

Rafał Pokrywka

Via Alpina

PISAĆ O MIŁOŚCI – PO NIEMIECKU (FERIDUN ZAIMOGLU)

„W żadnej powieści miłosnej nie przeczytałem, by jakaś postać była *znużona*”, pisze Roland Barthes¹. W jego dziele o dyskursie podmiotu zakochanego tu i ówdzie rozsiane są uwagi o powieści, z reguły mało pochlebne lub sugerujące uczucie braku. Powieść miłosna, jak wiadomo, sprzedaje się dobrze dzięki utożsamieniu z nieszczęściem bohatera (s. 198), a najlepiej czytać ją w toalecie, miejscu odosobnienia i rozkoszy (s. 200, metafora Prousta). W powieści o miłości nie ma miejsca na znużenie, w całości bowiem zawłaszcza ją afirmatywna i jałowa figura „kocham cię” – „najbardziej wytarty ze stereotypów” (s. 236), z którego kultura masowa uczyniła narzędzie ekonomiczne i pod którego grobowym sklepieniem powinna już od dawna leżeć, gdyby nie czytelnicy ciągle jeszcze chętni to czytać.

Właśnie kultura masowa z jej darem multiplikacji pustych bytów jest cichym wrogiem Barthesa, choć tak rzadko nazywa rzecz po imieniu. To ona w końcu podpowiada, kogo i jak należy kochać, „jest maszyną do ujawniania pożądania” (s. 210), wskazuje grubym palcem swych konwencji na typy godne admiracji, jest współodpowiedzialna za przemianę szlachetnej sentymentalności w czułośćkowość, zaś postawiona przed wyborem środka ekspresji pomiędzy związłym haiku a „furą banałów” (s. 152), wybierze zapewne to drugie, choćby ze względu na przepisana przez rynek objętość. O czym tu pisać? „Po pierwszym wyznaniu kolejne »kocham cię« nie znaczy już nic; tak bardzo wydaje się puste, że w tajemniczy sposób powraca jedynie do dawnego przesłania (które być może nie przebiło się przez te słowa)” (s. 229). Przypomina się najśłynniejszy dialog literatury romansowej: Julia chce swoje wyznanie miłości dostać z powrotem – by móc oddać je ponownie ukochanemu. W pierwszej rozmowie z oblubieńcem uzyskuje na moment autorefleksyjność bohaterki opowieści, wie, że zaczyna się uczucie, lecz ostatnie słowo mówi sama historia, bo jak wyjść tutaj poza pierwszą i ostateczną afirmację – *amen*?

A jednak Barthes, zainteresowany możliwościami i granicami dyskursu kochającego podmiotu, zna wartość powieści i potrafi jej bronić. Spiera się z Gidem, zniesmaczonym powolnym dążeniem Wertera do samobójstwa (s. 341). Obaj czytają inaczej – Gide jako dobry praktyk ceni sprawnie poprowadzoną fabułę, Barthes widzi w Werterze projekcję człowieka, którego zejście należy odwlekać nawet za cenę literackiej koherencji. To dawna Powieść, pisana z dużej litery, daje głos (wielokrot-

¹ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011, s. 176. Przy kolejnych odwołaniach do tej książki podaję w nawiasie numer strony.

nym) Samobójcom z miłości, tym „wygłodzonym Umarlakom” (s. 328, *les Trépassés faméliques*), to powieść stwarza „pozór czasu miłości” (s. 303), porządkuje dyskurs jako „wydarzenie” z początkiem i końcem, używa czasu przeszłego (prostego), przypomina – jak fotografia. W niewielkim zbiorze pochwał gatunku brak u Barthesa tej jednej: pozwala przetrwać miłosny zawód. Tak daleko jednak nie idzie, twierdzi, że jego powieść mógłby napisać tylko ktoś Inny (s. 146), co potwierdza niezliczona ilość referencji do *Wertera*. Czyżby Goethe opisał męczarnie Barthesa bez mała 150 lat przed jego nadejściem? Brak powieści w dorobku filozofa (o którym pisze Bieńczyk w *Książce twarzy*) mógłby potwierdzić to przypuszczenie.

