, które opadały z rozmysłem, jakby podchodziły do lądowania, a później całe sterty, luzem albo przewiązane sznurkiem; te ostatnie trafiały do kontenera szybko i sprawnie, im bardziej się śpieszyło. Metal wydawał głuchy dźwięk pokwitowania, a dalej już był tylko cichy stęk, gdy kolejne pakunki wpadały do wnętrza, wzbijając z minuty na minutę coraz większą kurzawę. Po gazetach przyszedł czas na szmaty; większość zdawała się wyprana z wszelkich kolorów, lecz po godzinie zaczęły nadlatywać te bardziej ubarwione. Trudno było oderwać wzrok; staliśmy osłupiali, tłocząc się w oknie, bo ileż rzeczy może spłynąć z nieba przy dobrej pogodzie. Mijała minuta za minutą, kwadrans za kwadrans, szmaty ciągnęły jedna za drugą i jeszcze, wciąż jeszcze, nieskończony klucz zetlałych żurawi. Albo pikujących na amen siwych czapli. Niech będzie, że żurawi.

(K, 114)

Młody narrator wraz z towarzyszami obserwuje przez okno proces opróżniania mieszkania mieszkającej w sąsiedztwie staruszki; dobytek jej całego życia, owoc chorobliwego starczego zbieractwa, ładuje w kontenerze podstawionym pod okno. Tak samo w treści książki ładuje owoc melancholijnego zbieractwa Bieńczyka: wszystkie zgromadzone przezeń figury żałoby i zmartwienia. W treści pojawiają się zatem kolejno: smak śmierci, która jest słona i przypomina pierwszą dawkę narkotyku, przynosząc tym samym

zażywającemu doznanie smutnej i nieruchomej euforii (K, 31); opis stanu ducha żałobnika, gdy wydaje mu się, że z jego serca wycieka krew, jakby to życie z niego wyciekało („te listy Zygmunta Krasińskiego” – mówi porozumiewawczo Bieńczyk; K, 37); obraz świata (*imago mundi*), który staje się przedłużeniem myśli żałobnika (K, 62); wizja dłoni tęskniącej do dotyku. Autor przywołuje też ryciny Dürera i Giacomettiego wraz ze znajdującymi się na nich bryłami żałobnymi, postać św. Krzysztofa przenoszącego przez rzekę nie dzieci, lecz starców, opisuje tak charakterystyczne dla żałobników poczucie winy, a nawet zdrady względem zmarłych (K, 50).

Jedną z częściej powracających na kartach *Kontenera* figur zmartwienia jest flamenco, tańczone i śpiewane, wywodzące się zdaniem autora z czarnej żałoby i przedstawione jako obraz melancholii:

Tamtego dnia, niosąc pod pachą pudełko z butami, myślałem zapewne, że zmartwienie trzeba wychodzić. Niespiesznie je przejść, rozejść je, rozchodzić. Flamenco każe je wytańczyć; wytańczyć, wystukać, wyśpiewać wciąż od nowa. To inny krok z tego samego źródła żałoby, żałoby po matce, po matce niebyłejakiej, *madre magica*. (K, 28)

Pulsująca w ciele tancerza lub śpiewaka energia, drżąca i wybuchająca siłą niezwykłych emocji, pozwalająca na zapomnienie i zatrącenie, jest niczym fala zmartwienia uderzająca żałobnika. Tak jak tancerz daje się podczas występu porwać *duende*, demonowi czy też duchowi flamenco¹⁹, tak żałobnik ma dać się porwać zmartwieniu. Zarówno artysta w koncepcji *duende*, jak i człowiek mierzający się z utratą to jednostka krucha i pełna sprzeczności, która zostaje odarta z tego, co posiada, i musi się w swej samotności zmierzyć z tym, co dotychczas było jej dobrze znane: miłością, kulturą oraz śmiercią²⁰. Bieńczyk dowartościowuje to starcie, czyniąc z niego zjawisko epifaniczne:

W ten sposób flamenco wyprowadza z bezruchu i ciszy energię żałobną po stracie matki, *madre tragica*, rozprowadza ją w trwanie pulsujące jak bicie serca. Z racjonalnego czasu żałoby czyni epifaniczny czas zmartwienia; wyciąga z niego szczególną energię muzyczną i szczególną gestykulację. Pisz się o „delektacji tragicznej”, którą jedna i druga – śpiew i ruch – wytwarzają. Oba słowa, delektacja, tragiczność,

¹⁹ „*Duende* miałoby być demonem ogarniającym w czasie występu artystę i widzów, siłą wyższą, wobec której występujący musi się określić, z którą walczy i która nim kieruje. Siłą, po poddaniu się której artysta może być naprawdę flamenco, a jego przekaz pełny i autentyczny” – tłumaczy Krzysztof Hliniak. Cf. *idem, Mimesis a duende. Proces kreacji flamenco w świetle koncepcji naśladownictwa w starożytnej estetyce greckiej*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2020, nr 11, s. 80.

