


Żaneta Nalewajk
W stronę
perspektywizmu



Żaneta Nalewajk

W stronę perspektywizmu

Problematyka cielesności w prozie
Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza
Prolegomena

Książka jest wersją rozprawy doktorskiej ukończonej w czerwcu 2007 roku i obronionej w styczniu 2008 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Serdecznie dziękuję prof. dr hab. Hannie Gosk, która przez lata była moją promotorką i opiekunką naukową, za wnikliwą lekturę tej pracy i wszystkie cenne rozmowy decydujące o jej ostatecznym kształcie. Pragnę podziękować również za cenne merytoryczne uwagi recenzentom: prof. dr hab. Michałowi Głowińskiemu, prof. dr hab. Jerzemu Jarzębskiemu oraz prof. dr hab. Piotrowi Michałowskiemu.

Szczególnie dziękuję mojemu ojcu za nieocenione wsparcie i stworzenie warunków do napisania tej książki.

Żaneta Nalewajk

Prolegomena

Przedmiotem badań prezentowanych w tej książce jest problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza, rozumiana nie tylko jako specyficznie ukształtowany motyw literacki i potencjalny obiekt dociekań literaturoznawczych, lecz także jako kategoria filozoficzna oraz antropologiczna. Do rozpoznania oraz omówienia cech swoistych zagadnienia cielesności aktualizowanego w twórczości tych dwóch ważnych pisarzy polskiego modernizmu oraz funkcji, jakie cielesność pełni w poetykach ich dzieł, posłużyły mi następujące pojęcia opisowe: transgresja, dezorganizacja, heterodoksja oraz wieloznaczność. Takie sprofilowanie refleksji badawczej wynikało z przeświadczenia, że specyfika analizowanych utworów polega między innymi na ich szczególnej zdolności do wyrażania problemów filozoficznych za pomocą środków literackich (a więc wyrażania niedyskursywnego). Mam na myśli taki sposób istnienia filozoficzności w tekście literackim, który nie daje się sprowadzić na przykład do polemiki pisarza z konkretnymi stanowiskami filozoficznymi lub kwestii oddziaływania koncepcji poszczególnych filozofów na twórców literatury. Przejawia się natomiast jako samodzielna propozycja myślowa wyłożona za pośrednictwem specyficznie ukształtowanej poetyki dzieł literackich.

W utworach Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza polimorficzność tematyczna oraz konstrukcyjna sprawiają, że lektura tych tekstów powinna sytuować się w kilku przestrzeniach hermeneutycznych jednocześnie. Mamy tu do czynienia nie tylko z możliwością, lecz także koniecznością równoległego odczytania utworów w kontekście dyskursu literaturoznawczego i filozoficznego; dlatego właśnie interesującą mnie problematykę skonfrontowałam z kategoriami fundamentalnymi dla myśli ludzkiej, takimi jak: ontologia rzeczywistości, problem tożsamości, wartości czy wreszcie poznania. Starłam się ukazać ich specyfikę w analizowanej prozie, która zaważyła na tematach i formach literatury XX wieku. Takie sprofilowanie rozważań uzasadnione było również głębokim przeświadczeniem, że wpływ i znaczenie dorobku obu bohaterów tej książki wykraczają daleko poza domenę literatury.

Jednym z celów badań stała się rekonstrukcja propozycji myślowych Gombrowicza i Schulza, odsłonięcie i opisanie za pośrednictwem analizy kategorii cielesności najistotniejszych kwestii poruszanych w twórczości tych pisarzy. Chodziło mi również o uwy puklenie ich swoistego partnerstwa w stosunku do autorów tradycyjnie wykładanych stanowisk filozoficznych. Dążenie to motywowane było przekonaniem, że wielka literatura może owe stanowiska filozoficzne problematyzować, zadawać im pytania, a nawet kwestionować u podstaw.

Wskazane w tytule książki zagadnienie nie doczekało się, jak dotąd, kompleksowego oraz systematycznego opracowania, mimo że na kartach dzieł Gombrowicza i Schulza odnaleźć można liczne tekstowe dowody wskazujące, iż problematyka cielesności (a nawet szerzej: materii) sytuowała się w centrum zainteresowania tych pisarzy – właśnie wokół niej organizowali oni swoje poglądy. Wprawdzie obecność tego zagadnienia w ich twórczości dostrzeżono bardzo wcześnie, lecz jego ranga nie została odpowiednio doceniona. Zwracali na nie uwagę już pierwsi recenzenci prozy Gombrowicza i Schulza, by wspomnieć tylko napisany w latach trzydziestych XX wieku w konwencji pamfletu *Dwugłos o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego czy tekst Ignacego Fika zatytułowany *Literatura choromaniaków*. Podczas gdy pierwszy ganił teksty Schulza za „redukcjonizm fizjologiczny”¹, drugiego drażniło „bujne rozplenienie wegetatywności”², które uznał za przejaw nadmiernego, niepotrzebnego wyeksponowania motywu materii w opowiadaniach drohobyckiego autora, co, zdaniem komentatora, zaowocowało przerozrostem formy nad treścią, przesadnym nagromadzeniem ornamentyki. W przekonaniu Napierskiego jej funkcją miało być maskowanie niedostatku sensu we wspomnianych utworach. Z kolei Ignacy Fik następująco podsumował literackie dokonania Gombrowicza i Schulza: „Byłe się dobrać do wrzodów, miejsc wstydliwych, brudnych zakątków”³.

Dorobek schulzologii i gombrowiczologii, jeśli chodzi o badania nad problematyką cielesności, nie daje się sprowadzić do rozpoznania sformułowanych przez krytyków współczesnych Gombrowiczowi i Schulzowi, później także wspomniana problematyka nie została wyczerpująco opisana. Powstały jednak ważne teksty litera-

turoznawcze, które przygotowały grunt dla takiej refleksji. W 1986 roku ukazała się książka Jerzego Jarzębskiego zatytułowana *Powieść jako autokreacja*. Jeden, dwudziestodwustronicowy rozdział tej publikacji, „Anatomia Gombrowicza”, poświęcony został w całości wspomnianej kwestii, natomiast w szkicu „Gombrowicz i panny. Historia pewnej fascynacji” badacz skoncentrował się na analizie motywów erotyzmu, jakie odnaleźć można w dorobku literackim twórcy *Ferdydurke*. Tematyka ta zainteresowała również Janusza Pawłowskiego, czemu dał wyraz w artykule *Erotyka Gombrowicza* opublikowanym w tomie zbiorowym *Gombrowicz i krytycy*⁴. Z kolei Olaf Kühn w pracy *Gęba erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza* zastosował kategorie lingwistyczne i psychoanalityczne do opisu wątków homoerotycznych w dziełach tego twórcy⁵. Starał się również uargumentować tezę, zgodnie z którą sposób stylistycznego opracowania tematów ciała czy pożądania to forma ekspresji osobistego konfliktu wewnętrznego pisarza, konfliktu związanego z homoseksualizmem Gombrowicza. Trzeba też wspomnieć o, utrzymanej w duchu polemicznym, monografii twórczości Witolda Gombrowicza, pióra Michała Pawła Markowskiego *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*⁶. Refleksja o ciele pojawia się w, liczącej około stu stron, drugiej (z trzech) części tomu. Dopełnieniem sformułowanych tam rozpoznań stają się niektóre konstatacje znajdujące się w ostatniej partii opracowania pod tytułem „Popłoch i wymiot”. Również jeden rozdział książki Jean-Pierre’a Salgasa *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny* stanowi „Próbę definicji erotyzmu Gombrowiczowskiego”⁷. I to niemal cały dorobek gombrowicologii w tym zakresie, jeśli nie liczyć pomniejszych komentarzy zamieszczanych na prawach głos w artykułach i książkach o odmiennej tematyce. Wśród nich znajdują się niewątpliwie wypowiedzi ważkie, chociaż ich mała liczba może zdumiewać na tle mnogości prac poświęconych tekstem prozatorskim twórcy *Pornografii*.

Nieco więcej omówień koncentruje się wokół problematyki cielesności obecnej w dramatach autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. W tym względzie na uwagę zasługuje z pewnością artykuł Herty Schmid pod tytułem *Nagi palec. Teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, który opublikowany został w czwartym numerze „Pamiętnika Literackiego” w 1985 roku⁸. Sześć lat później,

nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria, ukazała się książka Moniki Żółkoś *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burguda” Witolda Gombrowicza*⁹. Autorka, na co wskazuje przywołany tytuł, czyni problematykę cielesności punktem wyjścia do refleksji nad wspomnianą sztuką, przy czym jedną trzecią swoich rozważań poświęca inscenizacjom teatralnym dramatu. Warto wspomnieć również o studiach Mateusza Kanabrodzkiego *Kapłan i fryzjer*, w których autor poddaje analizie obok utworów dramatycznych Witolda Gombrowicza również teksty Georga Büchnera, Mirona Białoszewskiego i Helmuta Kajzara. Kanabrodzki diagnozuje przemiany, jakie zaszły w teatrze XX wieku, między innymi za pośrednictwem refleksji nad fenomenem dotyku¹⁰.

Wskazana we współczesnej gombrowiczologii luka czekała na wypełnienie. Czekwała od bardzo dawna, choć nie brakowało tekstowych dowodów na to, że wskazane zagadnienie sytuuje się w centrum pisarskiego projektu Gombrowicza. Na kartach *Dziennika* czytamy przecież:

„Moja metafizyka jest po to, by staczała się w ciało. [...] Duch? Powiem, że największą dumą moją jako artysty, nie jest wcale przebywanie w królestwie Ducha, a właśnie to, że nie zerwałem mimo wszystko z ciałem i bardziej chlubię się tym, że jestem zmysłowy, niż tym, że znam się na Duchu; i namiętność moja, grzeszność, ciemność bardziej mi są cenne niż moje światło”¹¹.

W recenzji *Ferdydurke*, opublikowanej na łamach „Skamandra” w 1938 roku, Bruno Schulz wskazał trop interpretacyjny, który do dziś dnia nie został w pełni podjęty, a tym samym nie może się zaliczać do tematów gruntownie opracowanych:

„Jak Gombrowicz doprowadza do granulacji plazmoidalne utwory tej mgławicowej sfery, wywołuje je dotykalnie i wi działalnie na scenę swego teatru, jest tajemnicą jego talentu. Instrument groteski, który w tym celu konstruuje, groteski grającej rolę lupy, pod którą te imponderabilia n a b i e r a j ą c i e l e s n o ś c i – powinien stać się przedmiotem specjalnego studium”¹².

Na te i inne pytania, związane ze specyfiką ujmowania problematyki cielesności przez Gombrowicza, staram się udzielić w tej książce odpowiedzi. Z konieczności zawężam obszar badawczych poszukiwań do utworów prozatorskich pisarza. Czynię to jednak

z nadzieją, że zaproponowane rozstrzygnięcia okażą się przydatne (oczywiście po uwzględnieniu specyfiki rodzajowej i gatunkowej poszczególnych tekstów) również dla naukowej refleksji nad jego dramatami.

Z kolei za podjęciem dokładniejszej analizy problematyki cielesności w opowiadaniach Brunona Schulza przemawia credo *Sklepow cynamonowych*, które autor sformułował w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, eksponując przy tym właśnie zagadnienie materii:

„Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepow cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. [...] Mimo to, sam ciekaw jestem, jak brzmiałoby w formie dyskusyjnej credo filozoficzne *Sklepow cynamonowych*. Będzie to raczej próba o p i s u rzeczywistości tam danej aniżeli jej uzasadnienie.

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. [...] Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii [...]”¹³.

W stosunkowo nielicznych, zorientowanych wyłącznie na problematykę cielesności (czy szerzej: materii), badaniach literaturoznawczych, których przedmiotem są opowiadania Brunona Schulza, jest ona często (bodaj od czasów ukazania się *Rzeczywistości zdegradowanej* Artura Sandauera w 1956 roku¹⁴) redukowana do analizy antytetycznej relacji między kobietami a mężczyznami. Te pierwsze kojarzy się zwykle z naturalnością, fizycznością i negatywnie wartościowaną przyziemnością. Wobec nich mężczyźni są bardziej uduchowieni, bliżsi kulturze, skazani na wieczny metafizyczny niepokój i muszą, zdaniem interpretatorów, „skapitulować”. Po dziś dzień wielu badaczy powtarza w różnych wariantach te tezy. Brzmi w nich również echo wypowiedzi Witkacego na temat grafik Schulza, w któ-

rych autor *Nienasyenia* dopatrywał się manifestacji „sadyzmu kobiecego połączonego z męskim masochizmem”¹⁵, gdy tymczasem kluczowa dla twórczości Schulza problematyka cielesności czy szerzej – materii wydaje się zagadnieniem znacznie bardziej złożonym. To skomplikowanie sygnalizuje między innymi krótki (bo niespełna jedenastostronicowy), acz interesujący artykuł Aleksandry Uberrowskiej pod tytułem *Cielesna retoryka Brunona Schulza*¹⁶. Nowatorstwem ujęcia cechują się również przemyslenia Krzysztofa Stali, które odnaleźć można we fragmentach rozdziału „Język poetycki – metafora” w książce *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiana w prozie Brunona Schulza*¹⁷. W ciekawym kontekście odkryć medycyny i biologii XX wieku zagadnienie materii ukazane zostało w artykule Stefana Chwina „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*¹⁸.

Wśród wymienionych opracowań brakuje jednak całościowych ujęć problematyki cielesności, która nie tylko odcisnęła piętno na tematyce oraz poetyce omawianych dzieł, lecz także jawi się jako znak wyborów światopoglądowych ich autorów.

Obecność problematyki cielesności w utworach Gombrowicza oraz Schulza, predylekcja do „mówienia o ciele” i „pisania ciałem” są znaczące; nie mają charakteru czysto ornamentacyjnego czy przypadkowego. Przeciwnie, to punkt wyjścia do sformułowania autorskiej wizji człowieka i rzeczywistości, powiązanej z koncepcją kultury, rozumieniem tożsamości, wartości czy wreszcie poznania. Uważam, że na kartach dzieł prozatorskich tych twórców za pośrednictwem aktualizacji kategorii ciała manifestują się oraz znajdują artystycznie najdoskonalszy wyraz kluczowe problemy epoki modernizmu.

Ze względu na wysoki stopień komplikacji problemów poruszanych w rozprawie, a także objętość i bogactwo semantyczne materiału ograniczyłam zakres rozważań do powieści i utworów nowelistycznych Witolda Gombrowicza oraz opowiadań Brunona Schulza. Zrezygnowałam z poświęcania osobnych rozdziałów dysertacji *Dziennikowi* autora *Ferdydurke* oraz innym wypowiedziom dyskursywnym jego pióra, a także korespondencji i szkicom krytycznym twórcy *Sklepów cynamonowych*. Powołuję się na nie jednak we wszystkich partiach książki, traktując je jako formę pisarskiego autokomentarza.

W licznych badaniach nad twórczością Schulza pojawiają się odwołania do koncepcji filozoficznych, które wyrastają z gruntu odmiennych, nieraz zupełnie sprzecznych założeń, na skutek czego Schulz zaczyna jawić się w sposób niepokojący, bo jednocześnie jako: kabalista¹⁹, nietzscheanista²⁰, gnostyk²¹, twórca piszący pod wpływem filozofii Bergsona²², Arystotelesa²³, Platona, mistyk, agnostyk, ateista, wierny wyznacznikom romantycznej poetyki „ugruntowanej na dialektyce nieobecności przedmiotu i dążeniu do jego uobecnienia”²⁴. Uznaje się też, że autor *Sklepów cynamonowych* przyjmuje założenia bliskie filozofom dialogu: Franzowi Rosenzweigowi, Martinowi Buberowi²⁵.

