

Apostrofy Świderskiego

Michał Larek

I znowu przeglądam *Asystenta śmierci*, smakowicie rozgadaną prozę Bronisława Świderskiego. Jestem coraz bardziej zniecierpliwiony. Ta książka zmienia umysł, pospiesznie wprowadzając na scenę kolejne wątki. Dochodzę więc do pointy, by wrócić ponownie do początku. A przecież trzeba zwolnić, trzeba znaleźć jakiś detal, który stałby się punktem wyjścia.

Posłuchaj!

W którymś momencie dochodzi do mnie głos narratora. „Posłuchaj”. Raz, drugi, trzeci. „Czy słyszysz?” To ważna zagrywka. Gdy już się zwróci na nią uwagę, nabiera symbolicznego wymiaru. „Posłuchaj teraz, bo to ważne”, „Posłuchaj teraz tego opowiadania!”, „Wysłuchaj teraz morału, do którego powoli zmierzam”. Tak oto narrator (i zarazem bohater) bezustannie zagaduje swojego głównego rozmówcę, teatralizując jednocześnie funkcję fatyczną języka. Tu się nie tylko mówi, tu permanentnie nawiązuje się kontakt. Także z czytelnikiem. Bo przecież apostrofy kierowane są także do nas, do mnie, do tych wszystkich, którzy właśnie trzymają w rękach powieść. Narrator podpytuje, wyjaśnia, pokpiwa sobie. Ewidentnie chce jakoś poruszyć, dać znać, że jest, tu, obok. Efekt bezpośredniości wzmacnia syllepsa, czyli chwyt polegający na obdarzeniu bohatera/narratora personaliami samego autora. „Posłuchaj!” – kto to mówi? Otóż z tekstu wynika, że sam Bronisław Świderski, który dzięki owej syllepsie próbuje przeniknąć do powieści jako osobowa realność, jako tożsamość, którą identyfikujemy z rzeczywistym człowiekiem, sympatycznie zerkającym ze zdjęcia na okładce książki.

Wybacz!

Oto dwie sceny. W każdej z nich B. zwraca się bezpośrednio najpierw do innego bohatera (pogrążonego w śpiączce mężczyzny, którym opiekuje się w ramach swoich nowych obowiązków zawodowych), a potem do czytelnika.

+

Zaczynamy więc od kontaktu bohater–bohater, o którym narrator opowiada nam trochę tak, jak to czyni aktor korzystający ze sztuczki zwanej „na stronie, konfidencjonalnie”.

„Ostatnie zdanie wymówiłem cicho, szeptem. Byłem bardzo zmęczony, mówiłem z wysiłkiem. Oczy mi się zamykały, wargi stawały się coraz cięższe, aż znieruchomiały. Wstyd powiedzieć: zasnąłem. Ale szybko się obudziłem i zacząłem mówić Mu rzeczy, które od dawna miałem na języku:

Posłuchaj! Sądzę, że każda wypowiedź ma swoje twarze i biografie [...].

I chyba znowu zasnąłem, bo obudziło mnie chrapanie. Uradowałem się, przecież to oznacza, że Leżący wraca do zdrowia, ale po chwili uświadomiłem sobie, że to ja chrapałem. Aby znowu nie zapaść w sen, dotknąłem Jego dłoni, jakbym dawał mu do ręki wątek nowej opowieści, i zacząłem snuć duńskie wspomnienia”¹.