²⁰ *Ibidem*, s. 81.

są mocne; nieco za mocne, gdy zmartwienie pisać, lecz może w sam raz, gdyby je tańczyć i śpiewać.

(K, 61)

Należy zapytać, *czym właściwie jest epifania zmartwienia*. Obserwując ciała tancerzy wprowadzone w trans, Bieńczyk zdaje się odpowiadać: to epifania nie pełni, boskiego sensu, lecz braku. Braku, który – paradoksalnie – pozwala zatracić się w rytmie flamenco, w powtarzalności pełnych emocji, ekspresyjnych ruchów, w trwaniu przyrównanym do fizjologicznego rytmu pracy serca, o którym Paul Claudel powie: „nasz wewnętrzny metronom, który nosimy w piersi, nasza tętniąca życiodajna pompa – serce [...]. Fundamentalny jamb: jedno uderzenie słabe, jedno mocne”²¹.

Żeby spróbować zrozumieć epifaniczny charakter flamenco, jego rytmiczność przypominającą bicie serca, a także niezwykłą cielesną samowiedzę tancerza, trzeba zacząć mówić językiem somy – ciała „żyjącego, czulego i wrażliwego”²², które pozwala przekroczyć nie tylko dychotomię ciała i umysłu, lecz także ciała i duszy. Tancerze zatracają się w zmysłowych doznaniach²³, zlewają się ze sobą, z muzyką. Rytm i muzyka wprowadzają ich w nowy, nieosiągalny w inny sposób stan²⁴. Nie istnieją dla nich przedtem i potem; liczy się tylko teraz, które trwa i w którego trwaniu objawia

²¹ P. Claudel, *Positions et Propositions*, [cyt. za:] J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010, s. 24.

²² Temu jest poświęcona somaestetyka, która, jak tłumaczy Richard Shusterman, „zajmuje się ciałem jako ośrodkiem zmysłowo-estetycznych doznań i twórczej autokreacji”. *Soma*, ciało „czujące i wrażliwe”, zostaje w tej optyce przeciwstawiona biologicznemu *body* i fizjologicznemu *flesh*. Vide R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016, s. 47; *idem*, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, s. 19–20.

²³ Tak doświadczenie zatracenia się w tańcu opisuje Agata Chałupnik w tekście dotyczącym intymności i cielesności objęcia w tangu argentyńskim: „Doznania zmysłowe są bardzo silne. Po pierwsze słuch: muzyka jest nie tyle tłem, ile raczej polem, płaszczyzną spotkania. Umożliwia synchronizację ruchów, ale być może także zestrojenie wewnętrznych rytmów obu ciał. Powiedziałabym, że czasami pomaga znieść intensywną bliskość drugiej osoby, stanowiąc ważny, wręcz: niezbywalny, estetyczny komponent tego doświadczenia. Po drugie wzrok: partnerka, tańcząc w bliskim objęciu, najczęściej ma zamknięte oczy (a jeśli nawet je otworzy, to ma w tej pozycji ograniczone pole widzenia). Dla partnera, który musi nawigować na parkiecie, wzrok pozostaje bardzo istotny. Jednak dominują zmysły kontaktowe. Ważny jest zapach partnera – nie tylko jego perfum, ale nawet skóry. Temperatura ciała. Pot. dotyk. Delikatny, czuły, ale intensywny. Równocześnie seksualny i nieseksualny. Bezinteresowny”. Cf. *eadem*, *Intymność. Objęcie w tangu argentyńskim*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4, s. 49.

²⁴ Tym właśnie charakteryzuje się magiczna rola tańca. Jak twierdzi Roderyk Lange, postrzeganie tańca jako formy kreacji nowego stanu jest typowe szczególnie dla kultur prymarnych, w których pełnił on funkcję magiczną i obrzędową. Cf. *idem*, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 123.

się właśnie pełnia, jednak jest to pełnia negatywna, afirmująca brak, niewypowiedzenie, obecność rzeczywistości znajdującej się poza możliwością przedstawienia.