Nawiązania do refleksji filozoficznej w tekstach literaturoznawczych, w których choćby sygmalnie pojawia się problematyka materii, nie powinny dziwić. Wydają się one wręcz nieodzowne, ponieważ filozofia, jak chyba żadna inna dyscyplina, od początku swojego istnienia próbowała zdać sprawę ze znaczeń przypisywanych cielesności przez myśl ludzką. Istotność tej problematyki dla filozofii wydaje się trudna do zakwestionowania. Sposób ujęcia i wartościowania materii stawał się niejednokrotnie nie tylko wyrazistym znakiem wyborów światopoglądowych, lecz także odgrywał decydującą rolę w procesie wyodrębniania filozoficznych stanowisk, identyfikacji szkół czy kierunków, by wspomnieć tylko o przeciwstawieniu empiryzmu, a zwłaszcza sensualizmu, racjonalizmowi czy opozycji materializmu względem idealizmu ontologicznego, przyjmującego założenie wtórności świata materialnego wobec świata idei²⁶.

Przypuszczam, że ranga problematyki cielesności dla literaturoznawczych rozstrzygnięć może okazać się nie mniejsza od znaczenia problematyki materii w historii filozofii. W badaniach prowadzonych w obrębie tej dyscypliny sposób literackiego rozumienia czy prezentacji motywów ciała nie stanowi podstawowego kryterium przesądzającego o podziale na epoki czy prądy. Nie oznacza to jednak, że nie odcisnął swojego piętna na poszczególnych estetykach, poetykach i nurtach literackich (inaczej problematyka cielesności przedstawiana jest w tekstach realistycznych, odmiennie w naturalistycznych, ekspresjonistycznych, jeszcze inaczej w groteskowych – to ostatnie sugestywnie uargumentował Michaił Bachtin²⁷). Znaczenie problematyki cielesności w refleksji literaturoznawczej

zostało znacznie słabiej opisane, bo stosunkowo niedawno stała się ona przedmiotem uwagi badaczy literatury. Sądzę jednak, że mamy do czynienia z zainteresowaniem nowymi aspektami tego zagadnienia, a jego odpowiednie ujęcie może zaowocować przyrostem wiedzy.

W kolejnych rozdziałach książki nawiązuję również do tradycji refleksji filozoficznej. Jednak, aby zminimalizować ryzyko przypisania drohobyckiemu autorowi oraz twórcy *Ferdydurke* założeń, których oni sami nie mogliby poczynić, staram się każde zestawienie z konkretnym stanowiskiem filozoficznym poprzedzić analizą immanentną utworów literackich oraz poddać je oglądowi w kontekście wypowiedzi twórców.

Obecność w analizowanych utworach problematyki sytuującej się w centrum zainteresowania dwóch odrębnych dyscyplin: literaturoznawstwa i filozofii skłoniła mnie do poszukiwania takiego języka opisu, który lokowałby się na ich skrzyżowaniu, a jednocześnie nie naruszał reguł ich gramatyki oraz pozwolił na wielopłaszczyznowe rozpoznanie i omówienie zagadnień granicznych, połączenie analizy oraz interpretacji tekstu z perspektywą filozoficzną. Realizacja tego dążenia okazała się największym wyzwaniem. Zależało mi bowiem na tym, aby zastosowane w rozprawie procedury badawcze okazały się weryfikowalne, a jednocześnie zdawały sprawę nie tylko z reguł, według których skonstruowane zostały omawiane w dysertacji teksty literackie, lecz także oddawały specyfikę ewokowanych przez nie w sposób pozadyskursywny treści filozoficznych. Mam świadomość tego, że poszukiwanie języka opisu, który umożliwiłby jednoczesną problematyzację zagadnień literaturoznawczych i filozoficznych nie spotka się z entuzjazmem zwolenników potwierdzania odrębności literaturoznawstwa jako samodzielnej dyscypliny. Podzielał ten pogląd, jakkolwiek nie czynię tego w sposób restrykcyjny i dogmatyczny. Podejmując niełatwe zadanie rozpoznania i omówienia zagadnień „granicznych”, pragnęłam dać wyraz przekonaniu, że dążenie do formułowania ważkich spostrzeżeń w języku, który sytuuje się na skrzyżowaniu zinstytucjonalizowanych kodów mowy, nie zawsze musi skutkować pogwałceniem wypracowanych przez literaturoznawstwo rozpoznań na temat statusu tekstów literackich oraz ich gatunków, a koncepcja

poszukiwania komunikacji pomiędzy wspomnianymi dyscyplinami nie zagraża samodzielności literaturoznawstwa jako odrębnej dziedziny wiedzy.

Inna sprawa, że kwestia relacji pomiędzy literaturoznawstwem a filozofią nie należy do zagadnień metodologicznie dookreślonych i wyczerpująco opisanych. Można oczywiście usunąć problem z pola widzenia i stwierdzić, że wymienione dyscypliny posługują się odmiennymi, homogenicznymi językami, które nie mają szansy na komunikację. W niektórych wypadkach takie założenie wydaje się niewłaściwe. Sądzę, że perspektywa filozoficzna jest punktem widzenia, z którego można i powinno się rozpatrywać ściśle określony typ tekstów literackich. Mam tu na myśli nie tylko przypadki, o których pisał Janusz Sławiński w tekście *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: trzy kwestie i jedna ponadto*²⁸. We wspomnianym artykule badacz wymieniał:

– teksty „dziedzicowo przekwalifikowane”, to znaczy takie, które pierwotnie sytuowały się w obrębie dyskursu filozoficznego, a następnie, wraz z upływem czasu, ich odbiór stawał się coraz bliższy recepcji literatury pięknej;

– gatunki hybrydyczne, jak choćby esej, które sytuują się na skrzyżowaniu dyskursów. Jedną z cech konstytutywnych eseju pozwalającą na wyodrębnienie go spośród innych gatunków literackich jest właśnie filozoficzność;

– teksty literackie zawierające architekstualne odwołanie do gatunków uprawianych przez filozofów, manifestujące się użyciem w tytule słów takich jak: „traktat”, „powiastka filozoficzna” czy „poemat filozoficzny”.

Myślę, że zaproponowana przez Janusza Sławińskiego, prekursorska typologia nie wyczerpuje repertuaru tekstów, które nie tylko mogą, lecz także powinny być usytuowane jednocześnie w dwóch przestrzeniach hermeneutycznych. Do grupy takich utworów zaliczam także:

– dzieła, których autorzy bezpośrednio mówią o swoich zainteresowaniach historią myśli filozoficznej, w tekstach dyskursywnych przyznają się do inspiracji poszczególnymi stanowiskami, choćby inspiracje te miały charakter negatywny (przypadek Gombrowicza, który dał świadectwo własnych zainteresowań między inny-

mi na kartach *Dziennika, Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*);

– utwory, których twórcy stosują w tekstach literackich oraz szkicach krytycznych (a nie tylko w ich tytułach) terminologię z zakresu historii filozofii – to przypadek Schulza. Rzecz znamienita, że tezy na temat materii wypowiedziane przez Ojca w *Traktacie o manekinach* są zbieżne, z tymi, jakie odnaleźć można w wyłożonym w *Liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza* credo filozoficznym *Sklepów cynamonowych*. Poza tym obecność wskazówki architekstualnej w postaci słowa „traktat” projektuje, moim zdaniem, podwójny typ lektury: literaturoznawczej i filozoficznej;

– utwory literackie zawierające kryptocytyaty z dzieł filozofów, które w sposób istotny kształtują ogólną wymowę utworu (przykładem może być choćby *Pornografia* Gombrowicza, w której pojawiają się bardzo liczne, niejawnie odwołania do myśli Nietzschego);

– dzieła, które są prezentowane przez twórców w ich wypowiedziach programowych jako samodzielne i spójne propozycje myślowe zdolne wchodzić w dialog z poszczególnymi stanowiskami filozoficznymi (przypadek Gombrowicza i Schulza). Schulz nie był wprawdzie zwolennikiem tłumaczenia przez autora jego dzieła na język filozofii, ale zachęcony przez Stanisława Ignacego Witkiewicza ostatecznie sformułował credo filozoficzne *Sklepów cynamonowych*). Pomimo tego, że wspomniane koncepcje, w przeciwieństwie do idei filozoficznych, wyrażone zostały językiem niedyskursywnym, pisarze byli zdania, iż mogą ukazywać w nowym świetle wybrane aspekty wspomnianych idei, a niekiedy nawet je kwestionować. Takie przekonanie podlegać musi, jak sądzę, badawczej weryfikacji. Jeśli tekst literacki przejdzie ją pozytywnie, interpretator zmierzać powinien do ukazania swoistego „partnerstwa” autora dzieła literackiego oraz twórcy koncepcji filozoficznej. Myślę, że wyzwanie związane z przeanalizowaniem ich jednocześnie z dwóch perspektyw: literaturoznawczej oraz historii filozofii (z zachowaniem naukowych procedur właściwych każdej z tych dyscyplin) nie musi być z góry skazane na niepowodzenie. Zdarzają się przecież dzieła literackie problematyzujące założenia koncepcji światopoglądowych, podobnie jak istnieją rozprawy filozoficzne poświęcone literaturze, będące twórczymi jej odczytaniem.

W wyliczonych sytuacjach decyzja o osadzeniu tekstu w jednej tylko przestrzeni hermeneutycznej może być, oczywiście, usprawiedliwiana troską o czystość uprawianej przez literaturoznawcę dyscypliny, ale rezultatem usytuowania badań w obrębie jednej tylko dziedziny wiedzy będzie lektura niepełna. Istnieją również teksty literackie, w wypadku których elementarna czynność, taka jak określenie ich tematu, okaże się niemożliwa bez odwołania do filozoficznych kontekstów. Przykładem takiego tekstu jest *Portret Kanta* Bolesława Micińskiego. Autor tego eseju postawił sobie za cel transpozycję idei królewieckiego filozofa na literackie wyobrażenia.

Poszukiwanie języka pozwalającego na jednoczesny opis zagadnień literaturoznawczych oraz filozoficznych na podstawie tekstu literackiego bez naruszania procedur badawczych wypracowanych przez obie dyscypliny zaowocować musiało pytaniem o zasady „przekładu” każdego z tych języków na język właściwy innej dyscyplinie. Za równie ważką uważam kwestię: jakie warunki muszą zostać spełnione, aby specyfika tych dyskursów została „ocalona w tłumaczeniu”? Czym innym jest, jak sądzę, wrywanie zdań z kontekstu i przypisywanie im miana doniosłych rozpoznań filozoficznych (przypadek opisany przez Janusza Sławińskiego) oraz utożsamianie ich ze stanowiskami znanych myślicieli, a czym innym rekonstrukcja założeń autora tekstu literackiego dokonana metodą analizy immanentnej, a następnie jego konfrontacja z poglądami filozofów. Takie działanie wydaje mi się celowe i uprawnione o tyle, o ile zestawienie poszczególnych koncepcji doprowadzi w efekcie do problematyzacji poruszanych w nich zagadnień, a problematyzacja ta sprzyjać będzie przyrostowi wiedzy wypracowanej przez dziedziny, do których przynależą teksty. Ten typ postępowania staram się zaprezentować w tej książce. Wprawdzie obecne są w niej odwołania do różnych stanowisk filozoficznych, nigdy jednak wspomniane nawiązania nie prowadzą do utożsamienia koncepcji konkretnego filozofa z literackimi refleksjami Gombrowicza i Schulza. Te ostatnie traktuję, co chciałabym jeszcze raz podkreślić, jako samodzielne propozycje myślowe wyrażane w sposób pozadyskursywny, za pośrednictwem środków literackich. Sądzę, że są to propozycje na tyle doniosłe, że mogą nie tylko problematyzować stanowiska filozoficzne,

zadawać im pytania, podważać je u podstaw, lecz także daleko wykraczać poza domenę literatury i filozofii.

O specyficie zastosowanych w książce procedur analitycznych zdecydowała zatem nie tylko pograniczność analizowanej problematyki cielesności sytuującej się w przestrzeni zainteresowania literaturoznawstwa i filozofii. Zależało mi nade wszystko na zachowaniu systematyczności wywodu oraz zaprezentowaniu takiego typu dyskursu, który nie będzie naruszał obowiązujących w obu dyscyplinach systematyk. Towarzyszyła mi przy tym troska, by w rozprawie nie doszło do przemieszania problematyk: historyczno- i teoretycznoliterackiej – jeśli chodzi o badania literaturoznawcze – oraz ontologicznej, epistemologicznej i aksjologicznej, wyodrębnianych zwyczajowo jako działy filozofii.

Odwołania do spuścizny filozoficznej występują w moich badaniach w sześciu ściśle określonych funkcjach:

- po pierwsze, przywołuję konkretne stanowiska, wobec których twórcy w sposób jawny się określali (to przypadek Gombrowicza – wspomniany pisarz wielokrotnie ustosunkowywał się do tradycji filozofii nowożytnej); w przypisach, jeśli to tylko było możliwe, starałam się dookreślić, czy konkretne idee wywarły wpływ na kształt spuścizny literackiej autora *Kosmosu*, czy też mamy do czynienia z koncepcjami, które powstały w sposób niezależny, ukazać przynajmniej w zarysie ich cechy swoiste, podobieństwa oraz różnice pomiędzy nimi;

- po drugie, wprowadzam odwołania do historii filozofii, kiedy analiza immanentna leksyki utworów wskazuje na jej proveniencję filozoficzną – to przypadek Schulza, w którego opowiadaniach oraz szkicach krytycznych pojawiają się sformułowania typu: „monizm substancji”, „panteizm”, „materia”, „sceptycyzm”; w pracy starałam się zrekonstruować, w jakim znaczeniu w prozie pisarza występują te terminy, oraz sprawdzić, czy ich użycie ma swoje odzwierciedlenie w poetyce oraz ogólnej wymowie utworów;

- po trzecie, nawiązuję w analizie tekstów literackich do myśli wielkich filozofów, aby pokazać obecność w utworach licznych odwołań niejawnych (*Pornografia* na przykład obfituje w kryptocytaty z dzieł Nietzschego);

- po czwarte, przywołuję kontekst filozoficzny, gdy analiza immanentna leksyki utworów wskazuje na ewidentny wpływ, jaki na

twórcę tekstu literackiego wywarło określone stanowisko filozoficzne – mam na myśli choćby przypadek oddziaływania spuścizny Nietzschego na twórczość prozatorską i krytycznoliteracką Schulza;

– po piąte, decyduję się na wprowadzenie kontekstu filozoficznego wtedy, gdy uznaję rozpoznania Schulza i Gombrowicza za na tyle doniosłe, że zdolne są sproblematyzować, a nawet zakwestionować u podstaw konkretne stanowiska filozoficzne.

– po szóste wreszcie i ostatnie, kiedy w przypisach przypominam refleksje wielkich filozofów, to pragnę jak najrzetelniej zdać sprawę z własnych lektur oraz źródeł inspiracji (przynajmniej tych, których mam świadomość), a bez których napisanie tej książki nie byłoby możliwe.

Badania interdyscyplinarne, których rezultatem są te studia, wymagały wsparcia przez odpowiednią metodę oraz technikę analityczną, która pozwoliłaby opisać przejście od zagadnień literaturoznawczych do problematyki filozoficznej. Ta deskrypcja stała się możliwa dzięki projektowi perspektywizmu metodologicznego, który starałam się realizować (opisany został szczegółowo w trzeciej części rozdziału pierwszego książki). Wspiera się on na bardzo istotnym dla mnie przekonaniu. Sądzę, że poszczególne rozstrzygnięcia interpretacyjne (z powodu wieloznaczności omawianych tekstów literackich) mogą okazać się dyskusyjne i wielowkładalne. Inaczej natomiast przedstawia się kwestia procedur analitycznych stosowanych w badaniu tekstu literackiego. Jeśli literaturoznawstwo ma zachować status odrębnej dyscypliny naukowej, to powinny być one weryfikowane w obrębie przyjętych przez badacza założeń oraz poddawane próbie falsyfikacji.