To nie jest wyjątkowy fragment, wybrałem go ze względu na jego reprezentatywność. W ten właśnie sposób B. obcuje z Leżącym i w ten sposób to obcowanie przedstawia. Bardzo sensualnie. Sytuacja jest kameralna, akustyczne słownictwo podkreśla jej intymność. Słyszymy ściszenie głosu, szept. Bohater robi się senny, przysypia, budzi się, narrator zaznacza tę okoliczność – kiedy to czytam, mam wrażenie, że narracja naśladuje ruch kamery, która czujnie rejestruje zachowanie mężczyzny, chętnie korzystając ze zbliżeń. Świetnie jest przedstawiony nagły zryw, po którym B. zwraca się do Leżącego i zaczyna snuć opowieść o tym, jak rodzice wpłynęli swoim zachowaniem na jego emocjonalny stosunek do języka (wyciąłem ten fragment z braku miejsca). Dzięki temu pewien pogląd, przemyślany, spójny, stał się elementem autobiograficznym, czymś bardzo prywatnym, „rzeczą”, którą dzielimy się tylko z bliskimi, z ludźmi godnymi zaufania. Zwróćmy więc uwagę: każde zdanie narratora działa na rzecz zbudowania wspólnoty, która obejmuje Leżącego, B. i czytelników. Wciągając się w lekturę, wchodzimy zatem w strefę bliskiego kontaktu z figurami istniejącymi w powieści. Dotyk, perswazyjnie opisany, przypieczętowanie niejako ów kontakt. Warto w tym miejscu przypomnieć, że autor często każe komunikować się swoim bohaterom niewerbalnie, taktylnie, cieleśnie, tworząc przy okazji metaforę wymierzoną w ideę komunikacji zdominowanej przez porozumienie językowe.

Drugi fragment przedstawia sytuację, w której B. odwraca się od bohatera i nawiązuje kontakt z czytelnikami:

„Starannie oderwałem kawałek papieru z rolki wiszącej nad umywalką, w ciemnym kącie. Wytarłem Go do sucha. No dobrze, stwierdziłem zatem, że

¹ B. Świderski, *Asystent śmierci. Powieść o karykaturach Mahometa, o miłości i nienawiści w Europie*, Warszawa 2007, s. 309–310.

jest człowiekiem, ale nadal pozostał lekki niepokój – czy jest także rodakiem? Moje działanie może wydać się wam monomaniacznym, a nawet nieco manierycznym, ale wiem, że muszę to zrobić – muszę Go zbadać pedantycznie, ponownie nieprzerwanie – a po przerwie raz jeszcze – aby uzyskać niezbędną dla nas, ludzi dwudziestego pierwszego wieku, odpowiedź na pytanie o narodowość innego człowieka. Jak widzicie, doskonale zdaję sobie sprawę, że wciąż pytam: jest czy nie jest Polakiem – a to w końcu musi zdziwić poważnego, polskiego czytelnika, który przecież wie, że wszyscy ludzie są braćmi. Wybacz mi zatem, ale tej podejrzliwości nauczyłem się właśnie od ciebie, polski czytelniku. [...] Widzisz zatem, drogi czytelniku, że robię wszystko, aby ci pójść na rękę, chcąc bez cienia wątpliwości ustalić, czy Umierający naprawdę jest Polakiem i czy ty, mój polski czytelniku, możesz się z nim utożsamiać bez narażania się na takie wielkie dzisiaj niebezpieczeństwo wynarodowienia”².

To specyficzna apostrofa. Jej adresatem jest przecież czytelnik wyodrębniony jako Polak. Ironiczne pogwarki narratora, odwołujące się do różnych hasel, przekonań, przeświadczeń, mają na celu podrażnienie przedstawiciela określonej społeczności, którą stanowi polska inteligencja czy raczej grupa polskich intelektualistów. „Niepoprawne” odzywki B. wzmagają nastrój nieformalnej, nierejestrowanej przez nikogo rozmowy. Szczerokość ponad wszystkim, mówimy przecież pomiędzy sobą, bez świadków, mówimy więc to, co od dawna nas kłopotczy! Świdorski wyciąga czytelnika z anonimowości i, co więcej, próbuje prowokacyjnie wczytać się w jego myśli, antycypować jego słowa. Krótko mówiąc (za Walterem Ongiem), autor chce „kształtować dla własnych potrzeb”³ odbiorcę, obsadza go w pewnej roli, w roli powiernika, słuchacza, kogoś, kto słucha i reaguje na to, co słyszy.

Ale po co? Jaki jest cel tego permanentnego zagadywania czytelnika? Dlaczego Świdorski korzysta tak intensywnie z „poetyki uczestnictwa”⁴, którą Ong wiąże z „poetyką kultur oralnych”⁵? Dlaczego próbując wskazać specyfikę *Asystenta śmierci*, odwołuję się właśnie do ustaleń badacza oratury?