Flamenco staje się „transcendencją tego, co momentalne”, wyrażeniem i utrwaleniem tego, co mogło się jedynie przejawić i co być może wymyka się porządkowi symbolicznemu. Jak zauważa sam Bieńczyk, taniec jest „działaniem filozoficznym, stawiającym z każdym krokiem pytanie o byt” (K, 234). Ruch, gest pozwalają zmartwieniu umknąć nieadekwatności mowy, zatem wyrazić w języku sztuki zmartwienie, którego esencja nie jest dostępna językowi pojęciowemu²⁵. Taniec czarnej żałoby znajduje remedium na niewyraźność w cielesnej ekspresji, nieograniczonej kulturowymi, społecznymi ani językowymi barierami.

Epifanicznym momentem spotkania z niewyraźnym jest dla syna również spotkanie z jętkami, powtarzane rytmicznie na przestrzeni całego *Kontenera*:

Było to porażające, jakby pod wpływem smutnej iluminacji zobaczyłem nagle matkę – jej ciało, ale też ją samą w sumie jej przejawów – w postaci zawieszonych nad ziemią kwadratów i rombów, czy też prostopadłościanów. Ten widok niósł jednak odrobinę pocieszenia. Nie dlatego, że wszyscy jesteśmy nanosekundami w czasie, efemerydami – jętkami: dopiero nazajutrz Olek przypomniał sobie i nam stare polskie słowo – ale dlatego, że dziwny obraz udostępniał wgląd w życie i umieranie, tego wieczoru zgromadzone tak nagle w jednym, niemal równoczesnym zdarzeniu, jako abstrakcję, geometryczną abstrakcję. Wejrzałem.

(K, 6)

Zetknięcie z efemerydami, nietrwałymi i przemijalnymi, przeradza się w epifaniczne spotkanie z „przedmiotem”, ustawienie się naprzeciw niego po drugiej stronie barykady²⁶. Obraz jętek pozwala autorowi wejrzeć w nieznaną (niepозnawalny) wcześniej obraz rzeczywistości, który odkrywa przed nim swoją istotę („Wejrzałem” – oznajmia Bieńczyk). Stają się one medium, w którym objawia się matka, reprezentacją realnego. Syn, doświadczający za ich pośrednictwem ontologicznego zbliżenia z porządkiem świata, przekracza granicę oddzielającą wyrażalne od doświadczalnego, co pozwala mu ujrzyć prawdę niedostępną w żaden inny sposób.

²⁵ Nawiązuje to w jasny sposób do teorii „grzechu pierworodnego” języka, o której pisał m.in. Platon w *Liście VII*; jej wady ma przezwyciężyć zadanie „pisanie” w ludzkich duszach. Warto wspomnieć tu również szkic Waltera Benjamina z 1916 roku o „adamowym” języku i skażonym konwencjonalnym języku historycznym. Cf. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 25.

²⁶ Odwołuję się tutaj do rozpoznania o nowoczesnej epifanii tego, co nie jest nam bezpośrednio dane, poczynionych przez Ryszarda Nycza. Cf. *idem, op. cit.*, s. 8.

Doświadczone przez syna spotkanie z geometryczną abstrakcją, matką wpisaną w obraz kosmicznej harmonii, przywodzi na myśl zetknięcie z pitagorejską, doskonale zestrojoną muzyką sfer, niedostępną ludzkiemu uchu²⁷. Ze sferą idealnego **rytmu**.

Autor ukazuje również inny obraz, który pozwala melancholijnemu podmiotowi doświadczyć pewnego ukojenia, zetknięcia z kosmiczną harmonią. Opisuje ostatnią podróż indiańskich przewodników, sunących w swym kanu płynnie i rytmicznie, niemal poza czasem:

Chciałem tam, na tym kanu, z nimi być. Zazdrościłem nie tyle środowiska, w którym żyli, nie znając terroru prędkości, imperatywu pośpiechu, ile samego wiosłowania, jego rytmu jak milczące skandowanie, wypreparowane z czasu, jego skupionej mocy wysyłanej równocześnie w niebo i w wodę. Płynęli gdzieś, ku jakiemuś celowi; może na święta, dziś już zakazaną prawem ceremonię potlachu, może na inny obrzęd. Wyobrażałem sobie ich równy, rytmiczny oddech, którym odmierzali odległość do kresu podróży, wystukiwali docieranie. Musieli doznawać, myślałem, wszechmożnego poczucia trafności: byli na właściwym miejscu we właściwym czasie.