Perspektywizm podkreślający zależność aktywności poznawczej od przyjętego paradygmatu poznania nie musi być zatem tożsamy z nihilistycznym relatywizmem oraz skrajnym subiektywizmem. Może być perspektywizmem pokolenia, przedstawicieli określonego kierunku w badaniach literaturoznawczych czy zwolenników konkretnej metody badania tekstu literackiego. Perspektywizm, w takim ujęciu, w jakim go rozumiem, wyrasta ze świadomości ograniczenia ludzkich możliwości poznawczych. Ta determinacja ma, moim zdaniem, charakter pozytywny, ponieważ pozwala poskromić uzurpatorskie ambicje w porządkowaniu świata w zgodzie z własnym

punktem widzenia. Nie postrzegamy zjawisk ze wszystkich stron jednocześnie. Dostępne są nam jedynie ich profile. Jeśli zatem przyjmie się założenia perspektywizmu, trzeba też uznać, że własna perspektywa nie jest jedyną możliwą, co nie oznacza jednak konieczności rezygnacji z wysiłków mających na jej celu rozszerzenie. Poznanie staje się tym pełniejsze, z im większej liczby perspektyw zostanie oświetlony jego przedmiot. Perspektywizm metodologiczny jest także próbą ominięcia raf skrajnego obiektywizmu i skrajnego subiektywizmu, ponieważ czyni miarą racjonalności możliwość przecięcia się perspektyw, potwierdzenia indywidualnych percepcji, dzięki czemu ukazuje się sens, który jest subiektywny i intersubiektywny zarazem. Perspektywizm w ujęciu naukowym, a w takim właśnie chciałabym go rozumieć, ma być wyrazem postawy niedogmatycznej, jeśli chodzi o dobór metod badania utworów literackich, a zarazem postawy sceptycznej w stosunku do przekonania o nieograniczonej funkcjonalności i sensowności zastosowania konkretnej metody do każdego typu tekstów. Sceptycyzm powinien być tu zatem nie celem, a środkiem do celu. Ze względu na perspektywizm percepcji oraz jej nieuniknioną sytuacyjność uważam, że sceptycyzm w stosunku do twierdzeń w nauce to konieczny punkt wyjścia do rzetelnych badań. Perspektywizm to nie manifestacja dowolności badawczej, zgoda na zawieszenie naukowych procedur, zanik hierarchii wartościowania. Wręcz przeciwnie. W poznaniu nie chodzi przecież o potwierdzanie indywidualnej racji, a o przyrost wiedzy. Zarazem – to oczywiste – nie byłby on możliwy bez indywidualnych wysiłków konkretnych badaczy. Przyjęcie w badaniach założeń metodologicznych perspektywizmu oznacza zatem rezygnację z przypisywania sobie wszechwiedzy, ale nie oznacza rezygnacji z dążenia do wiedzy.

Projekt metodologiczny znalazł swoje odzwierciedlenie w konstrukcji książki. Jej kompozycja została pomyślana, jako metafora epistemologiczna, metafora struktury otwartej. Prezentowane studia nie mają ani klasycznego wstępu, ani zakończenia. Ta nieobecność nie jest rezultatem przypadku. Zdarzało się, że zarówno literaturoznawcom, jak i filozofom bliskie było – co zrozumiałe – pragnienie wypowiedzenia „ostatniego słowa”, które mogłoby być uznane za sumę wiedzy wypracowanej przez daną dyscyplinę na temat kon-

kretnego zagadnienia. Natomiast kiedy malarz albo muzyk – o czym wspominał Merleau-Ponty w rozważaniach o perspektywie – tworzą własną kompozycję, nie spodziewają się, że wyczerpie ona wszystkie możliwości, jakie dają malarstwo lub muzyka²⁹. Decydując się na konstrukcję tekstu, która przybrała kształt „struktury otwartej”, chciałam dać wyraz przekonaniu, że moje propozycje badawcze nie są ani pierwszymi, ani ostatnimi i z pewnością nie wyczerpują wszystkich możliwości ujęcia tematu.

Książka składa się z pięciu rozdziałów, których rozbudowane tytuły zdają sprawę z jej zawartości problemowej:

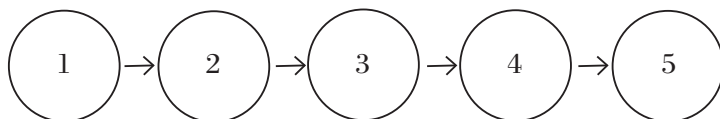
- 1) Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu;
- 2) Projekt transgresji. Zmiana w rozumieniu pojęcia kultury a somatyzacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza;
- 3) Projekt (dez)organ-izacji. Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości a koncepcja bohatera w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza;
- 4) Projekt heterodoksji. Zmiana w rozumieniu pojęcia wartości a wi-
zja czasu w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza;
- 5) Projekt wieloznaczności. Zmiana w rozumieniu pojęcia poznania a strategie narracyjne w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza.

Kategorie opisowe wyróżnione w nadtytułach rozdziałów II, III, IV i V – transgresja, (dez)organ-izacja, heterodoksja, wieloznaczność – traktuję jako punkt wyjścia do dwutorowej problematyki występującego w temacie tych studiów zagadnienia cielesności. Konstrukcja wspomnianych partii wywodu została tak pomyślana, aby z analiz tekstów prozatorskich (prowadzonych w sposób rozłączny) wyłoniła się płaszczyzna ich porównania. W konsekwencji struktura każdej części książki wspiera się na trzech podrozdziałach. Pierwszy – poświęcony tekstom Schulza i drugi – dotyczący dzieł Gombrowicza otrzymały odrębne tytuły, które powinny sygnalizować specyfikę omawianych utworów, natomiast trzeci (określony mianem rekapitulacji) służyć ma sformułowaniu uogólnień i wyeksponowaniu podobieństw. Kategorie świata przedstawionego (rozdział II), postaci literackiej (rozdział III), czasu (rozdział IV) oraz narracji (rozdział V) traktuję jako teoretyczne spoiwo, umożliwiające

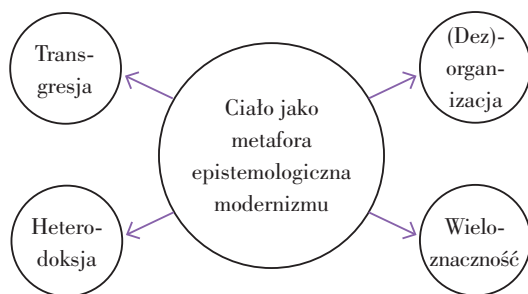
systematyzację prowadzonego wywodu. Szczegółowe rozważania zawarte w II, III, IV i V części książki sytuują w szerszej perspektywie, wpisując je w krąg problemów, nad którymi namysł podejmują odpowiednio: filozofia kultury, antropologia filozoficzna, aksjologia oraz epistemologia.

Chronologiczny układ analiz utworów prozatorskich Gombrowicza motywowany jest przekonaniem, zgodnie z którym koncepcja cielesności wpisana w twórczość autora *Ferdydurke* ma charakter ewolucyjny.

Struktura układu treści wymaga jeszcze słowa wyjaśnienia. W rozdziale I sformułowane zostały główne problemy badawcze oraz hipotezy na temat znaczenia zagadnienia cielesności dla epoki modernizmu. Rozdziały II, III, IV i V stanowią ich uszczegółowienie zaprezentowane na przykładzie dzieł prozatorskich Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Terminy opisowe, takie jak transgresja, dezorganizacja, heterodoksja czy wieloznaczność, to synonimy funkcji, jaką spełniają motywy ciała w poetykach poszczególnych utworów. W ten sposób dzielę rozważaną problematykę cielesności na podzagadnienia. W konsekwencji układ treści sprzyja odejściu od lektury liniowej, która może, ale nie musi już polegać na tropieniu powiązań oraz na poszukiwaniu relacji wynikania pomiędzy rozdziałami II, III, IV i V (choć one również istnieją). Taka kompozycja ma stać się zachętą do lektury koncentrycznej pozwalającej potraktować poszczególne fragmenty książki jako punkty widzenia, perspektywy, z jakich daje się oglądać problematyka cielesności (zob. rys. 1 i 2).



rys. 1. Schemat lektury liniowej



rys. 2. Schemat lektury koncentrycznej

Sądzę, że swoicie ukształtowana literacko problematyka cielesności, czego wymownym przykładem jest innowacyjna proza Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza, sytuuje się w centrum literaturoznawczych i filozoficznych sporów o kształt modernizmu, ponieważ za jej pośrednictwem rozważać można istotne dla epoki zagadnienia i wyróżniające ją tendencje, takie jak: refleksja nad podmiotowością, dążenie do przełamywania tabu, kryzys wartości czy wreszcie, pojawiające się na kartach dzieł powstałych w tym czasie, przemyślenia związane z możliwościami poznawczymi człowieka. To przekonanie sygnalizuję już w rozdziale pierwszym. Staram się uargumentować w nim tezę, zgodnie z którą filozofia i literatura modernizmu, eksponując w sposób swoisty problematykę cielesności, diagnozują równolegle odkrycie chaosu wewnątrz natury ludzkiej i poza nią, podejmują namysł nad możliwościami poznawczymi człowieka, próbują rozpoznać jego skomplikowaną sytuację w świecie. W celu uchwycenia specyfiki modernistycznych przemian na gruncie filozofii, rekonstruuje opozycyjne założenia, z których wyrastają stanowiska Kartezjusza i Nietzschego (w drugim okresie jego twórczości). Podejmuję rozważania nad genezą nowożytnego wrokoocentryzmu, rekonstruuje kontekst historyczny kategorii widzenia rozumianej jako metafora myślenia. Staram się również przekonać o słuszności ogólnie sformułowanego stwierdzenia Martina Jaya, według którego konsekwencją modernistycznego, antywizualnego dyskursu obecnego w literaturze,

filozofii i sztuce tego okresu były dwie fundamentalne dla estetyki i epistemologii przemiany, a mianowicie: re korporalizacja podmiotu i detranscendentalizacja perspektywy.

Zaprezentowane w książce analizy utworów Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza dostarczają dowodów na potwierdzenie tezy, iż w epoce modernizmu w następstwie rozlicznych przewartościowań ciała zaczęło być ujmowane jako:

1) warunek możliwości oraz determinanta określająca specyfikę procesów poznawczych;

2) „sfera graniczna”, za pośrednictwem której chaos zjawisk rzeczywistości zostaje przekształcony w ład dzięki schematyzującej pracy intelektu;

3) „miejsce lokalizacji” umysłu – cielesne aspekty kondycji podmiotu wpływają na to, że poznanie ludzkie jest fragmentaryczne i skończone, dokonuje się z określonej perspektywy.

Wskazują również na modernistyczne procesy w literaturze i sztuce, które zachodziły równolegle z przemianami charakterystycznymi dla filozofii tego okresu lub były konsekwencjami jej wpływu. Twórcy literatury i sztuki (by wspomnieć tylko o osiągnięciach przedstawicieli konceptualizmu i kubizmu) próbowali zgłębić mechanizmy rządzące działaniem procesów percepcyjnych. W planie estetycznym te przemiany uznać można za równoważnik nietzscheańskiego perspektywizmu. Omawiając swoistość przemian literackich zachodzących we wspomnianym okresie, przypominam, że przejawiają się one silną tendencją do wypierania narracji auktorialnej przez narrację personalną i pierwszoosobową, związaną z jednostkowym, partykularnym punktem widzenia. Wykazuję, że odpowiedniki perspektywizmu dają się zaobserwować również w kreacji postaci literackiej. Wyeksponowanie motywów cielesności wpływa tu w sposób niebagatelny na konstrukcję bohatera literackiego.

W świetle analiz przeprowadzonych na materiale prozy innowacyjnej można stwierdzić, że cielesność modernistyczna łączy w sobie jakości antytetyczne, daje się opisać w formule *p a r a d o k s u*, jawi się jako współistnienie przeciwieństw:

1) staje się znakiem indywidualizacji bohaterów, ale jednocześnie nie może być uznana za fundament jednostkowej niepowtarzal-

ności, ponieważ skazuje ich na doświadczenie tego, co preindywidualne, czyli jedną z wielu form płodnej, witalnej materii;

2) jest warunkiem możliwości poznania, a zarazem staje się narzędziem krytyki świadomości;

3) konstituuje tożsamość bohatera, ale jednocześnie nosi w sobie pierwiastki jej rozpadu – poprzez procesy dojrzewania i starzenia włącza jednostkę w procesy przemiany materii;

4) ujęta jako najbardziej naturalna dla podmiotu – poprzez doświadczenia: kalectwa, choroby, starości – okazuje się największym zagrożeniem dla jego spoiwości i autonomii;

5) jest wartością estetyczną, ale zarazem okazuje się pierwiastkiem burzycielskim o mocy wystawiania wartości etycznych na próbę;

6) jawi się jako własność podmiotu, ale jednocześnie, stawiając opór jego woli, sprawia, że to podmiot niejako należy do ciała; innymi słowy: za sprawą wyeksponowania motywów cielesności ujawnia się nieostrość granicy pomiędzy formułami „jestem ciałem” i „mam ciało” oraz „chcę” i „muszę”;

7) jest metamorfozą: ciało pozostaje otwarte na proces przemiany, a zarazem zamyka podmiot w wąskim horyzoncie określonego punktu widzenia, poza który nie jest on w stanie wykroczyć;

8) jest elementem natury, a jednocześnie stanowi prymarny model kulturowych identyfikacji Ja;

9) może być uznana za „źródło cierpień”, lecz także źródło „wiedzy radosnej”.

W studiach nad problematyką cielesności w prozie Gombrowicza i Schulza staram się pamiętać, że była ona obecna w literaturze i filozofii właściwie od zawsze. Dlatego obok kategorii filozoficznych i teoretycznoliterackich (takich jak: świat przedstawiony, postać literacka, czas, narracja), wprowadzam również odniesienia historycznoliterackie w ujęciu diachronicznym. Poszukuję swoistości modernistycznych przedstawień ciała w stosunku do jej obrazów pojawiających się we wcześniejszych epokach, do których odwołania znaleźć można w utworach prozatorskich Gombrowicza i Schulza. Nawiązania te staram się zaakcentować poprzez wskazanie na relacje intertekstualne, w jakie problematyka cielesności uwikłana jest w prozie wspomnianych pisarzy. Najczęściej rozważam wystę-

powanie motywów cielesności w obrębie konkretnego gatunku, konwencji lub stylu. Czynię to w przekonaniu, że problematyka cielesności mogłaby się stać przedmiotem zarówno osobnego studium z zakresu poetyki historycznej, jak i rozprawy historycznoliterackiej.

Innymi słowy, w książce tej poszukuję swoistości modernistycznego „powrotu do ciała” oraz staram się uargumentować tezę, zgodnie z którą zrealizował się on w formule paradoksu. W przypadku cielesności modernistycznej, na co wskazują przeprowadzone przeze mnie w kolejnych rozdziałach analizy, można mówić o interferencji pozornie nieprzystających do siebie obszarów: kultury i natury, swojskości i obcości, bezformia i formy, chaosu i ładu, ludzkiego i nieludzkiego.

Najprościej rzecz ujmując, staram się opisać: w jaki sposób innowacyjna proza modernizmu mówi ciałem, jak opowiada o ciele oraz jak je prezentuje. Wymienione problemy wymagają wielopłaszczyznowej refleksji, prowadzonej na podstawie zagadnień z zakresu: filozofii kultury, antropologii filozoficznej, aksjologii i epistemologii.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu

„Interpréter – c’est avoir
un corps, être perspective”¹.