Gdyby żył, wypowiedziałby pewnie niejedną światłą myśl o „konsumpcji romantycznej utopii” (*consuming the romantic utopia*, Eva Illouz), o masowej produkcji powieści miłosnej, która w roku jego śmierci (1980) jeszcze nie pokazała wszystkiego, co potrafi dzisiaj. A potrafi kopiować na skalę przemysłową. Nie ma bardziej wysłużonego gatunku niż powieść o miłości, nie ma gatunku, któremu bardziej należałby się pomnik, oraz pomnika, którego bardziej należałoby się wstydić. Walkę o prestiż przegrywa zawsze powieść miłosna – zabrano jej Pasternaka, Fowlesa i Márqueza (odpuśćmy już Goethego, Stendhala i Tolstoja)², zostawiono z Harlequinami i *Twarzami Greya*, tak bowiem chce czytać postępową krytyka. Dyskurs miłosny, który Barthes przesiewał wśród plew kultury z pasją archeologa przyborów do szycia, stał się domeną powieści, bynajmniej nie z wielkiej litery, produktem do sprzedania i kupienia, modelującym związki i przeżywanie miłości na modłę jednego wzorca, niewielka różnica, czy będzie to *new adult romance*, czy bestsellery Anny Ficner-Ogonowskiej lub Katarzyny Michalak.

Spośród współczesnych autorów powieści miłosnej w języku niemieckim wybieram Feriduna Zaimoglu jako tego, który zbliżył się do metody Barthesa i którego książki mogłyby posłużyć za ilustrację „figur dyskursu miłosnego”, choć pewnie nie wszystkich. Zaimoglu wyrósł na przecięciu dwóch kultur – niemieckiej i tureckiej, co pozwoliło mu inkorporować do zimnej literatury europejskiej żywioł świata bliskowschodniego. To widać przede wszystkim w pracy językiem, szukaniu drogi okrężnej dla metafory, archaizacji, dynamice składni, która nie może się doczekać kolejnego zdania, odwlekaniu pointy. Tak zaczyna się jego *Malarz do wynajęcia* (*Der Mietmaler. Eine Liebesgeschichte*):

Byłem jej potępieniem. Więdną, gdy malowałem. Byłem zszarzałą duszą, krwią odkupionym szczęściem. Klęła, powiedziała: masz mnie za wilgotną dziewczkę?... Co na to rzec? Milczałem. Siedzieliśmy przy wejściu na dworzec, pomstowała i drapała otarcie na stopie. Z tyłu przypelzł ochroniarz. Siedzenie na schodach regulaminowo wzbронione. Wstałem natychmiast, wyciągnąłem do niej rękę – cios po palcach. Przekonać ją – niemożliwe. Byłoby prościej rzucać grochem przez płonącą oponę. Nazwała mnie: żarłocznym porostem, bestią umazaną w atramencie. Przeklęła moją

² Odważnie broni klasyków gatunku jako takich Pierre Lepape w monografii *Une histoire des romans d'amour*, Paris 2011. Niestety jako jeden z nielicznych.

ukradkowość. Wyśmiała mój zimny pot na twarzy. Ochroniarz przypisał mnie do bydła; pozostał w pobliżu: miłość wygasa, typ może robić problemy. Ucha plastikowej torby cięły me ramiona, zniosłem to. Gnała naprzód, jej cień kroił mój krok. Byłem podążającym za nią psem. Brak charakteru, brak godności, tylko głód pożywienia. Wzrok utkwiony w jej grubo splecione włosy. Obróciła się idąc, powiedziała: nie dotkniesz mnie, nigdy więcej!... Wyrzucała słowa ciężkie od klątw. Nie słuchaj tego, myślałem, później nie będzie jej żal, później zapomni. Torba spadła mi pod nogi, jej pięść musnęła moją twarz. Ochroniarz chciał interweniować, kopnął torbę na bok, spytał: czy ten człowiek panią napastuje? Jego kolega nałożył czarne, ciasne rękawiczki. Mężczyźni chcieli mnie zatrzymać, zapewniałem: to tylko kryzys, kłótnia, wkrótce minie. Serce Sonji nie jest złamane, na pewno jej nie krzywdzę. Brzmiałem podejrzenie jak niedzielny wariat. Pertraktowaliśmy, zakłopotany skubałem brzeżek cienkiej kurtki. Postawili dziesięć pytań, dałem dziesięć odpowiedzi, Sonja zniknęła³.