(K, 100)

Bieńczyk opisuje przeprawę przez jezioro jako moment przejścia z porządku życia do porządku śmierci. Umieszcza tę scenę w czasie mitycznego zawieszenia i trwania, eliptycznego i harmonijnego ruchu, w przestrzeni *sacrum*, miejscu początku²⁸. Ukazuje moment ostatniej drogi jako moment spokoju, rytmiczności, celowości, tworząc tym samym wizję melancholijnego szczęścia.

Samo słowo „rytm” (greckie *ρυθμός*, łacińskie *rhythmus*) wywodzi się często od *rhéo* (ρεω), które tłumaczy się jako ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘falować’. Jego korzenie sięgają praindoeuropejskiego *sreu*, które dotyczyło miarowego i spokojnego ruchu morskich fal²⁹. Być może właśnie dlatego patrzącemu autorowi wydaje się, jakby płynący (niemal unoszący się nad ziemią) znajdowali się poza czasem, zawieszeni między dwoma porządkami. Wizja unoszenia się daje Bieńczykowi poczucie szczęścia i ukojenia, zaś wpisana w scenę celowość staje się próbą pogodzenia z nieuchronnością śmierci.

Najważniejszą i najczęściej powtarzającą się figurą zmartwienia jest jednak dla Bieńczyka oddech. *Kontener* jest przepełniony oddechem, chcia-

²⁷ „Góra, czyli niebo wraz z gwiazdami i planetami – pisze Ryszard Przybylski – to sfera idealnego **rytmu**. Dół, dno świata, to ziemski padół płaczu. Góra to harmonia. Dół to chaos i zamęt”. Cf. *idem*, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 13.

²⁸ M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, [w:] *idem*, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 27–32.

²⁹ T. Kuryś, *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*, [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Wrocław 1963, s. 27–40.

łoby się rzec: *Kontener* oddycha. Raz bierze spokojne, głębokie wdechy, raz zdaje się chwytać westchnienia w duszących oparach żalu. Oddech staje się ważny do tego stopnia, że zyskuje na materialności. Oddech, zatem coś oczywistego, blącego, pomijanego, zauważanego jedynie w razie nieprawidłowości – czy to podczas zamarcia w tykwie w Faulknerowskim opowiadaniu, czy podczas bezdechu w trakcie ćwiczeń, czy w momencie czujnego, lękliwego nasłuchiwania, czy też wreszcie podczas tego ostatniego, boleśnie długiego westchnienia. Ten właśnie oddech – a nie zmarła matka – okazuje się centrum rozważań, fizjologiczną podstawą pisania. Autor przywołuje rytm oddechu największych twórców, który zestawia z manierą ich narracji:

Elfriede Jelinek w zaburzeniach oddechu u Bernharda widzi przyczynę jego sposobu pisania i jego stylistycznej maniery, która jak każda wielka maniera jest czymś więcej, mianowicie sposobem, rzekłbym, forsowania świata. [...] W literaturze kwestię oddechu łączy się najczęściej z kwestią samego stylu pisarza, fundamentem dla tego rodzaju rozważań bywa na ogół dzieło najsłynniejszego astmatyka, czyli Prousta. O związku zaburzeń oddechowych wynikających z astmy, którą Proust sam nazywał *meditatio mortis*, a sposobem budowy zdań pisano teksty nieraz karykaturalne, lecz daleki byłbym od lekceważenia tego związku i wraz z nim całej somatyki aktu pisarskiego.

(K, 29)

Bieńczyk zwraca także uwagę na oddech żałobnej narracji Tkaczyszyna-Dyckiego poświęconej zmarłej matce:

Albo wielki poeta żałobny, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, układający swoje tomiki o matce, oparte na wariacyjnej poetyce powtórzenia, z oddzielnych wierszy, które należy jednak czytać jednym ciągiem, w jednym cyklu oddechu, wciąż przedłużającego swoje trwanie, spazmatycznie walczącego o jeszcze trochę powietrza – co uderza, wręcz porywa widza-słuchacza, gdy poeta czyta swe utwory na scenie.