Éric Blondel

1. „Oko umysłu” i „oko ciała”. Od Kartezjusza do Nietzschego

Martin Jay, zastanawiając się nad genezą „kryzysu tradycyjnej władzy wzroku”, skonstatował, że epoka modernizmu wyróżniała się fenomenem „powrotu do ciała”². Opinia badacza dobrze koresponduje ze spostrzeżeniem, że literatura i filozofia modernistyczna, eksponując problematykę cielesności, diagnozują równoległe odkrycie chaosu wewnątrz natury ludzkiej i poza nią, podejmują namysł nad możliwościami poznawczymi człowieka, rozpoznają jego skomplikowaną sytuację w świecie. Jednak enigmatyczne stwierdzenie Jaya skłania do zastanowienia, na czym ów powrót polegał i jak to się stało, że mógł on się dokonać.

Richard Sheppard, powołując się na teoretyczne ustalenia Hugona Balla, których filarami są idee Nietzschego, wyróżnił trzy aspekty, w jakich zarysowało się modernistyczne „przewartościowanie wszystkich wartości”, mianowicie: 1) „zmieniające się poczucie sensu rzeczywistości”, 2) „przekształcanie się dotychczasowego rozumienia natury ludzkiej”, 3) „przeobrażenie relacji między rzeczywistością a człowiekiem”³. Pierwsza zmiana związana była, zdaniem Shepparda, z nauką rewizją przekonań, które dotyczyły rzeczywistości fizycznej i pozostawały w zgodzie z mechanicznym obrazem wszechświata Newtona. Jak zauważa Sheppard, odkrycia Einsteina, de Broglie’a, Schrödingera i Diraca dowiodły, iż przestrzeń, której modelem była geometria euklidesowa, wymyka

się newtonowskim ujęciom z powodu swej nieciągłości i nieregularności. Rzeczywistość fizykalna w nowej, modernistycznej wersji stanowiła exemplum uchylecia zasady przyczynowości, natomiast kategorie czasu i przestrzeni, zgodnie z (potwierdzonymi przez Nietzschego) intuicjami Kanta, objawiły swoją relatywność i okazały się jedynie użytecznymi schematami, w które ludzki intelekt ujmuje z gruntu chaotyczną rzeczywistość. Obraz materialnego, złożonego z atomów, cechującego się pewną równowagą wszechświata uległ destrukcji, badacze zaczęli spostrzegać, że:

„[...] poglądy współczesnej fizyki są w pewnym sensie niezwykle zbliżone do koncepcji Heraklita. Jeśli zastąpimy słowo ogień terminem energia, to jego twierdzenia będą się niemal całkowicie pokrywały z dzisiejszymi poglądami”⁷⁴.

Tak rozumiana rzeczywistość zatracca stałe cechy, zanurzona w zmienności, tonie zarazem w relatywizmie, w którym wszystko może się przepoczwarzyć we własne przeciwieństwo. Jednocześnie konstatawana przez Heraklita kosmiczna rozumność świata ukryta w antynomiach, dysonansach, kontradycjach dla modernistów nie była czymś aż tak oczywistym.

Dla uwypuklenia kontrastu warto przypomnieć, że zdaniem Kartezjusza – ojca filozofii nowożytnej – nieograniczony niczym Bóg pomyślał świat zgodnie z zasadami logiki, chociaż mógł to zrobić inaczej. Dlatego też człowiek zdolny był do opisu tej przewidywalnej przyrody i wszystkiego, co istnieje w języku pojęć, podobnie jak aktywność ciała dawała się ująć za pomocą kategorii hydromechaniki. Przypisanie umysłowi kompetencji poznawczych dowartościowywało rozum, czyniło rzeczywistość przejrzystą dla umysłu ludzkiego i prowadziło do afirmacji poznania rozumowego. Porównanie modernistycznej wizji świata z przekonaniami wpisanymi w filozofię Kartezjusza jeszcze bardziej unaocznia, jak „bezfornie” nowego wizerunku realności, jego amorficzność nie poddają się pomiarom, przeciwstawiają się klasycznemu poczuciu harmonii, pojęciom rozumności i ładu, rzucają wyzwanie wyobrażeniom na temat celowej konstrukcji świata, wsączają poczucie obcości w uznawaną dotąd za swojską i przyjazną rzeczywistość. Paralelizm pomiędzy logiczną strukturą materialnego świata a wyobrażeniami na temat struktury ludzkiego rozumu, oczywisty nie

tylko dla Kartezjusza, lecz także jeszcze dla dziewiętnastowiecznych pisarzy realistów, w filozofii i literaturze modernistycznej stracił dawną bezdyskusyjność.

Kolejnym aspektem przewartościowania, jakie odbiło się echem w modernistycznej filozofii, nauce, literaturze i sztuce, były zmiany dotyczące ugruntowanych przeświadczeń na temat natury ludzkiej, co jeszcze bardziej naruszało równowagę pomiędzy człowiekiem a kosmosem. Przyglądając się podejrzliwie temu, co uchodziło dotąd za ludzką świadomość, myśliciele modernistyczni przeprowadzili bezlitosny demontaż podwalin kartezjańskiej filozofii podmiotu. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Kartezjusz ujmował podmiot substancjalnie i utożsamiał go z aktem myślenia.

„Poznałem dzięki temu, że byłem substancją, której całą istotę czy naturę stanowi wyłącznie myślenie, i która dla swego istnienia nie wymaga żadnego miejsca i nie zależy od żadnego przedmiotu materialnego. Tak, że to oto Ja, czyli dusza, dzięki której jestem tym, czym jestem, jest całkowicie odrębna od ciała i nawet łatwiejsza do poznania niż ono, a nadto, gdyby nie było wcale ciała, dusza nie przestałaby być tym wszystkim, czym jest”⁵.

Tak pojmowana cielesność nie stanowiła integralnego elementu niezbędnego dla ukonstytuowania się podmiotowości. Kartezjusz, redukując podmiot do rozumianej substancjalnie, myślącej jaźni, nie dostrzegał bowiem tożsamościotwórczej roli ciała. Dla podmiotu jego własny umysł był najoczywistszym przejawem w porządku poznania. Ojciec filozofii nowożytnej wypracował też psychologiczne kryterium prawdy, z którego wynikało, że jeśli myślący człowiek postrzega dane zjawisko *j a s n o i w y r a ż n i e*, to znaczy, że istnieje ono w sposób pewny. Charakterystyczne, że Kartezjusz zajął się rozważaniami o świecie (aspirującymi, w jego mniemaniu, do miana obiektywnych) prowadzonymi w duchu zasad geometrii i matematyki, zaraz po tym, jak partycypującym w boskiej perspektywie „stwórczym gestem” na miarę *fiat lux* oddzielił kosmos od chaosu, odseparował *res cogitans* (zdolną do samopoznania) od *res extensa*, ustanawiając ontologiczny dualizm duszy i ciała⁶. Geometria uznana przez ojca filozofii nowożytnej za wzór doskonałości stała się nie tylko podstawą metafizycznych dociekań. Posłużyła także za model przydatny do opisu właściwości materii, wpłynęła zasadniczo na wyeksponowanie w niej takich a nie innych kategorii, wśród których

znalazły się: przestrzenność, kształt, liczba czy wielkość. Jednak geometria miała swoje ograniczenia. Filozof długo ich nie dostrzegł. Pozwoliła mu ona jedynie na opis cielesności sporządzony „od zewnątrz”, paradoksalnie umożliwiła autorowi *Medytacji* uchwycenie wyłącznie tego, co jest widoczne dla oczu. Co więcej, w tym zobiektywizowanym ujęciu urzeczowiona i wymierna, niczym maszyna, całkowicie przewidywalna oraz niemająca nic wspólnego z poznającym „okiem umysłu” materia nie mogła niepokoić.

Ponadto Kartezjusz wyprowadził przekonanie o realności świata z istnienia świadomości opierającej się wątpieniu. Optymistyczne założenia pozwoliły filozofowi mniemać, że podmiot podejmuje aktywność myślową i postrzega dookolną rzeczywistość w oderwaniu od własnej cielesności. Kartezjusz nie uwzględniał jej kapryśnego wpływu na zmianę usposobienia człowieka. Obstawiał przy tezie, zgodnie z którą jeśli postępuje się zgodnie z wyznaczonymi procedurami, wpływ ciała nie powinien zaciążyć na rezultatach poznawczych. W ten sposób wiara w możliwość „właściwego kierowania rozumem” służyła podtrzymaniu iluzji uniwersalizmu, ahistoryczności, ponadczasowości rozstrzygnięć poznającego.

Jednak zachodzące w modernizmie procesy, związane z przeobrażeniem wizerunku świata, człowieka oraz zmianą rozumienia relacji pomiędzy nimi pokazały, że wspomniane tezy autora *Zasad filozofii* okazały się trudne do utrzymania. Za sprawą ustaleń Freuda, autora *Wstępu do psychoanalizy* oraz myśli przedstawicieli *lebensphilosophie*, ukształtowane w epoce nowożytnej pojęcie podmiotu zostało poddane gruntownej rewizji. Trudny do przecenienia wpływ na jego transformację wywarły twierdzenia Nietzschego.

Rekonstruując stanowisko filozofa w kwestii podmiotu, należałoby odpowiedzieć na pytanie: czy dokonał on modyfikacji, czy też może zupełnej destrukcji pojęcia podmiotu. Ponownego namysłu wymaga również kwestia związana z charakterem krytyki sformułowanej przez autora *Wiedzy radosnej*. Warto byłoby bowiem określić, czy ma ona wyłącznie negatywny sens, a jeśli nie, to jakie treści zostały wpisane w ów pozytywny projekt, zmierzający do ustanowienia nowej wizji podmiotu.

Refleksja Nietzschego sytuuje się na antypodach podmiotowego paradygmatu ustanowionego przez ojca filozofii nowożytnej. Rozu-

miana w duchu kartezjańskim podmiotowość – owo myślące Ja, samoświadome, autonomiczne, przejrzyste dla siebie samego – miała być gwarantem wiedzy pewnej, jej fundamentem, filarem, opoką. Natomiast rozważaniom Nietzschego patronowało przeświadczenie o konieczności przeprowadzenia krytyki pozornej transparencji pojęć takich jak podmiot, świadomość, rozum, wola.

Nietzsche podał w wątpliwość ahistoryczność pojęcia podmiotu. Przypominając o jego cielesności, przywrócił mu historię. W opinii autora *Wiedzy radosnej* podmiot nie mógł być już ujmowany jako oczywistość, zastygła, niepodlegająca zmianom tożsamość. Zdaniem Nietzschego, tożsamość utraciła wszelkie przywileje bytów niebudzących wątpliwości, filozof uważał ją za efekt symetryzującej, upraszczającej, pragmatycznej pracy ludzkiego intelektu. Dowartościowując nieokiełznany żywioł ciała, rozumianego jako synonim paradoksalności oraz nieobliczalności życia, Nietzsche przeciwstawiał się rozumowym strukturalizacjom, dawał odpór schematyzującym roszczeniom konstrukcji pojęciowych. Jednocześnie, w przeciwieństwie do kartezjańskiej, zorientowanej na samopotwierdzenie pewności poznania, nietzscheańska refleksja otwierała się na niedające wyrugować się z istnienia, irracjonalne aspekty egzystencji. Rozum został zdeprecjonowany w konfrontacji z tym, co od niego różne, w zderzeniu z irracjonalnością ciała. W odniesieniu do człowieka filozof często posługiwał się metaforą animalistyczną, przełamując tym samym tradycję myślenia o podmiocie ufundowaną przez Kartezjusza, który dystansując się od cielesności, odcinał się od chaotycznego świata natury. Przedmiotem podejrzeń Nietzschego stała się też możliwość uzyskania samowiedzy, zdolność człowieka do samopoznania:

„Cóż właściwie człowiek wie o samym sobie! Czy zdołał kiedykolwiek, niczym złożony w jakimś oświetlonym pojemniku, w pełni siebie obejrzeć? Czyż natura nie przemilcza przed nim najważniejszego, nawet na temat jego ciała, by z dala od znojów jelit, gwałtownego nurtu strumieni krwi, zawiłych drgnień włókienek zakłąć go i zamknąć w tej dumnej kuglarskiej świadomości?”⁷.

Zdaniem tego filozofa, człowiek nie jest dla siebie w pełni transparentny. Aby dać dowód owej nieprzejrzystości, Nietzsche przypominał o ludzkiej budowie anatomicznej. Natura wzbrania człowie-

kowi wglądu w jego własne wnętrze, tajemnicę ciała można poznać jedynie za cenę samookaleczenia. Nietzsche, redukując podmiot do instynktowno-popędowych struktur, rozumianych jako przejawy woli mocy, podważył zarazem przekonanie o jego przejrzystości dla samego siebie, podał w wątpliwość, oczywiście jeszcze dla Karterzjusza, autonomię.

W procesie nadkruszania monolitycznego ujęcia podmiotu Nietzsche rozpatrywał także problem woli. „Wykonawca czynu jest fikcją dodaną do samego czynienia” – stwierdzał autor *Wiedzy radosnej* – „czynienie jest wszystkim”⁸. Konstatacje filozofa nadwątlily jeszcze bardziej niezachwiane niegdyś przeświadczenie o autonomii podmiotu, ponieważ „wiara w wolę jest, dla Nietzschego, typowym przeniesieniem przyczyny i skutku, nieuświadomianą metonimią”⁹.

Twórca *Zmierzchu bożyszcz* dokonał analogicznego przewartościowania kwestii świadomości. Wskazując na jej społeczny rodowód, stwierdził, że nie indywidualizuje ona człowieka, lecz umożliwia interakcję, zapośrednicza kontakt pomiędzy ludźmi, ustanawia wspólnotę przeżyć. Zdaniem Nietzschego, uogólnianie doznań czyni życie prostszym, a przez to mniej bolesnym. System pojęciowy nadbudowany wtórnie nad chaotycznym światem wrażeń zmysłowych pozwala ujmować rzeczywistość w kategoriach bardziej ludzkich, ukazuje ją jako stabilną, trwałą, bezpieczną, rządzącą się określonymi prawami. Krytykując niestrudzenie kartezjańską koncepcję (sytuującą poznającego na zewnątrz obserwowanego świata), Nietzsche proponował jednak pozytywny projekt – pragnął przywrócić podmiotowi jego dynamikę, poprzez ujęcie go wspólnie z rzeczywistością, jako pulsującą, podatną na fluktuacje i zmiany, trudno uchwytną jedność o nieostrych granicach.

Podążając śladami myśli Nietzschego, Martin Jay stwierdził, że kartezjańskie przekonanie o istnieniu boskiej perspektywy, w której partycypuje podmiot, będącej gwarancją wiarygodności rezultatów ludzkiego poznania oraz rozpowszechnienie perspektywy w malarstwie, legły u podstaw nowożytnego wrokokocentryzmu, który został zakwestionowany dopiero pod koniec XIX wieku. Nowożytny wrokokocentryzm wiązał się z dominacją określonych schematów poznawczych zapośredniczających rozumienie rzeczywistości¹⁰.

Aby zrozumieć sens i charakter tego zjawiska, należałoby na wstępie przyjrzeć się jego genezie.

Przegląd wybranych koncepcji zawartych w pismach Platona, św. Augustyna i Kanta stanowić może reprezentatywną podstawę pozwalającą na rekonstrukcję problemu. Wydaje się bowiem, że namysł nad historią widzenia, rozumianego jako metafora aktywności myślowej, odsłania najpełniej specyfikę założeń wpisanych w, nasycony wizualnymi metaforami, filozoficzny dyskurs. Rzecz znamienna, że z jednej strony wspomniana metafora odsyła do świata zmysłów, z drugiej zaś paradoksalnie ów świat neguje, opiera się bowiem na przesłance, że umysł nie jest związany z ciałem ani z żadnym konkretnym miejscem w przestrzeni.