Po pierwsze, chcę wskazać, że analizowana powieść może być postrzegana także jako transkrypcja opowieści oralnej⁶. Po drugie, takie wskazanie wiąże się z obserwacją, że narrator gra na rzecz zintegrowania się z czytelnikami, utożsamienia z nimi. Po trzecie, zależy mi na zasugerowaniu, że tego rodzaju

² Ibidem, s. 93–94.

³ W.J. Ong, *Autor zawsze fikcjonalizuje odbiorcę*, [w:] idem, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, przekł. J. Lapola, Warszawa 2009, s. 62.

⁴ W.J. Ong, *Od mimesis do ironii: pismo i druk jako powłoki głosu*, op. cit., s. 88.

⁵ Ibidem, s. 90.

⁶ W.J. Ong, *Autor...*, op. cit., s. 63.

niwelowanie dystansu miałyby być gestem demokratyzującym stosunki pomiędzy autorem a odbiorcą, walką z hierarchicznie zaprojektowanym układem komunikacyjnym. Po czwarte wreszcie, dzięki nawiązaniu do autora *Piśmienności i oralności* mogą dobitniej stwierdzić, że powieść Świdorskiego tyleż komunikuje (znaczenia, treści, idee), co wprawia w ruch swoich czytelników, podpowiada im swoistą lekturą choreografię, zmusza do takiego czy innego odzewu (także głośnego zaprzeczenia).

Odpowiedz!

Czytać Świdorskiego (i powieści, i rzeczy dyskursywne) oznaczałoby więc ulegać intensywnej stymulacji, której mechanizm został świadomie chyba zainstalowany w samym tekście. Świetnie pokazała to Justyna Zimna, opracowując wstęp do zbioru esejów *Kiedy mogę zabić? Dyskusje o przemocy i kulturze*.

„Świdorski jako sprawny i bezwzględny narrator – powiada krytyczka – fenomenalnie ustawia swoje spotkania ze światem, aranżując sytuacje i analizy, w których prowokuje i pozwala odpowiedziom wynikać, dziać się. Tam, gdzie pojawi się słuchacz, nigdy nie uniknie prowokacji”⁷.

Zwróćmy uwagę na leksykę, w której dominują czasowniki wskazujące, że praca Świdorskiego oraz jego czytelników jest emocjonującą i niekiedy całkiem sensoryczną działalnością. Ustawiać, aranżować, prowokować (także pozwalać) – oto zatrudnienia autora, których efektem ma być zdarzenie rozumiane jako odpowiedź. Co ciekawe, odbiorcą jest tu „słuchacz”, czyli ktoś, kto jest bliższy nadawcy niż „czytelnik”. Czytelnik analizuje, słuchacz się wczuwa, więc jest bardziej podatny na impulsy. Nawiązywanie w obrębie tekstu (powieściowego czy eseistycznego) do bezpośredniej komunikacji stanowi zachętę do przewyciężania statycznego modelu lektury, nastawionego na spokojne dekodowanie sensów.

„Świdorski nader chętnie stawia pewną tezę moralną i daje nam dla niej prowokacyjną pointę, pozwalając, by język tezy był zmuszony działać w świetle rzuconego mimochodem niewygodnego materiału dowodowego, w związku z czym osłupiały czytelnik musi samodzielnie przejąć odpowiedzialność za syntezę i odpowiedzi”⁸.

„Osłupiały czytelnik” – to plastyczne określenie uprzytamnia, że celem twórcy *Asystenta śmierci* jest wywołanie efektu tyleż emocjonalnego,

⁷ J. Zimna, *Poetyka błędu*, wstęp do B. Świdorski, *Kiedy mogę zabić? Dyskusje o kulturze i przemocy*, Poznań 2012, s. 8.

⁸ *Ibidem*.

co intelektualnego. A to z kolei pomaga wyciągnąć ważny wniosek: Świdorski nie pisze po to, żeby odpowiedzieć nam jakieś gotowe rozwiązanie i na naszych oczach je ceremonialnie zadekretować, ale raczej po to, żeby nas pomysłowo sprowokować do zajęcia własnego stanowiska. Tekst Świdorskiego nie jest zatem dziełem zamkniętym, skończonym, jawi się raczej jako pewien gest, jeden z wielu, jako moment w dyskusji, po którym przyjdzie następny, być może zupełnie różny. Interpretator powinien również pamiętać, że pojedynczy tekst Świdorskiego to fragment większej całości, to medium dużego projektu, to urządzenie będące częścią intelektualnej maszyny uruchomionej dawno temu. Owszem, ten tekst znaczy, często bardzo stanowczo, ale podejmuje też wiele innych działań, których sens jest problematyczny, więc nie zawsze można go przyszpilić, klarownie zreferować.