To, co Barthes nazywa „sceną”, poróżnieniem kochanków, w którym chodzi o ostatnie słowo, ozdobione jest u Zaimoglu śladami sfeminizowanej przemocy, szarpanymi replikami, w których siła głosu znaczy więcej niż sama (konwencjonalna) treść, metaforą, która wygrywa z codziennością (jej serce nie jest złamane – zapewnia bohater). Pleć nie odgrywa dużej roli u Barthesa, tu decyduje o wyglądzie sceny. Mężczyźni, ci w służbie porządku i ten jeden w służbie afektywnej męczarni („tylko głód pożywienia”), walczą o kształt, jaki ma przybrać kobiecość w ich wizji wspólnoty. Pisze Barthes: „scenę przerwać może jedynie jakaś okoliczność zewnętrzna wobec jej struktury” (s. 321): zmęczenie, nadejście Innego, pożądanie – na to ostatnie liczyłby pewnie narrator. A jednak nie jest to scena typowa, malarz do niczego nie rości praw, on chce wytrzymać, liczy pewnie na dobroczynne działanie czasu, a może tylko na litość dla mężczyzny niosącego ciężkie siaty. Przypomnijmy, że Werter zabija się po to, żeby mieć ostatnie słowo, nie z miłości: „jedynie śmierć może przerwać Frażę, Scenę” (s. 324). Ale Zaimoglu na to nie stać, to nie jest poetyka ostatecznych rozwiązań, jego malarz zna inne obiekty godne uwiecznienia, czy to na płótnie, czy to w swoim dyskursie, nie jest skazany jak Werter na wierność. Przypis Barthesa do Zaimoglu wyglądałby chyba: przemoc (*violence*), a może władza (*pouvoir*)? A może tylko wytrzymałość (*endurer*)?

Pisarza ratuje metafora. Jego fabuły są mierne, niespójne i śmieszne. Ucieka w niejasność, gdzie można powiedzieć jedynie stop, dać trzy kropki, podjąć akcję na nowo, w innym miejscu, w zmienionych konfiguracjach. Te momenty zawieszenia są u niego epifaniami, rachunkami sumienia, wyczekiwanyymi refleksjami, aktem poddania się składni, która już więcej nie potrafi:

Pozwolił rozmowie umrzeć, naturalnie, chętnie zamknąłbym dłoń wokół rozbitego szkła o ostrych krawędziach i ścisnąłbym tak długo, aż krew przesączyłaby się przez palce, nic nie postępowало do przodu, nic z powrotem, jadłem piłem spałem, każdego

³ Tłumaczenie autora tekstu.

dnia, mówiłem milczałem połykałem słowa, każdego dnia, słowa, które ułożyłem na ten jeden dzień, nawlekały się na nic coraz to dłuższych zdań, a chodziło przecież o kobietę jedną z wielu – wątpliwości żarły mnie. Dziwne, dziwne, tęskniłem za miłością, tęskniłem do tego, że nasze ślady w końcu się skrzyżują, śniłem, że wyświechtane kulisy w końcu znikną mi z oczu, scenografie, przed którymi kobiety i mężczyźni recytują swoje kwestie ascezy i odrzucenia. Jak to powiedział mój młody kolega na giełdzie? Anestezja chwili. Dokładnie. Trzymał swe świeżo umyte dłonie pod suszarką i, podczas gdy krople wody spływały z jego palców, przytoczył ten jedyny i prawdziwy powód, dlaczego wszyscy zamykamy się w ułudzie: kładzie się ziarnko piasku do muszli, to z niego powstaje hodowlana perła, lecz co czuje ziarnko piasku? Jest znieczulone, odrętwiałe, nie czuje nic, przeniknęła je boska głupota. My, mój chłopcze, znajdujemy wartość w snach i marzeniach ludzkości. W ciemnym gaju leśniczy zabija zwierzęta. Kim jest leśniczy? Kim jest biedne zwierzę?...