Jak zauważają Martin Jay i Hannah Arendt, właściwie od chwili narodzin filozofii myślenie ujmowane było w kategoriach widzenia. Początkowo pojęcie *noemai* stosowano dla określenia percepcji wizualnej, a dopiero potem zaczęto go używać w znaczeniu percepcji umysłowej i procesów rozumienia, aż w końcu nadano mu rangę nazwy wyrażającej najdoskonalszą formę myślenia.

„Nikt, jak można przypuszczać – podkreśla Hannah Arendt – nie sądził, że oko, organ wzroku i «nous», organ myślenia są jednym i tym samym, lecz samo słowo wskazuje, że relacja pomiędzy okiem, a przedmiotem widzianym jest bardzo podobna do relacji pomiędzy umysłem a pomyślanym przedmiotem, gdyż osiąga ten sam rodzaj oczywistości. [...] Żaden język nie ma gotowego słownika dla potrzeb aktywności myślowej; musi ona sięgać po słowa pierwotnie związane z doświadczeniem zmysłowym”¹¹.

Już dla Kanta jedyną możliwością uzewnętrznienia się umysłu spekulatywnego, czyli myślenia, było posługiwanie się analogiami, mówienie językiem metaforycznym¹².

„Metafora – pisze autorka *The Life of the Mind* – wyposaża myśl abstrakcyjną, pozbawioną danych naocznych, w intuicję pochodzące ze świata zjawisk, których funkcją jest «zapewnienie realności naszym pojęciom», a więc tym samym jakby niweczy owo wycofanie się ze świata zjawisk, które jest wstępnym warunkiem aktywności umysłowej. [...] Nasze pojęcia pochodzą ze zjawisk, są jedynie ich abstrakcjami. Zupełnie jednak inaczej jest, jeśli rozum musi transcendować granice danego świata i prowadzić nas w niepewne

rejonu spekulacji, gdzie nie ma żadnych danych naocznych odpowiadających pojęciom rozumu. W tym momencie pojawia się metafora. Metafora dokonuje przeniesienia [...] przejścia od jednego stanu egzystencjalnego, jakim jest myślenie, do innego, jakim jest bycie zjawiskiem wśród zjawisk, a to może być dokonane jedynie przez analogie”¹³.

Pomimo tego, że spośród wszystkich zmysłów wzrok ustanawia największy dystans pomiędzy podmiotem a przedmiotem, metafora spojrzenia najbardziej rozpowszechniła się na kartach dzieł „miłośników mądrości”, stała się znakiem predestynacji tego zmysłu do partycypacji w prawdzie¹⁴.

„A ponieważ myślenie – jak zaznacza badaczka, rozważając problem nasycenia filozoficznego dyskursu wizualną metaforą – jest najbardziej fundamentalną i najbardziej radykalną czynnością spośród aktywności umysłu, toteż widzenie stawało się modelem wszelkiej percepcji i miarą innych zmysłów”¹⁵.

Naoczność rozumiana jako ideał prawdziwości pojawia się na przykład już w Platonimskim opisie iluminacji przeciwstawianej złudnym i migotliwym cieniom na ścianie jaskini, staje się istotnym elementem refleksji na temat „boskiego światła” św. Augustyna, według którego to dusza, a nie ciało poznaje Boga, którego „niepodobna oglądać cielesnymi oczami ani żadnym takim zmysłem”, ponieważ widzenie bytu transcendentального dostępne jest „oczom duchowym”¹⁶.

Podobnie rzecz ma się, by ograniczyć liczbę przykładów, ze wspomnianym już przypadkiem myśli kartezjańskiej, gdzie najistotniejszymi kryteriami poznania stały się „jasność i wyraźność” oglądu, uznane za probierze prawdziwości myślenia – czyli fundamentalnego przymiotu świadomości.

„Aby nigdy nie przyjmować za prawdziwą żadnej rzeczy – pisał Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie* – zanim by jako taka nie została rozpoznana przeze mnie w sposób oczywisty [...] oraz aby nie zawrzeć w swych sądach nic ponad to, co jawi się przed moim umysłem tak jasno i wyraźnie, że nie miałbym żadnego powodu, aby o tym powątpiewać”¹⁷.

Zestawienie wywodu Kartezjusza, stanowiącego ukoronowanie nowożytnego wzrokocentryzmu, z myślą Platona, św. Augustyna

i Kanta unaocznia w pełni, że filozofowie ci żywili paradoksalne przekonanie, iż umysł jest bezprzestrzenny i niefizyczny.

We wspomnianym już artykule Martin Jay zwrócił uwagę na to, że w filozofii, literaturze i sztuce modernizmu dokonały się dwie fundamentalne dla kształtu epistemologii i estetyki przemiany, mianowicie antywizualny dyskurs doprowadził do re-korporalizacji podmiotu i detranscendentalizacji perspektywy. Ujmując rzecz najprościej, modernistyczne poszukiwania wiązały się z próbami przewartościowania „kulturowej hierarchii zmysłów” i przejawiały się w refleksji nad ugruntowanym już w czasach antycznych, a przejętym przez myśl chrześcijańską i filozofię Zachodu, zjawiskiem wzrokocentryzmu.

Powszechnie stosowane w filozofii utożsamienie metafory widzenia z prawdziwością poznania zanika niemal zupełnie na skutek krytyki przeprowadzonej przez Nietzschego i Bergsona, którzy odrzucili koncepcję boskiej perspektywy na rzecz partykularnych punktów widzenia, a pytając o możliwość zgodności poznania z jego przedmiotem (*adequatio rei et intellectus* będące według Kanta ostatecznym kryterium prawdy), dostrzegli nieidentyczność spostrzeżenia i postrzeganego zjawiska¹⁸.

Detranscendentalizacja perspektywy, sygnalizowana stwierdzeniem *Bóg umarł*, miała swoją genezę w nietzscheańskim perspektywizmie uznawanym za koncepcję dekonstruującą nowożytny wzrokocentryzm. Początkowo Nietzsche podążał w swojej refleksji tropem kantowskiego stwierdzenia o kształtowaniu i organizowaniu przez intelekt chaotycznego, zjawiskowego świata. Autor *Tako rzecze Zaratustra* podzielał przekonanie Kanta o sensotwórczym charakterze myślowej aktywności podmiotu, który nadaje kształt bezformiu¹⁹.

„Urządziliśmy sobie świat tak – pisał Nietzsche – żebyśmy w nim żyć mogli – ustawiliśmy sobie ciała, linie, płaszczyzny, przyczyny i skutki, ruch i spoczynek, kształt i treść, bez tych artykułów wiary nikt by z nas teraz nie zniósł życia”²⁰.

Z podobnej tezy o porządkującej pracy umysłu Nietzsche wyciągnął jednak radykalnie różne wnioski – odrzucił przekonanie Kanta o uniwersalności apriorycznego poznania. Perspektywizm autora *Zmierzchu bożyszcz* sytuuje się bowiem w opozycji do aprioryczności, stanowi przejście od „niewcielonego intelektu” ujmującego

w struktury chaotyczny świat zjawisk do ciała będącego metaforą interpretacyjną, od niewzruszonego, niezmiennego obrazu świata, do nieustannie przeobrażającego się i stającego się bytu²¹. Nietzscheański perspektywizm poddał rewizji obiektywistyczne myślenie istotowe, opatrzył znakiem zapytania promowany przez nie statyczny obraz rzeczywistości.

Twórca *Woli mocy* zakwestionował oczywistą dla Kanta zgodność myśli i bytu, tak że kategoria interpretacji musiała zastąpić kategorię wiedzy z jej rozszczeniem do jedynej prawdziwości. W miejscu jednego Rozumu, który był przedmiotem kantowskiej analizy, pojawiła się mnogość często niewspółmiernych, niedających się uzgodnić punktów widzenia. Poprzez stwierdzenie, że wszystko jest interpretacją, Nietzsche wykroczył poza formalno-aprioryczny fundament prawdziwości wiedzy.

Perspektywizm zakotwicza zatem wszelkie myślenie w horyzoncie doświadczenia, ujmuje obecność w odniesieniu do empirycznego świata.

„Interpretować – komentuje Nietzscheańskie zamysły Éric Blondel – to znaczy mieć ciało, być perspektywą. [...] Chaos staje się światem tylko poprzez ciało”²².

„Ciało zaś jest miejscem pośredniczącym pomiędzy absolutną mnogością świata chaosu i absolutnym uproszczeniem intelektu”²³.

Decyduje ono o kształcie procesów poznawczych i ma charakter przestrzeni granicznej, przez którą nieporządek rzeczywistości (pokrewny wielości cielesnych popędów) zostaje przekształcony w ład narzucony przez ułożony w ciele aparat uproszczeniowy. Usytuowany wobec nadmiaru świata człowiek, by zyskać orientację, musi wyżyć swoją aktywność i zamieniać anonimowe rejony w miejsca znaczące. Ciało to zatem swoiste „pole starcia” pomiędzy chaosem rzeczywistości i schematyzującą pracą intelektu. Jeśli poznanie ludzkie jest skończone, częściowe, fragmentaryczne, ułomne, to właśnie ze względu na cielesne zakotwiczenie podmiotu. Zjawiające się w polu widzenia przedmioty wpisane są w nieskończony szereg możliwych perspektyw, gdyż na każdą rzecz można popatrzeć z nieskończonej liczby punktów widzenia. Zarazem człowiek skazany jest na poznawcze niespełnienie, ponieważ dany przedmiot

objawia się spojrzeniu tylko z jednej strony, a możliwość oglądu rzeczy ze wszystkich perspektyw, jakie dają się pomyśleć w praktyce, nie ma szans na realizację.

Nietzscheańska krytyka wzrokocentryzmu doprowadzić musiała do redefinicji statusu podmiotu poznającego i poznawanego przedmiotu. W tym ujęciu poznający to interpretator stojącego się bytu, a nie obiektywny badacz statycznego świata. Interpretacja, czyli widzenie świata, jawi się jako zdeterminowana cielesnością podmiotu, jest zawsze widzeniem z pewnej perspektywy, do którego nieodłącznych cech należy intencjonalność. Przywołanie ciała rozumianego jako metafora interpretacji w konsekwencji pociągnąć musi za sobą zakwestionowanie koncepcji sensu rzeczywistości jako gotowego, ahistorycznego „tekstu”, który poddaje się jednoznacznej egzegezie²⁴. Wydaje się bowiem, że to właśnie w tym duchu należałoby interpretować nietzscheański perspektywizm. W przekonaniu filozofa, świata nie da się poznać ani doświadczyć poza konkretnymi punktami widzenia, z jakich jest postrzegany. Nawet określenie rzeczywistości mianem chaosu, jakkolwiek niepozbawione śladów i ambicji zbliżenia się do dynamizmu i płynności świata, także nosi znamiona perspektywicznego oglądu, nie zaś obiektywnego stwierdzenia.

„Należałoby więc powiedzieć, że byt jest nie tyle chaosem, lecz jakąś niewiadomą, na tyle płynną i nieokreśloną, iż poddającą się wielorakiej interpretacji, możliwą do ujmowania jej za pomocą różnych perspektyw. Można by wtedy rzec, że właśnie owa możliwość przyjmowania różnych perspektyw, różnych interpretacji byłaby owym logosem. [...] Tak pojęty byt, poddający się możliwie wielu interpretacjom, można doskonale przybliżyć za pomocą metafory tekstu. Z drugiej zaś strony jednym z podstawowych znaczeń pojęcia logosu jest słowo. Tekst zaś, to nic innego, jak wielość słów. Można by pójść tym tropem dalej i przyjąć, iż Nietzsche przyjmuje wiele logosów. Każdym nowym odczytaniem bytu, każdą nową perspektywą rządzi właściwy jej logos”²⁵.

Znaczenie zatem nie może być już od tej pory pojmowane jako coś obiektywnego, zastygły, znieruchomiał, zsubstancjalizowany stan rzeczy, który należy odkryć, zrozumieć, wyjaśnić. Perspektywizm to tyle, co uznanie przygodności, fragmentaryczności obrazu

świata, nieuniknionej wycinkowości i aspektowości jego wykładni. Perspektywiczna interpretacja jest konsekwencją sposobu, w jaki zmienna, nieuchwytna rzeczywistość pojawia się w polu widzenia. Punkt widzenia ma decydujący wpływ na kategoryzację danego zjawiska. Można więc powiedzieć, że patrzący zamiast widzieć byt, wydobywa zeń selektywnie istotne dla siebie cechy, przypisując im jednocześnie znaki wartości. Natomiast sama zasada doboru własności rządząca procesem percepcji realizuje się w ten sposób, że podmiot w określonym momencie postrzega tylko to, co ma dla niego praktyczne znaczenie. W tym sensie status ontologiczny rzeczywistości jest tyleż niesamodzielny, ile nieostateczny i podatny na przekształcenia. Jak to wynika z konstatacji autora *Jutrzenki*, bycie rzeczy dla człowieka staje się funkcją jej dostępności, obecności w naocznym oglądzie. Rzeczy istnieją o tyle, o ile są widziane. Perspektywizm obnaża uwikłanie rzeczywistości w przygodność oglądu. Jak trafnie zauważa Michał Paweł Markowski:

„Oko, które od zawsze było metaforą poznania, teraz staje się metaforą interpretacji: nie jest to już bowiem oko duszy, ale oko ciała. Samo oko okazuje się ciałem i zajmuje określone miejsce w przestrzeni. Miejsce przeznaczone tylko dla niego i czas jemu właściwy”²⁶.

Nietzscheański perspektywizm doprowadził do sytuacji, w której na określenie ludzkiego poznania pojęcia ciała i umysłu mogą być przywoływane wymiennie, wchodzą w niemożliwą do przyjęcia przez Kartezjusza relację ekwiwalencji. Perspektywiczne poznanie jest ustanowieniem „mentalnego przedmiotu”, nie kryje swej relacyjności, selektywności, aktywnego, emocjonalnego stosunku do świata.

„Musimy ustawicznie – rozmyślał Nietzsche – myśli swe ze swego rodzic cierpienia i po macierzyńsku obdzielać je wszystkim, co w sobie samych posiadamy z krwi, serca, ognia, rozkoszy, namiętności, męczarni, przeznaczenia, fatalności”²⁷.

Perspektywizm weryfikuje fikcję „niewcielonego poznania”²⁸. W ten sposób ciało, zepchnięte przez autora *Rozprawy o metodzie* w procesie wątplenia w rejony nierzeczywistości, teraz przeniesione w rejestry nieoczywistości, odzyskało związek z filozofującym podmiotem.

2. *Detranscendentalizacja perspektywy i rekorporalizacja podmiotu. Przemiany w literaturze i sztuce modernizmu*

W ślad za filozofią modernistyczną, poddającą rewizji nowożytny wzrokocentryzm rewizji tożsamej z podważaniem prymatu rozumu, podążyły literatura i sztuka, które, zainteresowane „aparatem poznawczym”, próbowały zgłębić mechanizmy rządzące działaniem procesów percepcyjnych. Koronnym tego dowodem mogą być choćby, uwzględniające zdobycze szeroko pojętego perspektywizmu, kompozycje przestrzenne Marcela Duchampa, tak zwane *readymades*, godzące w klasyczny ideał piękna, kwestionujące wizualno-estetyczne walory przedmiotów. Wartość wizualno-estetyczna stanowiąca wcześniej kryterium, które pozwalało na określenie danego zjawiska mianem dzieła sztuki oraz umożliwiało odróżnienie go od tego, co dziełem sztuki nie jest.