(K, 30)

Oddech to życie. Bieńczyk nawiązuje w ten sposób do ostatnich słów z monologu Molly Bloom z *Ulisessa* Jamesa Joyce’a – „Yes, I said yes” – i pojawiającego się po nich rytmicznego autorskiego powtórzenia, dobrotliwego „Yes, yes”, układającego się w dwutakt niczym życiodajne bicie serca. Derrida interpretuje te dwa słowa jako autorskie ćwiczenie z afirmacji, które ma stworzyć dar doskonały – dzieło odrywające się od swego twórcy i oddające w pełni adresatowi, pozostające poza ekonomią krążenia darów Maussa³⁰. Tak jawny wpływ oddechu na tekst nie tylko nobilituje sam fakt

³⁰ A. Bielik-Robson, *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 17.

oddychania, lecz także wskazuje na zatarcie granic między przestrzenią ciała i ducha, życia i literatury.

Figurą ruchu, afirmatywnej euforii zmartwienia stają się buty. Zdaniem autora nie tylko literatura, jak chce Joyce, lecz także rzeczy mogą stać się fetyszem życia, który ma zastępować nieobecność zmarłej matki. Tuż po jej śmierci syn kupuje nowe buty, przypomnienie – niczym oddech – żywotności kupującego:

Dwadzieścia godzin po śmierci matki kupiłem buty. Markę, którą zawsze noszę, gdyż czuję się sprężystszy na jej podeszwach. Kolor z kolei dla mnie niezwykajny, podobnie jak sam zamsz, nadto wrażliwy materiał, którego lepiej unikać. [...] Kupiłem fetysz życia, przedmiot, jaki kompulsywnie przywłaszcza żalobnik poruszony złudzeniem, że się kiedyś przyda. Do niczego niepotrzebny poza tym, że jest jak wspomnienie. Albo raczej przypomnienie. Na wystawach leżały inne fetysze, zegarki, pióra wieczne, oprawione w skórę notesy. Niemal cieszyłem się, że są: nigdy tak dobrze nie wyglądały jak teraz. Mówiły *memento vivi*, ależ my żyjemy!

(K, 11–12)

Same buty – z jednej strony symbol ruchu, z drugiej zaś nadwyżki istnienia – stają się metaforą „euforii żalobnej”. Umieszcza to syna, szukającego tak rozpaczliwie potwierdzenia swojego życia, w zawieszeniu między energicznym haustem życia (*memento vivi*) i ponurym tchnieniem śmierci (*memento mori*). Oba oddechy mieszają się ze sobą, tworząc niepowtarzalne westchnienie zmartwienia.

Rytm oddechu *Kontenera* to regularność powtarzania figur żałoby, wdech, jętki, wydech, flamenco. Ich powroty przyczyniają się zaś do przybliżenia się możliwie najbliższego spełniającego doświadczenia epifanii. To właśnie oddech, jego ruch, powstały w ten sposób rytm organizują kompozycję tekstu, decydują o harmonii narracji lub wyborze wydobywającej się ze ściśniętego gardła spazmatycznej poetyki fragmentu. Poetyka życia i poetyka śmierci, *memento mori* i *memento vivi*, obie wyrażone oddechem, przenikają się. To oddech jest bowiem tym, co ożywia ciało i tekst; bez tlenu człowiek i język nie mogą trwać. Martwota to cisza:

Mieszkania po zmarłych są bardziej ciche niż puste; cisza uderza mocniej niż nieobecność ciał. Wkracza się tam jak do krainy bez tlenu: wydaje się, że to samo mieszkanie przestało oddychać. Tylko gruchanie gołębi na balkonie przypomina, że ścieżka dźwiękowa toczy się nadal.

(K, 55)

Cicha przestrzeń śmierci to przestrzeń bez tlenu; przybijająca, pusta, uderzająca. Bieńczyk wchodzi w swoją prywatną ciszę, spowodowaną śmiercią matki.