Jakich działań? Na przykład takich, które polegają na bezceremonialnym testowaniu wpływowych metafor, wprowadzonych w obieg przez wielkich filozofów.

Wróćmy do powieści. Zanim B. zwrócił się do nas, polskich czytelników (prosząc o wybaczenie, czyli korzystając z bardzo angażującego aktu mowy), wpatrywał się uporczywie w Leżącego. Czyżby mężczyzna umarł?

„Aby sprawdzić stan rzeczy, uniosłem lekko kódrę. Przesunąłem palcami wzdłuż ciała. Było zimne, nieruchome. Zapadnięty brzuch nie poruszał się. Po chwili dalszego badania poczułem coś ciepłego, coś poruszyło się z lekka, wzdęło i pozostawiło na moich palcach kilka kropel cieczy... Obok leżał Jego cewnik, zapewne był źle założony i odpadł (to naprawdę dziwne!). Odetchnąłem z ulgą.

Siusia, a zatem jest człowiekiem – prawie wykrzyknąłem, przepelmniony radością, choć nie można było tego uznać za rozstrzygający dowód na bycie Polakiem.

Był to jednak bardziej namacalny dowód życia niż abstrakcyjne pojęcie Levinasowskiej «twarzy», która rzekomo sygnalizuje nam swoją człowieczość. Jego twarz była płaska, nic niemówiąca. A jednak susiał tak jak my, ludzie znad Wisły, z całego, powiedzmy, serca, bez obcych [...].

Owszem, moje radosne stwierdzenie – «susia, a zatem jest człowiekiem» – było mniej ambitną definicją niż teorie znanych humanistów, mających stałe posady na kopenhaskim uniwersytecie, dla których człowiekiem jest ten, kto myśli. On już na pewno nic nie myślał. On umierał. Ale mnie, wygnańcowi zatrudnionemu na nocnej zmianie, wystarczało to, że susiał. Była to nawet większa radość niż poznanie nowej teorii na temat pochodzenia człowieka. Starannie oderwałem kawałek papieru z rolki wiszącej nad umywalką, w ciemnym kącie⁹.

⁹ B. Świdorski, *Asystent śmierci...*, op. cit., s. 92–93.

Co znaczy ten tekst, jakie treści zawiera? Jak go przeczytać? Rzeczywiście jako polemikę z koncepcją twarzy? Jako niezgodę na abstractiva, za pomocą których analizuje się „kondycję” człowieka? Jako somatyczny manifest przypominający, że człowiek to także ciało, które czuje i na swój sposób daje znak, że żyje? A może ta scena wcale nie została stworzona po to, aby wyrazić jakiś konkretny sens? Może raczej autor poprzez niekonwencjonalne połączenie swojego czytelnika („osłupiałego”, rozbawionego?) z pewnym konceptem zachęca go do takiej czy innej nań reakcji?

Kolejne pytanie: co się stanie z metaforą Levinasa po owym retorycznym zagranii?

I jeszcze jedno: czyż nie jest tak, że na te wszystkie pytania tylko poszczególny czytelnik może udzielić odpowiedzi, nieostatecznej zresztą?

Jak widzimy, tekst Świderskiego przedstawia coś i równocześnie zaszczepia w nas potrzebę zadawania pytań.

Anarchizuj!

To powiedziawszy, trzeba sproblematyzować nawiązania do oratory, której techniki, jak wspomniano, Świderski wykorzystuje w powieści. Wszakże sam Ong dowodzi, że „kultury oralne” nie cenią ironii, nie lubią pytań, nie znają nierozstrzygalnej wieloznaczności. Są konserwatywne, a zatem reprodukują to, co już wiedzą. Ta charakterystyka jest przecież zaprzeczeniem twórczości naszego autora, który ubóstwia podważać najrozmaitsze konstrukcje myślowe, stosując różnorakie retoryczne sztuczki. Konieczne jest więc dopowiedzenie, że Świderski transkrybuje język mówiony w sposób rewizjonistyczny. Z jednej strony, chodzi mu o to, żeby integrować, z drugiej, żeby anarchizować.