„Ów ojciec konceptualizmu – jak trafnie zauważa Jarosław Przeźmiński, komentując duchampowski gest zerwana z nowożytnym wzrokocentryzmem – przez swoje prowokacje wywołał burzliwe dysputy na temat definicji artefaktu, w których jego wizualna wartość schodziła całkowicie na dalszy plan, pozostawiając w centrum artystę i jego arbitralny gest desygnacji wynoszący urynał do godności dzieła sztuki”²⁹.

Kubiści z kolei, pragnąc uchwycić sumę indywidualnych oglądów rzeczywistości, odrzucili perspektywę malarską, zrezygnowali ze strategii przedstawiania przedmiotów powodującej, że patrzący miał wrażenie trójwymiarowości, co w planie estetycznym uznać można za równoważnik nietzscheańskiego perspektywizmu, w którym platoński świat idei wyparty został przez grę wygładów, sensów i wartości.

„Sztuka grecka – konstatował Apollinaire w związku z kubizmem – rozumiała piękno w kategoriach czysto ludzkich. Brała człowieka za miarę doskonałości. Idealem malarzy nowoczesnych jest nieskończony wszechświat i temu właśnie ideałowi winni jesteśmy nową miarę doskonałości [...] Nietzsche odgadł możliwości takiej sztuki; wytacza przez usta Dionizosa proces sztuce greckiej”³⁰.

Uchylając dotychczasowe przekonanie o możliwości dotarcia do pełni rzeczywistości drogą percepcji wzrokowej i odrzucając reguły jednostkowej perspektywy, kubiści dołączali do apologetów

nieeuklidesowej wizji rzeczywistości. Rzecz by można, że kubizm, uwzględniając relatywistyczne ustalenia nauki, opowiedział się za techniką twórczą, odpowiadającą nowemu, dalekiemu od stałości i jednoznaczności wizerunkowi świata, o którym Nietzsche pisał w *Wiedzy radosnej*:

„Lecz zdaje mi się, że dziś przynajmniej jesteśmy dalecy od śmiesznej nieskończoności wyrokowania z własnego kąta, że tylko z tego kąta można mieć perspektywy. Świat stał się nam raczej «nieskończony», o ile nie możemy odeprzeć możliwości, że zawiera w sobie nieskończone interpretacje”³¹.

Wypowiedź Apollinaire’a na temat kubizmu współtworzyła zatem wspólnie z eksperymentami Duchampa i nietzscheańskim perspektywizmem trójgłos związany z krytyką podmiotu rozumianego jako świadomość zdolna do zdania sprawy w kategoriach pojęciowych w sposób ostateczny z tego, co jest przedmiotem postrzegania.

Dokonująca się pod szyldem Nietzschego na przełomie XIX i XX wieku detranscendentalizacja perspektywy nie mogła pozostać bez wpływu na przemiany literackie i przejawiała się, ogólnie rzecz biorąc, wypieraniem narracji auktorialnej przez związane z jednostkowym, partykularnym punktem widzenia narracje personalną i pierwszoosobową. Opowieść w trzeciej osobie, w której narrator, by użyć efektownego określenia badacza, umieszczony na „olimpijskich wysokościach”³², partycypujący w boskim oglądzie, relacjonujący zdarzenia z pozycji niepodlegającej weryfikacji, przekazywał niezmiennie prawdy o świecie, ustąpiła miejsca narracji personalnej, opowiadającej nie o tym, jaki jest świat, a o tym, jak został postrzeżony i zinterpretowany przez postać mówiącą. Owo przekształcenie nie tylko wymuszało na czytelniku pytanie o to, kim jest narrator, jakie treści wprojektował w świat przedstawiony, lecz także uzmysławiało ontologiczną niesamodzielność powieściowej rzeczywistości bytującej jako oglądana, przedstawiana z takiej, a nie innej perspektywy.

Sproblematyzowanie pozycji samego narratora, który nie musiał, jak się okazało, być autonomiczny, racjonalny, zdolny do samopoznania, przezroczysty dla samego siebie, doprowadziło do bankructwa przekonań o niezależności obrazu rzeczywistości od podmiotu, zaowocowało redukcją świata przedmiotów do ich powierzchni, wy-

glądów, profili, których analiza domagała się rozpoznania wpisanych w nie punktów widzenia: epistemologicznego, aksjologicznego, a wreszcie estetycznego. Rozpatrywana w tej optyce technika narracyjnej wszechwiedzy konstruowanej na modłę kartezjańskiej, definiującej kryterium wiedzy pewnej, formuły – „widzieć jasno i wyrazić” – została poddana deziluzji. Zaczęła jawić się jako konwencja, która nie zdaje sprawy z własnych procedur, dąży do wywołania wrażenia, że możliwy jest wgląd w esencję rzeczywistości oraz istotę „samoreferujących się” zdarzeń i nie rozlicza się z konsekwencji tych dążeń.

Oddziaływania nietzscheańskiego perspektywizmu na przemiany literackie, charakterystyczne dla „kryzysowej atmosfery” modernistycznych poszukiwań, właściwie nie sposób przecenić. Rozbicie podstawowych kategorii epistemologicznych, zmieniające się poczucie sensu rzeczywistości i „natury ludzkiej” oraz redefinicja relacji człowiek–rzeczywistość (wynikająca z wrażenia nieustannego zagrożenia entropią) nie mogły nie wywrzeć wpływu na wybór drogi eksperymentu literackiego dokonywany przez wielu modernistycznych prozaików. Okazało się też, że:

„Wedle wielu odmiennych stanowisk – jak pisze Richard Shepard – fluktuacje rzeczywistości oraz złożoność natury ludzkiej – niewidoczne dla oka umysłu empirycznego, któremu przewodzi konwencjonalny zdrowy rozsądek – mogą zostać przybliżone, zwiualizowane i uchwycone tylko przez te władze natury ludzkiej, które sytuują się pod czy poza władzami racjonalnymi”³³.

Co znamienne, narratorami tak odmiennych utworów jak *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, *Zbrodnia z premedytacją*, *Kosmos Gombrowicza*, *Wściekłość i wrzask* Faulknera (w powieści tej mamy do czynienia z monologiem idioty, w którym autor, naruszając reguły narracyjnej wszechwiedzy, każe czytelnikowi błędzić wśród sprzecznych relacji i mozolnie rekonstruować zaburzoną chronologię zdarzeń), *Sąsiad* Kafki (w rzeczonyj miniaturze perspektywa opowiadającego jest tak szczegółowa, że odziera narrację z wiarygodności – bohater sfrustrowany wiadomością, że ktoś go uprzedził i wynajął graniczące przez ścianę z jego firmą mieszkanie, posądza bezpodstawnie nowego lokatora o działanie na jego szkodę, zdradzając przy tym zachowania o cechach manii prześladowczej³⁴) są szaleńcy

(w wypadku *Ferdydurke* również można mówić o psychicznej dezintegracji narratora-bohatera)³⁵. Wypowiedzi narratorów dotykają granicy intelligibilnego uniwersum racjonalności ludzkiej, stają się manifestacją nadwątlenia wiary w język uprzywilejowanych wyjaśnień i możliwość skonstruowania neutralnej semantycznie opowieści, a jednocześnie są dowodem na to, że „spojrzenie wariata” potrafi wydobyć rzeczywistość z automatyzmu postrzegania i ukazać ją z odmiennej perspektywy.

Podczas gdy Gombrowicz na przykład w *Pamiętniku z okresu dojrzwania* chętnie kreuje narratorów szaleńców, maniaków, psychopatów (*Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, *Zbrodnia z premedytacją*), Schulz bada semantyczną nośność metafory w próbach oddania metamorficznego charakteru przedstawionej rzeczywistości. Cieleśna metafora Schulza zawiesza ważność potocznego znaczenia słowa „jest”, które dopomina się trwałego, niezmiennego, rzeczywistego ekwiwalentu, przesuwając linię demarkacyjną wyznaczającą granice logosfery. Somatyczny język wychwytuje podobieństwo w różnorodności, a zarazem otwiera tekst na wielogłosowość, jest wielogłosowością samą, można by go potraktować jako odmianę „relacyjności pojęciowej”, której domenami okazują się polifonia i różnoimienność, a celem raczej wzbudzanie wątpliwości, niż ich rozpraszenie.

Ewokująca filozoficzne treści literatura modernizmu, za pomocą własnych, artystycznych środków próbuje zrozumieć, w jaki sposób człowiek poznaje świat, jakie są mechanizmy rozumowania i tworzenia wewnętrznych modeli rzeczywistości. Za przykład posłużyć mogą dzieła Gombrowicza i Schulza. Właściwie każde z nich stawia na swój sposób problem ciała i umysłu, zmusza czytelnika do sformułowania pytań: jaki jest stosunek materii do świata ducha, czy istnieje wolna wola, na ile wybory człowieka są zdeterminowane, w jakim stopniu myślenie opiera się na logice, a do jakiego stopnia w procesie poznania konieczne jest zaangażowanie emocjonalne. Utwory te wymuszają wielopłaszczyznową refleksję, prowadzoną na podstawie zagadnień z zakresu filozofii kultury, antropologii filozoficznej, aksjologii i epistemologii.

Dzieła te należy potraktować jako modernistyczne, literackie świadectwa wzrastającego poczucia wyobcowania, przejawiającego się nieustannymi nawrotami pytań o sens, cel, przyczynę, zadawa-

nych przez postaci, poddane działaniu nieludzkich, bo irracjonalnych, trudnych do opisanego za pomocą poznawczych kategorii, sił. Powyższą intuicję potwierdzają w pełni konstatacje Shepparda:

„Bohaterowie [...] odkrywają nagle, że «realny» – tj. konwencjonalny – świat przedmiotów i relacji, w którym czuli się bezpiecznie zamknięci, jest w istocie zdany na łaskę przenikających go sił żywiołów, nad którymi człowiek nie ma ostatecznej władzy, a jednocześnie musi sobie z nimi poradzić albo zostanie zniszczony”³⁶.

Załamaniem się stabilnego obrazu rzeczywistości, który pograżając się w entropii uległ przemianom we własne przeciwieństwo, skłania modernistycznych bohaterów literackich do poszukiwania tożsamości. Dostrzegając problematyczność cielesności, uświadamiając sobie oni, że Inność i Obcość niekoniecznie muszą być tożsame wyłączenie z zewnątrznością. W zderzeniu z nieokreśloną potencjalnością zdarzeń, zmagający się z labilnym Ja modernistyczny podmiot odkrywa „wszechmożliwość” w sobie, staje twarzą w twarz z dialektyką tego, co może uznać za własne, i z tym, co go przekracza, jawi się jako ogólne, nie do końca oswojone, tkwiące w nim samym, niosące ze sobą nieustanne zagrożenie rozbić.

Uznanie (na gruncie filozofii) ciała za niezbywalny element podmiotowości, fundament wszelkiego myślenia i działania zachodziło równoległe z procesem reinterpretacji kategorii postaci literackiej, co zaowocowało pytaniami o jej *mode d'être*, który okazał się niejednoznaczny i pełen ambiwalencji. Modernistyczny, autorefleksyjny bohater literacki odkrywa dwoistość w sobie samym. Kiedy wkracza na drogę samopoznania, dostrzega paradoks: szukając swojej istoty, własnego rdzenia odkrywa przedustawną obcość, która go stanowi, przekracza i determinuje jednocześnie. Okazuje się bowiem, że ciało, jeden z podstawowych komponentów konstytuujących tożsamość, co więcej – stanowiące jej niezbywalny warunek, cechuje się nieusuwalną dwuznacznością. Z jednej strony człowiek nie mógłby zaistnieć niecieleśnie, z drugiej zaś ciało, rozumiane jako siedlisko potężnych energii emocjonalnych, staje się niejednokrotnie źródłem wewnętrznych konfliktów i trudnych do przezwyciężenia kryzysów. Ciało zanurzone w czasie w sposób najbardziej dojmujący poddaje postaci literackie doświadczeniu przemiany. To, co miało konstituować ich podmiotowość, okazuje

się także Innym, który istnieje w czasie, rządzi się własną dynamiką, wymykając się nieustannie, zaprzepaszcza wszelkie nadzieje na uzyskanie wiedzy pewnej.

Cielesność, tematyzowana i problematyzowana przez modernistyczną prozę innowacyjną, jest tym, co wzbudza niepokój, kojarzy się ze sferą, która stawia opór woli człowieka, ukazując mu, iż jest ograniczony u samych podstaw własnego jestestwa. Poprzez ciało bohater literacki doświadcza nieostrości granicy pomiędzy bytem a posiadaniem, doznaje dialektycznego ruchu pomiędzy „jestem” a „mam”³⁷.

Literackie świadectwa modernizmu zawierające spostrzeżenia pokrewne ustaleniom psychoanalizy potraktować można jako argumenty przemawiające za przyjęciem tezy, zgodnie z którą stwierdzenie, że to nie ciało jest własnością podmiotu, ale podmiot do niego należy, nie musi być niedorzecznością. W dialektyce pomiędzy tym, co podmiot uznaje za własne, a tym, co identyfikuje jako Inne, doświadczenia cielesnej dezorganizacji czy psychicznej dezintegracji mogą wywołać wrażenie, że ciało jest czymś obcym, z trudem poddającym się wolicjonalnej kontroli. Podkreślany przez modernistów ambiwalentny status ciała tkwi również w tym, iż jako sfera graniczna pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne jest jednocześnie otwarte, nie tylko na doświadczenie pożądania, lecz także na doznanie bólu, którego podmiot wolałby uniknąć. W bólu ciało przestaje być posłuszne, jawi się jako własne i obce jednocześnie. Poczucie obcości wzmaga się zwłaszcza wtedy, kiedy ciało domaga się czegoś, czego podmiot nie może w pełni zaakceptować. Okazuje się wtedy, że kształtując mapę przeżyć, uzależnia ono od siebie pracę świadomości, pozostawia woli nieznaczny obszar swobody działania, woli, która może jedynie sankcjonować post factum to, co już się stało bez jej współdziałania. Egzemplifikacją tej tezy mogą być choćby: ustępy z *Immoralisty* (1902) André Gide’a, dla którego człowiek był uosobieniem gry antynomii, polem starcia sprzecznych sił; opowiadanie Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* (1913), w którym starzejący się artysta, Gustav von Aschenbach, przypląca życiem obsesyjne, dionizyjskie zauroczenie – nie chcąc opuścić ogarniętego epidemią miasta, do ostatniej chwili

uparcie wierzy, że to pełne dostojeństwa motywy apollinijskie są źródłem pożądania, które czuje do urodziwego, nastoletniego Tadzia; także fragmenty *Ulissesa* (1922) Jamesa Joyce'a, jak choćby ten, w którym Bloom, wchodząc do Kościoła, kontaminuje język erotyki i sacrum, zauważając, że to: „dobre zaciszne miejsce, żeby znaleźć się blisko jakiejś dziewczyny. [...] Ta kobieta w czasie pasterki. Siódme niebo”³⁸; wyminki z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta; nowele *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* oraz *Dziewictwo* (1933) i *Pornografia* (1960) Witolda Gombrowicza; orgiastyczne prowokacje charakterystyczne dla wielu, zarazem duchowych i cielesnych, wzniosłych i przyziemnych postaci z powieści i dramatów Stanisława Witkacego; utwór chilijskiego pisarza Vicente'a Huidobro pod tytułem: *Satyr, czyli potęga słów* (1939) zapowiadający *Lolite* (1955) Vladimira Nabokova, prezentujący psychologiczne studium namiętności dojrzałego mężczyzny do nastolatki; motywy homoseksualne w *Matce Boskiej Kwietnej* (1946) i *Dzienniku złodzieja* (1949) Jeana Geneta; czy wreszcie, aby już zamknąć tę, niepretendującą do kompletności, listę, *Bramy raj* (1960) Jerzego Andrzejewskiego.