Punctum

W tym misternie tkanym, abstrakcyjnym, odrealnionym obrazie matki i żaloby pojawiają się jednak pojedyncze wyrwy; pewne sceny, czasem drobne, pojedyncze wtrącenia, które sprawiają, że przez płaszcz kultury przeziiera intymny obraz cierpienia. Poruszająca okazuje się wizja brzydoty starczego ciała w hospicjum:

W pokojach na grubych materacach leżały w półmroku staruszki; niekiedy widziałem ich twarze przez uchylone drzwi. I one były do siebie podobne, wszystkie z lekko przekręconą głową, bo nikt nie umiera równo na wspak. Staruszki, staruchy. Bezzębne więdźmy z bezbarwnymi nitkami na głowach, teraz tylko przypominającymi włosy. Uśpione czarownice z lasu Birnam, już niezdolne do odegrania żadnej szekspirowskiej sztuki. Wszystkich ich, mężczyzn i matki, łączyła brzydota i podcast milczenia, ściągniętego z najgłębszych krypt świata. Patrzyłem na nich i patrzyłem też na siebie ich spojrzeniami, męczyło mnie to podobieństwo, byliśmy wszyscy bliźniakami. (K, 107)

„Staruchy”, „bezzębne więdźmy”. Odpychające, wyrzucone poza nawias życia i kultury. Dogorywające w ciemnych pokojach w ciszy i samotności. Zbędne i niepotrzebne w społecznym układzie, czarownice niezdolne do czarów, istoty niezdatne do życia. Ich chore, powykęcane starością ciała, które odbiegają od ciała estetyzowanego i wartościowanego kulturowo – młodego i zdrowego – pozornie odrzucają. Szczególnie jeśli mówimy o ciałach kobiecych, brzydocie starych kobiet, które przecież w świecie fallocentrycznej kultury łączy się przede wszystkim z wyglądem³¹. Bieńczyk podkreśla jeszcze te elementy cielesności, będące kiedyś atrybutami zdrowia i kobiecości: włosy zmienione przez czas w rzadkie nitki, zęby, które wypadły.

Obraz tych biednych, samotnych, bezzębnych staruch jest niewygodny w swej szczerości; drobiazgowy opis fizjologicznych oznak starości budzi chęć natychmiastowego odwrócenia wzroku, uwolnienia się od tego naocznego dowodu ludzkiej śmiertelności. Nikt nas bowiem, jak mówi Włodzimierz Kowalewski, „nigdy nie przygotował do starości”³². Starość jest traktowana jako wstydlivy sekret kultury europejskiej – stygmatyzująca, przerażająca bliskością śmierci, porażająca brzydotą i chorobą, stająca się obrazem nieuchronnego u-bywania³³. Tymczasem Bieńczyk skupia się właśnie na

³¹ Zgodnie ze słowami Simone de Beauvoir kobieta jest zrównywana z wyglądem, mężczyzna zaś z mądrością – dlatego też starzenie się nie jest dla mężczyzny ujmą, nikt natomiast nie mówi o pięknych staruszkach. Cf. *eadem*, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011, s. 335.

³² W. Kowalewski, *Bóg zapłac*, Warszawa 1998, s. 278.

³³ T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 251.

brzydocie starości, na tym ciele, ułomnym i chorym, składowanym niczym niepotrzebny przedmiot w hospicjum. Jako syn starej, chorej matki robi się na tę brzydotę ślepy; dzięki miłości staje się ona niewidzialna. Za ową niewidzialność odpowiada siła relacji łączących chore matki i czuwających przy nich zmęczonych synów (co interesujące – tylko synów, mimo że to córkom kulturowo przypisuje się obowiązek opieki nad chorymi matkami). Spojrzenie pełne miłości kontrastuje z brutalnością i ze szczerością opisu, stając się tym samym dowodem etycznego przekroczenia kulturowego tabu.

Prywatne, intymne doświadczenie żałoby wplata też Bieńczyk w rozważania na temat *Światła obrazu* Barthes'a – książki mającej dwie bohaterki: sztukę fotografii i zmarłą matkę. Barthes stara się znaleźć w matczynych zdjęciach **prawdziwą** matkę, przedstawienie oddające najtrafniej jej osobowość. W trakcie tych poszukiwań francuski filozof dokonuje ważnego wyszczególnienia dwóch sposobów recepcji, zupełnie różnych perspektyw patrzącego: *studium* i *punctum*. *Studium* to spojrzenie nienacechowane emocjonalnie i obyte kulturowo – odbiorca wie, co chciał mu przekazać fotograf, ale nie jest w żaden sposób związany z osobą czy sytuacją uchwyconą w kadrze. *Punctum* zaś stanowi ten element fotografii, który – wypatrzony – budzi w patrzącym uczucia i zmienia tym samym odbiór całości³⁴. Mogą to być drobny szczegół, gest, zwyczaj znany tylko oglądającemu. Bieńczyk tak opisuje swoje *punctum*:

Pamiętam: jej niechęć do bycia fotografowaną widoczną w mimice twarzy na każdym zdjęciu; przyklepiony uśmiech, chwila zastygnięcia jakby kota złapano za grzbiet. Spostrzegam tę blokadę, zamknięcie swej osoby przed aparatem, przed światem, na każdej jej fotografii. Dla innych to uśmiechająca się kobieta, dla mnie ten uśmiech to zawsze jest *punctum*, i tylko ja to widzę.