(*Liebesbrand*, przeł. R.P.)

Zaimoglu nie jest jednak pisarzem hermetycznym, za dużo u niego groteski, czarnego humoru, ocierającej się o wulgaryzm dosłowności. Czytamy u Barthesa: „Znaki nie są dowodami, bo każdy może wytwarzać znaki fałszywe lub dwuznaczne. Stąd paradoksalne poddanie się wszechmocy języka: skoro nic języka nie zabezpiecza [...] *nie będę już wierzył w interpretacje*” (s. 333). Dyskurs miłosny jest pełen znaków, a możliwości, jakie stwarza interpretacja każdego słowa, gestu, incydentu, telefonu (telefon i oczekiwanie – ulubione „zdarzenia” Barthesa), pozbawia podmiot oparcia za plecami. Metafora pozostaje w służbie sugestii i wróżby, stworzona dla obejścia konwencjonalnych (również w sensie kognitywnym – jako porozumienia) rozwiązań, nie może ułatwiać komunikacji. Na śmiech z metafory ma prawo pozwolić sobie pisarz dwulicowy i niepoważny, to kpina z własnego warsztatu:

„Napisałem dla ciebie wiersz”, powiedziałem i wyciągnąłem z kieszeni zwiniętą kartkę, była trochę mokra z powodu pracy moich gruczołów. Zacerpnałem powietrza i jąłem żwawo recytować:

I ujrzałem:

w ziemię uderzył ognisty bicz,
tam gdzie stanęły twoje obcasy.

I ujrzałem:

ciebie w całej nagości, a ta
gryzła się z moim chłopięctwem.

I ujrzałem:

ciebie w świetle i w ciemności,
rozkołysaną w biodrach.

Widzę cię:

moja zachęto,
wabiąca wśród krzewów,
w gęstwinę...

„Ten wiersz jest dłuższy niż cztery linijki”, powiedziała, „poza tym, jeśli dobrze cię zrozumiałam, chcesz się ze mną przespać”.

(*Liebesmale, scharlachrot*, tłum. R. P.)

Zaimoglu należy do autorów o bardzo wyraźnej koncepcji stylistycznej, lecz również do tych o bardzo niewyraźnej koncepcji tematycznej. Nie wiadomo, co chce opowiedzieć, nie jest nawet jasne, czy interesuje go „historia miłości”. I dlatego nadaje się idealnie do egzemplifikacji Barthesa – ponieważ bohaterem jego romansu jest język. Ci bohaterowie przeżywają swoje zawody i uniesienia, lecz zawsze z przymrużeniem oka, jakby chcieli powiedzieć: „tak, cierpię i nie śpię, ale równie dobrze mógłbym nie”. Z objęć jednej miłości wiedzie prosta droga w ramiona drugiej, jego bohaterowie są, jak tytułowy malarz, „do wynajęcia”, śmiesznie roztargnieni w swych działaniach, oddani idei „wiecznego zakochania” i niebezpiecznie głęboko przeżywający. Oto dyskurs bez spełnienia, język zapowiedzi, stosunków przerywanych, w którym liczy się on sam, rozkosz z uruchomienia miłosnego Imaginarium (termin Barthesa), z ponownego sięgnięcia po obrazy, gesty i słowa, dla których w czasie nie-miłosnym nie ma zastosowania, które pokrywają się kurzem jak stare zabawki. W momentach epifanii, w przesileniu i nadmiarze, lądują na gruncie „najbardziej wytartego ze stereotypów”, tak język w strumieniu świadomości natrafia na swoją granicę:

Coś nowego się zaczęło, co ja tutaj robiłem, co robiłem, czym byłem i czym udawałem, że jestem, co się ze mną działo, dlaczego nie zrobiłem nic, dlaczego zrezygnowałem, co miała znaczyć ta gra, ta cholerna gra, byłem rozsądny, nie byłem rozsądny, i w ostatnich dniach spałem z każdą kobietą, która mnie chciała, co się działo, dlaczego, do diabła, robiłem to, nie kochałem ich, tych miłych kobiet, które litowały się nade mną, czym byłem, małym śmiesznym spekulantom, dlaczego uprawiałem miłość jak interesy, co ja robiłem, w czym ja utonąłem, to życie, nic tylko moje życie wokół mnie, to było jak zaporę, co to były za małe kroki, które robiłem, źle, źle, wszystko szło w złym kierunku, to nie byłem ja, ten mały śmieszny człowieczek w garniturze i z wielką szklanką wody w dłoni, o czym ja myślałem, co mi to dało, jakie profity, gdy myślałem: o starości, o dzielnicach strachu, co się działo, siedziałem i żartowałem, nicnicnic, gównem robiłem, ja byłem gównem, i ta muzyka, i ci zakochani, i ja nic więcej niż rozbitek, który zniknął w lustrze, jak to szło dalej, coraz dalej, dzień za dniem, nic tylko złe jedzenie, nic tylko powietrze i powietrze i powietrze, gdy wyciągam rękę do kogoś, tchórzliwy tchórzliwy pies, nie tylko to podle zepsute powietrze, i ja: metr siedemdziesiąt dziewięć powietrza, co ja tu robiłem, po co gapilem się na obcych facetów obce kobiety, dlaczego spałem źle, dlaczego pocilem się we śnie, serce, cholerne głupie serce, bije i bije i bije i Kochałem ją. Koniec.

(*Liebesbrand*, przeł. R.P.)

To jednak nie koniec opowieści, z impasu ciągle można wyjść rakiem, i ta gra pożądania, zapomnienia, ucieczki i powrotu nie natrafia na ostateczną ścianę.

Pozornym wydzwiękiem dyskursu u Zaimoglu jest ostatnia strona książki, która jednak niczego nie zamyka, żadnego „i żyli długo aż do śmierci”, również żadnej śmierci, jak w klasyku weimarskiego mistrza. Nic nie zamyka sceny i frazy, wszystko można zacząć od nowa. Szukający „znużenia w powieści” (Barthes) nic tu nie znajdzie, Zaimoglu jest niez mordowany a Imaginarium jego postaci nie ma dna. To walor i przekleństwo tego pisarstwa – przychylni odnajdą w nim afirmację romantycznej miłości bez końca, niechętni napiętnują jako ponowoczesną „literaturę wyczerpania”, w której da się tylko ślizgać na powierzchni gier językowych bez rozstrzygającej konkluzji.

Zaimoglu nie jest chętnie tłumaczony. Po polsku dostaliśmy tylko jego *Leylę* (przeł. Elżbieta Kalinowska, Czarne 2008), czytana, jak przystało na wydawnictwo, jako apoteozę „wschodniości”. Brak jego powieści o miłości, brak tego, co pisarz reprezentuje w literaturze niemieckiej – przeciwwagi dla innych koncepcji dyskursu miłosnego, z których fragmentarycznie tylko znamy Martina Walsera, Daniela Glattauera, Petera Stamm, Sibylle Berg, Marlene Streeruwitz, jak i wielu, którzy nigdy nie zaistnieli w języku polskim. To jest miejsce, by spytać, czy mamy u nas dobrą powieść o miłości, czy *Soñka* Karpowicza nie była jedynie incydentem, czy tego obszaru nie zagarnęły przypadkiem pisarki o tyleż płodne, co mało odkrywcz. To również dobre miejsce, by pomyśleć, jak wiele z tych tekstów czerpie z repertuaru figur Barthesa i które są w stanie go przekroczyć.

Rafał Pokrywka



Jacek Antoni Zieliński, *Zjawiska*, akryl, pastel, werniks, 2010.