Zachowania bohaterów wymienionych utworów zakrawają niejednokrotnie na „parodię rozumnego człowieczeństwa”; obnażają wstydliwie skrywane, głęboko utajone predylekcje; przemycają wątpliwość, czy podmiot na pewno jest dysponentem swojego ciała, a wolna wola zawsze przesądza o wszystkim, uwypuklają paradoks „świadomości spętanej”, bardziej podatnej na uroki walorów estetycznych niż głos rozsądku, natomiast sama cielesność urasta w tych tekstach do rangi pierwiastka burzycielskiego, o mocy wystawiania wartości na próbę.

Dokładniejsza lektura modernistycznej innowacyjnej prozy pozwala zaobserwować, że w ucieleśnionej egzystencji najpełniej wyraża się dialektyka pomiędzy „chcę i muszę”, która nie pozwala na ograniczenie teoretycznej refleksji nad nią do któregośkolwiek z członów powyższej opozycji. Osadzenie rozważań na temat cielesności po stronie „chcę” implikowałoby bowiem istnienie uprzedniego aktu decyzyjnego, wymagałoby założenia intencjonalności działań podmiotu, założenia, które wspiera się na przekonaniu, że można podporządkować

cielesność władzom rozumu. Z kolei usytuowanie przemyśleń nad nią po stronie „muszę” wiązałoby się z akcentowaniem wyłącznie tego, co niezależne od woli człowieka, i jeśli można byłoby mówić w tym wypadku o wolicjonalnej kontroli, to tylko w odniesieniu do wtórnego przyzwolenia, w którym podmiot, mówiąc „tak”, potwierdza to, co już się dokonało i co w punkcie wyjścia było odeń różne. Wyłączność którejkolwiek z tych perspektyw musiałaby zostać zwieńczona redukcją cielesności, która realnie sytuuje się między decyzywnością a mimowolnością.

Rzecz znamienna, że „ucieleśniona egzystencja” modernistycznego bohatera literackiego nie tylko w sytuacjach ekstremalnych rozsądza wszelkie definicje, wymyka się jednoznacznym kwalifikacjom, nie daje się wtłoczyć w ramy prostych rozróżnień i ocen. Z jednej strony ciało wyznacza rytm potrzeb, którym bohaterowie muszą się podporządkować, z drugiej zaś ma ono charakter praźródła rokoszy, jest impulsem nieporównywalnej z niczym estetycznej przyjemności. Cieleśność rozpatrywana w tej optyce jawi się więc nie tylko jako „źródło cierpień”, lecz także jako „źródło wiedzy radosnej”, *corpus delecti* i *corpus delicti*, ciało występne i ciało rozkoszujące się³⁹.

W ciele to, co przez modernistyczny podmiot zostało uznane za własne, prowadzi nieustanną rozgrywkę z Innością. Wynik owego starcia nieustannie się zmienia, a jego ostateczny rezultat pozostaje nieprzewidywalny. W opowiadaniach Schulza cielesność, będąca znakiem indywidualizacji i personalistycznie rozumianej osobowości bohaterów w charakterystycznej dla niej fizycznej i psychicznej konstytucji, nie staje się jednak trwałym fundamentem jednostkowej indywidualności i niepowtarzalności w świecie, gdyż jako jedno spośród zjawisk przyrody, tych niezliczonych form płodnej i witalnej materii, wpisuje się w rytmy natury, jest przez nią zdeterminowana, podlega jej ogólnym prawom, między innymi prawu przemiany. Zdaniem Barbary Skargi:

„Nie jest absurdalna myśl, że [...] ciało wraz ze związanym z nim psychizmem jest tylko chwilowym wytryskiem z głębi bytu, że to, co ogólne, wyprzedza to, co poszczególne; coś na wzór owego Dionizyjskiego pierwiastka kosmicznego rozbijającego Apolliniąksą zasadę indywiduacji”⁴⁰.

W tak rozumianych wątkach modernistycznej cielesności dionizyjskiej ujawniają się z jednej strony treści preindywidualne, pierwotne, poprzedzające każdą refleksję oraz wszelką osobniczość, z drugiej zaś ta sygnatura niepowtarzalności ludzkiego istnienia w potoku stawania się zaczyna się jawić jako synonim kruchości, ulotności, efemeryczności. Literackie egzemplifikacje problematyki cielesności wskazują niezbicie, że ciało łączy to, co wydaje się wzajemnie wykluczać, zawiera w sobie antytetyczne jakości na pierwszy rzut oka najbardziej od siebie odległe. Równoważność obu członów uzmysławia nieredukowalność napięć pomiędzy nimi. Gra życia i śmierci w stającym się ciele jest napięciem między tożsamością oraz różnicą, a zarazem sprzężeniem i współlistnieniem przeciwieństw. Świadomość ciała wzmagą niepokój ontologiczny powodowany istnieniem, nasila w bohaterach literackich strach przed wciąż zagrażającą dyfuzją tożsamości w mrocznym, irracjonalnym żywiole materii. Zjawiska takie jak przemijanie, choroba czy śmierć związane z czasowym aspektem wcielenia, objawiają prowizoryczność, doraźność, tymczasowość sytuacyjnej egzystencji, wskazują na możliwość degradacji, która skrywa się w samym sposobie jego (ciała) istnienia. To, co dla ucieleśnionego podmiotu najbardziej naturalne, okazuje się dla niego największym zagrożeniem. Rozpatrywane w tej optyce wzrastanie jawi się jako starzenie się, w dojrzewaniu staje się rozpoznawalny destrukcyjny wymiar trwania, dlatego też wszelkie podmiotowe stwierdzenie o naturalności śmierci, która ma zawsze charakter „ontologicznej katastrofy” i przypomina o tragicznej, amoralnej organizacji świata, musi być podszyte dozą ironii. Jednak nawet efemeryczność ciała, związana z jego podatnością na witalną i estetyczną degradację, w perspektywie na przykład Schulzowskiego wyobrażenia o czasie cyklicznym okazuje się etapem poprzedzającym niepohamowaną eksplozję odradzającego się istnienia, wpisuje się w rytmny dialektyki pomiędzy wszystkim i niczym.

„Ciała nie możemy pochwyć, unieruchomić. Ciało – zauważa Monika Bakke – to miejsce przechodzenia impulsów docierających ze świata, jak i tych wychodzących z ciała. Jest ono zawsze otwarte, stanowi chyba najlepszy wizualny dowód zmienności jako zasady świata – jest miejscem jej indywidualnej i zbiorowej inskrypcji” [podkr. – Ż. N.]⁴¹.

Wszelako, uwzględniając ustalenia związane z nietzscheańskim perspektywizmem, kategorię „ciała otwartego” należałoby opatrzyć zastrzeżeniem: o ile otwarcie można uznać się za domenę cielesności rozumianej jako metamorfoza, o tyle w procesie percepcji owo otwarcie zamyka się w określonym punkcie widzenia, poza który korporalny podmiot nigdy nie zdoła wykroczyć, tak że świat może objawić się jedynie jako korelat doświadczenia ciała, to znaczy nigdy nie będzie dostrzeżony w absolutnej mnogości wyglądków, które dają się pomyśleć. Innymi słowy, ucieleśniony bohater literacki jawi się jako byt pośredni, sytuuje się zawsze na granicy. Tym, co napotyka on jako pierwsze, jest świat będący odpowiednikiem ciała, które ma charakter mediacyjny, gdyż otwierając postać na doznanie rzeczywistości, zamyka jednocześnie i ogranicza owo otwarcie. Dla cielesnego podmiotu interpretacja każdego wydarzenia nie jest niczym więcej, jak tylko spostrzeżeniem poczynionym z pewnej perspektywy. Ale pomimo wszystko usytuowane tu i teraz ciało rozumiane jako synonim skończoności spojrzenia i intencjonalnej świadomości ludzkiej pozostaje gwarantem identityczności dostrzeżonych przez podmiot wizerunków rzeczywistości.

Innowacyjna literatura modernistyczna wyjaskrawiająca niejednoznaczność ontologicznej przynależności ciała⁴², nie pozwala porządkować go wyłącznie sferze natury (do której podmiot ma dostęp najczęściej poprzez kulturowe zapośredniczenia) lub kultury. W żadnej z gruntu biologicznej perspektywie nie wyczerpują się z pewnością wszystkie aspekty cielesnego bycia człowieka w świecie, gdyż podmiot ma zdolność transcendowania siebie, przewyżczania w pewnej mierze cielesnych ograniczeń, co należy rozumieć jako symbol przejścia na stronę kultury. Jednak nawet to, że ciało jest prymarnym modelem kulturowych identyfikacji, nie znosi jego dwoistości i ambiwalencji. Pomimo że bohater literacki może nawiązać kontakt z innymi tylko za pośrednictwem ciała, które określa tożsamość i staje się znakiem rozpoznawczym (casus *Ferdydurke*), ta sama cielesność bywa przyczyną psychicznego dyskomfortu, gdyż jednostkowe doświadczenie wewnętrzne nie daje się w pełni uchwycić w spojrzeniu obserwatora, podlega redukcji do tego, co na zewnątrz. Tak oto ciało, ta swoista fuzja przeciwieństw, uruchamia dialektykę tożsamości i różnicy.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż zainteresowanie cielesnością siłą rzeczy musiało osiągnąć swą kulminację w dostrzeżeniu tego, że:

„[...] nic w człowieku, nawet jego własne ciało nie jest wystarczająco stabilne, by służyć mogło za podstawę samopoznania i poznania innych ludzi”⁴³.

Na przykładzie innowacyjnej prozy modernizmu zaobserwować można, że cielesność w swej aporetyczności i psychologicznej ambiwalencji jest fundamentem każdego istnienia (choć nie wyczerpuje się ono w niej); ma ona charakter archetypiczny w stosunku do wszelkiej sytuacji egzystencjalnej⁴⁴. Cielesność pozwala na doznanie tego, co Inne. Poprzez ciało modernistyczny podmiot doświadcza świata, określa ono jakość tego doświadczenia; ponieważ ciało, co trzeba jeszcze raz zaznaczyć, jest niezbywalnym warunkiem wszelkiej podmiotowości, choćby ta miała tendencje do rozpadu, a swoje istnienie zawdzięczała jedynie nieustannemu kwestionowaniu.

Rzecz godna zaakcentowania, że zapoczątkowanie refleksyjnego ruchu świadomości wymaga przekroczenia tego, co cielesne, ale owo przekroczenie nie jest w pełni możliwe, a ciało staje się niejednokrotnie najbardziej poręcznym, jak w wypadku *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, narzędziem krytyki świadomości.

Reasumując, należy podkreślić, że modernistyczny „powrót do ciała” realizuje się w formule paradoksu⁴⁵. W swej ambiwalencji ciało jest najdalej wysuniętą w głąb bezładu i wieloznaczności częścią rzeczywistości; przyładcą, w stosunku do którego można mówić o interferencji pozornie nieprzystających do siebie obszarów: kultury i natury, swojskości i obcości, bezformia i formy, chaosu i ładu, ludzkiego i nieludzkiego. Paradoks odnaturalnia, podważa oczywistości, uderza w nawyki myślowe, przywraca zdolność dziwienia się⁴⁶. W tym znaczeniu ciało może być uznane za epistemologiczną figurę modernizmu. Staje się synonimem problematyczności świata.

3. *W stronę perspektywizmu. Problem metody*

Przechodząc do, stanowiącej meritum niniejszych przemyśleń, refleksji metodologicznej, warto przyjrzeć się reprezentatywnym opi-

niom formułowanym na ten temat przez bohaterów mojej książki. Autor *Ferdydurke*, pomimo że nie był twórcą systemu filozoficznego w tradycyjnym znaczeniu, nie tylko w *Dzienniku*, lecz także na kartach swoich dzieł podejmował rozważania nad podmiotowością, problemami relacji duszy i ciała, świadomości, woli, bliska mu była też refleksja nad naturą poznania czy podstawami rzeczywistości społecznej. Zarazem jednak pisarz wypowiadał się w sposób bezceremonialny, wręcz obcesowy na temat metod badawczych współczesnej humanistyki, rzucając tym samym wyzwanie wszystkim tym, którzy chcieliby w przyszłości uczynić jego utwory przedmiotem naukowego opisu⁴⁷:

„Zatrączę jeszcze o oczywistą głupotę metod, chorych na tę samą wewnętrzną sprzeczność, o której nadmieniałem. Metody humanistyczne *episteme* zachodniej są tym bardziej ścisłe, im bardziej ich obiekt jest nieokreślony; tym bardziej naukowe, im mniej ich obiekt nadaje się do naukowego ujęcia. Fakultety humanistyczne uniwersytetów pękają od ciężkiej, profesorskiej bzdury. Delenda est Cartago! Likwidować!”⁴⁸.

„Jako artysta przeciwstawiam się nauce ze wszystkich sił i przyczyna tego jest znana – nie mówię tutaj nic nowego. Nauka abstrahuje”⁴⁹.

„Trzeba raz jeszcze powiedzieć, nie można na to położyć dość nacisku: sztuka rodzi się ze sprzeczności”⁵⁰.

Opiewając wyższość sztuki nad poznaniem naukowym, pisarz ustosunkowywał się krytycznie do wszelkich prób systemowego ujęcia rzeczywistości:

„[...] artysta nie jest rozumowaniem, jest wyładowaniem. W artyście wszystko dzieje się jednocześnie, wszystko współpracuje, teoria z praktyką, myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem i rozumieniem życia, żądza osobistego sukcesu z wymogami stwarzającego się utworu, wymogi utworu z uniwersalną prawdą, pięknem, cnotą, nie ma nic, co by królowało nad resztą, wszystko jest funkcjonalne – jak w każdym żywym organizmie”⁵¹.

W przekonaniu Gombrowicza sztuce, w przeciwieństwie do wiedzy, obce jest dążenie do wyrugowania sprzeczności, wyeliminowania antynomii, wykluczenia jakości kontradiktoryjnych. W kontekście rozważań o tych dwóch dziedzinach ludzkiej aktywności, na

szczególność uwagi zasługuje, jak sądzę, przekonanie autora *Ślubu*, zgodnie z którym sztuka jest wyrazicielką wieloznaczności życia, podczas gdy wiedzę utożsamia się najczęściej z jednoznaczną abstrakcją przywodzącą na myśl „interpretacyjną śmierć”. Przypomnę jeszcze raz, że formułując w *Dzienniku* swoje artystyczne credo, Witold Gombrowicz stwierdzał:

„Moja metafizyka jest po to, żeby staczała się w ciało... – ciągle... prawie bez wytchnienia... jest jak lawina o naturalnej skłonności ku dołowi... Duch? Powiem, że największą dumą moją jako artysty, nie jest wcale przebywanie w królestwie Ducha, ale właśnie to, że nie zerwałem mimo wszystko z ciałem i bardziej chlubię się tym, że jestem zmysłowy, niż tym, że znam się na Duchu; i namiętność moja, grzeszność, ciemność bardziej mi są cenne, niż moje światło [...]”⁵².

Jak wynika z przytoczonej wypowiedzi, ciało sytuuje się w centrum zainteresowań tego pisarza, przestaje być tematem marginalnym, stanowi jedno z kluczowych pojęć, wokół których organizuje on swoje poglądy, kategoria cielesności pozwala bowiem na wyeksponowanie wpisanych w życie kontrastów, paradoksów, antytez.