(K, 165)

Zdjęcia zmarłych matek, mówi Bieńczyk za Barthes'em, ranią i kłują najbardziej właśnie przez wzgląd na owo *punctum*. Wspierają pamięć, lecz wywołują przemożne poczucie żalu, tęsknoty; przypominają, że osoby uwiecznionej na fotografii już nie ma. Zdjęcia zmarłej matki szczególnie uwypuklają tę zależność, gdyż podkreślają w percepcji wspominającego syna nieprzekraczalną różnicę między przeszłością i teraźniejszością³⁵.

³⁴ Barthes ujmuje to następująco: „W tej jednorodnej przestrzeni przyciąga mnie czasem [...] jakiś szczegół. Czuję, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnionego w moich oczach wyższą wartością. Ten szczegół to właśnie *punctum* (to, co mnie nakłuwa)”. Cf. *idem, Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 52–53.

³⁵ C. Zalewski, *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu* Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 94.

Intymny okazuje się drugi, tak daleki od kulturowej gry cytatem opis śmierci matki. Bieńczyk decyduje się niemal całkowicie zrzucić płaszcz kultury i opisuje ostatnie chwile chorej kobiety, w których – niczym św. Krzysztof, chrześcijańska wersja Charona – chce jej towarzyszyć:

Matka leży, nadchodzi chwila ostatniego oddechu. Chwila nadchodzi, lecz wciąż jest nieuchwytna; trzeba w chwilę wejść, aby w nią uwierzyć. Więc matka umiera po raz któryś, sen, sen nie tak bardzo senny; jej ciało spoczywa tak blisko, tu, wręcz na moim ciele; to nie ja umieram, to ja umieram, we śnie biorę na siebie ten oddech, by dobrać z nim do końca, by zauważyć jego kres, by przenieść go następnie w siebie, wymieszać z własnym i prowadzić dalej. Kładę się; na wznak, niechlujnie wyciągnięty na łóżku we śnie, dźwigam – święty Krzysztof jak cię mogę – to ciało, by jeszcze trwało przez chwilę. Niech będę tak blisko jego zamierania, jak tylko się da; niech ostatni oddech z jego płuc przejdzie przez moje płuca. Niech wygasi się w nich lub niech w nich jeszcze trwa, miesząc z moim.

(K, 34–35)

Odbiorcę poruszają cielesność tego opisu, przemożna potrzeba bliskości, skupienie na trwaniu, oddechu, który syn chce przejąć na siebie, wymieszać ze swoim, by tchnąć w matkę życie. Pragnie zatrzymać w sobie jej ostatnie westchnienie. Prywatny wymiar sceny podkreśla właśnie owa gra oddechem; zanikające westchnienie zmarłej jest przejmowane przez płuca żywego i tworzy pomost między życiem i nie-życiem, płynny łącznik między *bios* i *zoe*.

Sceny te szybko nikną jednak w gąszczu cytatów, aluzji i kulturowych nawiązań. Bieńczyk wybiera generalizację, w jego prozie uniwersalizm wygrywa z jednostkowością. *Kontener* znacznie przekracza prywatny kontekst matczynej śmierci, zmieniając się niemal w traktat filozoficzny. Matka prawie w ogóle nie ma tu prywatnego oblicza – odbiorca nie dowiaduje się właściwie niczego o jej życiu, relacji z synem czy wspomnieniach. Jako źródło rozważań staje się geometryczną figurą, totemem, abstrakcją, jednym z wielu żalobnych doświadczeń w dziejach kultury, jeszcze jedną zmarłą matką w historii świata.

Trzeba się zastanowić, czemu służą te wyrwy w kulturowej narracji Bieńczyka – w jakim stopniu intymne sceny, prywatne spojrzenia wypływają na powierzchnię tekstu mimochodem, a na ile autor sam pozostawił im na to przestrzeń? Czy są kolejną literacką pozą, którą będzie mógł cytować inny eseista? A jeśli – należałoby odpowiedzieć pytaniem – to jedyny sposób mówienia o matce, który jest dostępny synowi? Syn bowiem przyznaje:

Niektórzy umarli słuchają, inni nie słyszą. Do niektórych da się mówić, przy innych słowa umierają. Do ojca umiałem się zwrócić, o czymś go powiadomić, do matki leżącej pół metra wyżej tak trudno się odezwać.