Anarchizować? Tak, intelektualnie anarchizować. Co by to miało znaczyć?

Jedną z odpowiedzi proponuje Michel Foucault w *Szaleństwie i społeczeństwie*, stwierdzając, że „Literatura jest rodzajem dyskursu zasadniczo marginalnego, który kroczy między zwykłymi dyskursami, przecina je, obraca się przeciw nim, wokół nich, ponad nimi, który je podważa [...]”¹⁰. Według filozofa, literatura „zmierza do tego, by stać się, w swych najwyższych deklaracjach, jedynych, jakie możemy uważać za wartościowe, mową całkowicie anarchiczną, mową bez instytucji, głęboko marginalną, która przebiega i podważa wszystkie inne dyskursy”¹¹.

Zauważmy, że i te opisy sugerują, iż coś takiego jak powieść jest działalno-

¹⁰ M. Foucault, *Szaleństwo i społeczeństwo*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 89.

¹¹ Ibidem.

ścią, procederem, postępowaniem, które bardziej kwestionuje niż stwierdza. W tym momencie nasunąć się mogą skojarzenia z technikami dekonstrukcyjnymi, które służą realizowaniu ważnego postulat: „omijać konstatywny tryb własnej wypowiedzi, a zarazem wywikłać się spod przymusu konkluzywności i definitywności wywodu”¹².

Anarchizować znaczy też odwlekać moment, w którym stawiamy kropkę nad i, ignorować imperatyw pointy, wyciszać asertoryczność własnego tekstu. Świderski anarchizuje chociażby wtedy, gdy zwraca się do czytelnika i każe mu, jak pisze Zimna, „samodzielnie przejąć odpowiedzialność za syntezę i odpowiedzi”. Anarchista to przecież ktoś, kto nie lubi autorytetów i robi wszystko, aby samemu nie być uznanym za autorytet, a zarazem ktoś, kto nadzwyczaj chętnie stymuluje przepływ świeżych, nieautorytarnych myśli.

Pisz powieść!

Wielokrotnie się zastanawiałem, dlaczego Świderski, genialny eseista, pisze powieści. W eseju przecież można szybciej i wyraźniej przedstawić ideę bądź ją zakwestionować. Patrząc na tę kwestię z perspektywy, którą zarysowałem powyżej, odpowiedziałbym teraz tak: chodzi właśnie o to zwolnione tempo konstatowania, nakładanie intelektualnej drogi, które cechuje ambitną literaturę. Dobrym przykładem jest tu rozdziałik *Asystenta śmierci* zatytułowany *Autobiografia jako kłamstwo?*¹³.

Oto porządny dyskurs co i rusz przetykany jest rozmaitymi wstawkami, które w planie treści jakby niewiele wnoszą, bo przede wszystkim przypominają o kontekście, w jakim narrator snuje swoje uczone dywagacje. Otóż to: „jakby niewiele wnoszą”, podkreślmy to sformułowanie, bo jest niezwykle zwodnicze, niesprawiedliwe. Parafrazując pewnego poetę, można by powiedzieć, że właśnie w tych „międzysensach”, przerwach, chwilach wytchnienia zawiera się to, co stanowi o specyfice powieści Świderskiego. Dlaczego? To tam przecież aktywizuje się retoryka niepewności, współuczestnictwa, pytań. To tam narrator rozciąga czas, żebyśmy mogli spokojnie, nie spiesząc się, rezygnując ponadto z solenniejszych gatunków mowy, pomedytować nad zawiłymi kwestiami.

„I chociaż skończyła się noc i nastał świt, wciąż siedziałem na krześle. Zupełnie nie wiedziałem, jak mam rozwiązać te wątpliwości” – to pointa owego fragmentu o autobiografii. Kapitalnie niekonkluzywna, po prostu: powieściowa.

●

¹² A. Burzyńska, *Interpretacja w czasach dekonstrukcji*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 314.

¹³ B. Świderski, *Asystent śmierci...*, op. cit., s. 246–257.