(K, 225)

Jak porażające szczerością jest to stwierdzenie: przy matce słowa umierają, nie umiem się odezwać do mojej zmarłej matki. Nasze słowa się mijają, uderzają w pustkę, tak jak czyniły to za jej życia.

Syn nie jest w stanie mówić do zmarłej matki, dlatego też nie umie mówić o niej:

Do matki mówić nie umiem. Tak jak nie umiałem za życia; po jej śmierci nie się nie zmieniło, śmierć to życia, naszego wspólnego życia, ciąg dalszy. Próbuję mówić, opowiedzieć coś, tak jak opowiadałem ojcu po jego śmierci. Stoję przy ich grobie jak przed publiką; część słucha, dla drugiej części nie ma to znaczenia. Nie mam wiary, lecz stojąc przy grobie, w którym leżał tylko ojciec, nie dotykała mnie myśl o nicości. Teraz czuję, że nie daję rady. Walczę; wyciągam z siebie słowa, próbuję nawiązać kontakt; na próżno.

(K, 226)

Wydaje się, że to konfesyjne wyznanie podszyte wyrzutami sumienia staje się obrazem bezsilności, przyznaniem (także przed samym sobą) do niemocy, dotyczącej języka pozwalającego zarówno zbudować relację z matką za jej życia, jak i opowiedzieć ją po jej śmierci. W tym kontekście wydaje się, że ciężar kostiumu literackiego, który zakłada na siebie autor, erudycyjny monolog i oderwanie od matki są ciężarami braku komunikacji ze zmarłą, doskwierającymi synowi jak pustka, której nie da się niczym zapełnić.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bauman Z., *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008.
- Beauvoir S. de, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2011.
- Berlant L., *Okrutny optymizm*, przeł. K. Bojarska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10.
- Bielik-Robson A., *Uśmiech Widma bez Ciała: kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Bieńczyk M., *Kontener*, Warszawa 2018.
- Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Bieńczyk M., *Terminal*, Warszawa 1994.
- Braidotti R., *Polityka życia jako bios-zoe*, „Machina Myśli” 2018, Braidotti_Bios-zoe.pdf (machinamysli.org) (dostęp: 17.09.2022).
- Chałupnik A., *Intymność. Objęcie w tangu argentyńskim*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4.
- Dąbrowski M., *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.
- Demińska-Pawelec J., „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010.

- Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Hliniak K., *Mimesis a duende. Proces kreacji flamenco w świetle koncepcji naśladownictwa w starożytnej estetyce greckiej*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2020, nr 11.
- Kłosiński M., *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Katowice 2014.
- Kolasa-Rusek K., *Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka*, [w:] *O szczęściu. Konteksty radosne*, red. A. Szawerna-Dyrzka, I. Giela, Katowice 2020.
- Kowalewski W., *Bóg zapłać*, Warszawa 1998.
- Kuryś T., *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*, [w:] *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*, cz. 1: *Rytmika*, red. J. Woronczak, Wrocław 1963.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] *idem, Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Plaża M., *Tekst doświadczenia, doświadczenie tekstu – narracje Marka Bieńczyka*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010.
- Sławek T., *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001.
- Zalewski C., *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8.

Aleksandra Zdanowicz – doktorantka polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Główny przedmiot jej aktualnych zainteresowań badawczych stanowią zagadnienia z zakresu poetyki żałoby, semiotyki kultury i dyskursu tożsamościowego, szczególnie relacje między traumą a narracją oraz pamięcią i narracją. Za interesujące uważa także wszelkie analizy współczesnej tożsamości narodowej oraz kulturowe analizy przestrzeni. ORCID: 0000-0002-0493-536X. Adres e-mail: <ola.h.zdanowicz@gmail.com>.

Aleksandra Zdanowicz – PhD student in Polish philology at the University of Gdańsk. The main subject of her current research interests are issues in the field of the poetics of mourning, semiotics of culture and identity discourse, especially the relationship between trauma and narrative, as well as memory and narrative. She also finds all analyses of contemporary national identity and cultural analyses of space interesting. ORCID: 0000-0002-0493-536X. E-mail address: <ola.h.zdanowicz@gmail.com>.