Również Bruno Schulz, choć bardziej wyważony w sądach niż autor *Ferdydurke*, podkreślał problematyczny status naukowych rozstrzygnięć i choć przeciwstawiał je specyfice twórczości literackiej, potrafił dostrzec w ich różnorodności jedność celu. Zdaniem Schulza, nauka konstruuje fikcyjne światy z nie mniejszym zapamiętaniem niż sztuka, jednej i drugiej nieobce są mechanizmy idealizacji poznawczej oraz dążenie do umiycznienia rzeczywistości. Przez mit rozumie Schulz opowiadanie historii o sensie świata. Uogólnianie nie należy zatem do swoistych cech, które przypisać można wyłącznie naukowej aktywności, lecz wpisane jest w gramatykę samego języka. W tym sensie wiedza i sztuka bliższe są sobie nawzajem niż tak zwanej „istocie rzeczywistości”, której istnienie zwykle zakładają i którą próbują uchwycić. Podczas gdy nauka opiera się na doświadczeniu i mozolnie konstruuje swój gmach pojęć, aktywność artystyczna nurza się w żywiole słowa, otwiera się na jego łączliwość i zestawia ze sobą zużyte znaczenia, powtórnie wyzyskuje zawarty w nich potencjał sensotwórczy.

„Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie «historyj». Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie,

że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych «historij». Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie, według własnych praw odzyskuje swą integralność. Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie. Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje nie rozumiejąc swego istotnego sensu. Ale i wiedza nie jest niczym innym, jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść. Poezja dochodzi do sensu świata *anticipando*, dedukcyjne, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń. Wiedza dąży do tego samego indukcyjnie, metodycznie, uwzględniając cały materiał doświadczenia. W gruncie rzeczy jedna i druga zdążają do tego samego⁵³.

Podobnie Fryderyk Nietzsche, opisując charakter i funkcje ludzkiego dążenia do prawdy, godził w fundamenty poznania. Filozof określał człowieka mianem nie odkrywcy, ale:

„[...] geniusza budowlanego, któremu na ruchomych fundamentach i niejako na płynącej wodzie, udaje się wznieść nieskończone złożoną katedrę pojęcia. Aby jednak utrzymać się na takich fundamentach, budowla musi być delikatna jak pajęczyna, aby ją też niosła fala, i na tyle mocna, by nie zwał jej wiatr⁵⁴.”

Dostrzeżony przez Nietzschego fenomen konstruktorski polega zatem nie na zapamiętaniu pragnieniu poznania, lecz na tworzeniu schematów i struktur, z których wyłania się obraz rzeczywistości przeobrażonej przez myśl człowieka. Niemożliwy do przełamania antropomorfizm wszelkiej aktywności poznawczej powoduje, że „badacz walczy o zrozumienie świata jako rzeczy ludzkiej⁵⁵”. Konieczność asymilacji tego, co nieznanne, nieprzewidywalne, obce, a przez to napawające trwogą, wprawia w ruch mechanizm metaforycznego czy szerzej – tropologicznego myślenia.

„Między dwiema, tak odmiennymi sferami, jak sfery podmiotu i obiektu nie ma żadnego związku trafności czy wyrazu, lecz najwyżej

stosunek estetyczny, tzn. interpretujący przekład, bełkotliwe tłumaczenie na język zupełnie obcy. Do tego zaś potrzeba zawsze jakiejś swobodnej, twórczej i wynalazczej sfery środków i siły tychże”⁵⁶.

W opinii Nietzschego, poznający podmiot nie reprezentuje i nie wyraża „przedmiotu w sobie”, nie łączy ich również relacja wynikania. O ile to, że badacz zajmuje się uniesprzecznianiem i uspojnianiem, wznoszeniem genialnej konstrukcji, oswajaniem świata dla człowieka, nadawaniem mrocznej, nieprzeniknionej rzeczywistości regularnych kształtów, spotyka się z podziwem filozofa, o tyle jego sprzeciw budzi to, że poznający nie weryfikują własnych procedur, roszczą sobie prawo do wyłącznej prawomocności poczynionych rozstrzygnięć.

„Nauka niestrudzenie pracuje nad owym wielkim *columbarium* pojęć, cmentarzyskiem naoczności, buduje coraz nowe, wyższe piętra, przykrawa i czyści, odnawia stare komórki i trzodzi się głównie tym, by wypełnić monstrualnie rozrosły gmach i wpasować doń cały empiryczny, tj. antropomorficzny świat”⁵⁷.

Nauka zatem nie ustaje w poszukiwaniu prawidłowości. Jej rezultaty badawcze Nietzsche określa jako „przekłady, metafory, metonimie”, które wyznaczają punkty stałe w odmętach nieznanego, przekształcają – słowem – kształtują bezładną, niespójną, zdaną na przypadek rzeczywistość, tak że w konsekwencji ukazuje się ona jako przewidywalna, zrationalizowana, łatwiejsza do zniesienia i zaakceptowania. W procesie tym pośredniczy język redukujący złożoność rzeczywistości, która pozostaje „nieznającym spoczynku stawaniem się, wieczną zmiennością, heraklitejską rzeką. Za pomocą języka opanowujemy ją, czyniąc bardziej statyczną; jak mówi Nietzsche, czyli uobecniamy byt, który jest ciągłą fluktuacją i zmianą”⁵⁸.

Zarówno przywołane przeze mnie opinie formułowane przez bohaterów tej książki, jak i konstatacje poczynione w poprzednich podrozdziałach nie mogą pozostać bez wpływu na metodę badawczą zastosowaną w tej pracy, zmuszają do gruntownego przemyślenia procedur postępowania analitycznego oraz kryteriów wyboru dróg umożliwiających dojście do określonych rezultatów.

W tym kontekście rekonstrukcja koncepcji Kartezjusza i zestawienie jej z projektem Nietzschego wydają się celowe, gdyż stanowiska te potraktować można jako egzemplifikację skrajnie różnych

podejść badawczych. Wybierając którąkolwiek z opcji, interpretator naraża się na druzgocącą krytykę. Przyjęcie kartezjańskiej wizji podmiotu poznania (rozumianego jako przejrzysta dla samej siebie, izolowana świadomość będąca gwarantem prawdziwości ustaleń), usytuowanie własnego wywodu w ramach dziedzictwa nowożytnej tradycji epistemologicznej spowodować mogą lawinę oskarżeń o anachroniczność, utratę kontaktu z badanym przedmiotem za cenę idealizacji poznawczej, arbitralność kryteriów, dogmatyczność wykładni.

Z kolei wybór drogi Nietzschego odsłania problem autoreferencjalności wpisanych w książkę rozstrzygnięć, prowadzi w prostej linii do zakwestionowania normotwórczego statusu zaprezentowanych sądów. Trudno nie dostrzec tego, że refleksja, której celem jest krytyka obiektywizmu poznania, musi zmagać się z następującym paradoksem: wszelkie tak ukierunkowane stwierdzenia mają charakter autoteliczny, w konsekwencji okazuje się, iż nie mogą one sprostać wymogom naukowości, zgodnej z wypracowanym przez tradycję nowożytną kanonem postępowania badawczego⁵⁹.

Obrana przeze mnie metoda umożliwia perspektywiczną lekturę dzieł literackich, na podstawie różnorodnych tekstów filozoficznych, antropologicznych i literaturoznawczych, rzutowanych na wyróżnione w poszczególnych rozdziałach aspekty problemowe. W książce analizuję utwory literackie ze współczesną świadomością badawczą, nie próbuję odpowiedzieć na pytanie, czym były omawiane dzieła w momencie ich powstania. Staram się raczej wydobyć aspekty, wymagające w moim przekonaniu nowych rozstrzygnięć. Czynię to w duchu perspektywizmu, który rozumiem jako: po pierwsze badawczy punkt widzenia zdeterminowany historycznie i kulturowo, po drugie jako metodę. Jej celem jest zderzenie treści wpisanych w utwory prozatorskie wybranych przeze mnie twórców z innymi koncepcjami, na tle których możliwe staje się wyeksponowanie problematyki cieleśności będącej głównym przedmiotem moich zainteresowań.

Zaletą metody jest bez wątpienia to, że poprzez zestawienie ze sobą różnoimiennych dyskursów, umożliwia ona wieloaspektową problematyzację wyróżnionego w temacie studiów zagadnienia, pozwala wydobyć i wyeksponować sensory oraz jakości trudne lub zupełnie niemożliwe do uchwycenia bez tej konfrontacji. Wielo-

płaszczyznowość refleksji zrekompensować ma, w pewnym stopniu, nieuniknioną cząstkowość rozstrzygnięć.

„Istnieje tylko – pisał Nietzsche – jedno perspektywiczne patrzenie, tylko perspektywiczne poznanie. A im więcej uczuć dopuszczamy do słowa o jakiejś rzeczy, im więcej oczu, rozmaitych oczu dla jakiejś rzeczy wstawiać sobie umiemy, tym zupełniejsze staje się nasze «pojęcie» o tej rzeczy, nasza «przedmiotowość»”⁶⁰.

Perspektywizmowi, który nie stroni od zderzania rozmaitych punktów widzenia, w celu relatywizacji obranych strategii poznawczych, towarzyszy świadomość tego, że badacz interpretator, obcując z tekstami kultury, porusza się w przestrzeni podatnej na wielowykładalność. Podstawowym dążeniem i celem perspektywizmu, rozumianego jako metoda, jest podważenie pozoru oczywistości form, poprzez które przejawia się aktywność poznającego, ambicją zaś ukazanie jej jako znaku wielowymiarowości, wieloznaczności czy wręcz nieuchronnej niekonkluzywności. Perspektywizm proponuje analizę przedmiotu z wielu punktów widzenia, wiąże się z ekspozycją, a nie zacieraniem sprzeczności.

Wychodząc z założenia, że wszelka aktywność poznawcza zależy od przyjętego paradygmatu poznania, uznając, że zaproponowana w tej książce interpretacja zasygnalizowanej w tytule problematyki, nie jest jedyną ani tym bardziej jedynie możliwą. O ile niniejsze studia mogą być uznane za próbę opisu wyróżnionego w temacie zagadnienia, o tyle należy pamiętać, że ani sens przywoływanej teorii nie zawiera się bez reszty w analizowanych utworach, ani odwrotnie, znaczenia dzieł nie dają się całkowicie sprowadzić do tych ukazanych dzięki wybranej koncepcji badawczej. Utwory literackie przynoszą bowiem treści trudno uchwytny, które nie poddają się wiernemu przekładowi na język teorii, tak jak pewne aspekty tej ostatniej mają z założenia szerszy zakres niż przedmiot niniejszych rozważań. Poza tym ujęcie perspektywiczne nie ma charakteru ahistorycznego, oprócz optyki wpisanej w konfrontowane dyskursy, uwzględniać musi również punkt widzenia poznającego, jego przestrzenno-czasowe usytuowanie oraz stosunek do otaczającej rzeczywistości. Refleksja ta, pragnąc zdać sprawę z tego, czym jest fenomen punktu widzenia, siebie samą określa jako jeden z licznych przejawów tego, co mentalne w świecie.

Należałoby również dookreślić status łatwo uchwytej intencji polemicznej, przyświecającej wielu partiom tych studiów. Pamiętając, że analizowane teksty mogą stać się przedmiotem konkurencyjnych, różnorodnych, wariantywnych, nawet wykluczających się nawzajem interpretacji, przyjmuję zasadę, że nowa propozycja teoretyczna, odnosząca się krytycznie do stanu badań, jest umotywowana wtedy, kiedy po wytlumaczeniu zjawisk dookreślonych już przez jej poprzedniczkę, zaproponuje dodatkowo wyjaśnienie sensów, które pozostają w sprzeczności z ogólnie przyjętą optyką lub zostały pominięte przez obowiązującą koncepcję⁶¹.

Moim rozważaniom patronuje, skądinąd oczywiste, przekonanie, że zmiana punktu widzenia jest tożsama z przeobrażeniem znaczenia. Natomiast transformacja tego ostatniego zachodzi nie tylko na płaszczyźnie prezentacji wybranych aspektów omawianej problematyki, lecz także w odniesieniu do mentalnych schematów poznającego. Nie jest też prawdą, że badanie dzieła nosi znamiona nieznaną ograniczeń podmiotowej kreacji. Relacyjny charakter aktu poznawczego odsłania się najpełniej w tym, że interpretujący sam podlega zmianom w procesie lektury i pod jej wpływem. W książce tej nie rozstrzygam tego, co jest pierwotne w akcie poznawczym – czy aspekt przedmiotowy, czy też podmiotowy, akcentuję ich współlistnienie, choć z pewnością nie dążę do tego, by całkowicie zatrzeć ich odrębność lub zdecydowanie wysunąć na plan pierwszy to, co podmiotowe ze szkodą dla przedmiotu badań.

W partiach analitycznych kolejnych rozdziałów postaram się uargumentować przekonanie, że zastosowanie perspektywizmu (spokrewnionego momentami z synkretyzmem metodologicznym, choć nietożsamego z nim) jest nie tylko uprawnione, lecz nawet nieodzowne dla poszerzenia horyzontu lektury dzieł wybranych przez mnie autorów i możliwie najpełniejszego opisu wpisanych w nie sensów. Dowartościowujący wielość punktów widzenia pluralizm metodologiczny umożliwia bowiem konfrontację zarysowanej problematyki z innymi dyskursami na temat cielesności. Cel zaproponowanych zestawień nie sprowadza się wyłącznie do reatrybucji znaczeń przypisywanych problematycznym zagadnieniom. Perspektywizm jest także transgresją; wymuszając na poznającym

dystans względem własnych rozstrzygnięć, nadaje im status zjawisk mentalnych, które również podlegają analizie.

Zgoda na konstatacje filozofa o tym, że w potoku stającej się rzeczywistości badacz, chcąc nie chcąc, skazany jest na sprowadzanie do wspólnego mianownika tego, co niewspółmierne, a w pogoni za umykającym sensem dokonuje przekładu dzieła literackiego na obcy język teorii, nie oznacza, rzecz jasna, iż refleksja, podjęta na kartach tej książki, porzuca troskę o zachowanie systematyczności wywodu, a intencja niniejszych rozważań wiąże się z zamiarem radykalnego odejścia od myślenia systemowego. Zawarte w książce rozważania nie sytuują się na skrajnie antymetodologicznym stanowisku, które rezygnuje z próby poszukiwania konstruktywnych, choć zapewne niewolnych od uproszczeń rozwiązań. Przeciwnie: świadomość ograniczeń uprawianej dyscypliny (inspirowana w dużej mierze krytyką sformułowaną przez Nietzschego) oraz wskazanie na niedostatki obranej metody, nie przesądzą automatycznie o walorach bezładnie wyliczanych argumentów i nie mogą być uznane za wystarczający dowód na poparcie zalet metodologicznej anarchii.

Niewykluczone, że próba „utekstowienia” cielesności w dyskursie badawczym to projekt zgoła utopijny, u zarania skazany na niespełnienie. Podejmując wyzwanie przedstawienia i wydobycia napięć, związanych z obecnością kategorii ciała, w utworach prozatorskich Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza, jestem świadoma tego, że narażam się na zarzut, iż pragnąc opisać jakoś niepochwytą, wznoszę sztuczny gmach pojęć, dokładam kolejną cegiełkę do misternej konstrukcji, na której wspiera się mit o świecie. Moją intencją nie jest jednak narzucenie ostatecznej wykładni analizowanym dziełom, lecz ich wszechstronna problematyzacja. W tym względzie bliższa jest mi nietzscheańska idea *amor fati* niż wielokrotnie krytykowana koncepcja woli mocy.

ROZDZIAŁ DRUGI

Projekt transgresji

Zmiana w rozumieniu pojęcia kultury a somatyzacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

1. Somatyzacja i dehierarchizacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza

Materia i antyhumanizm

Na kartach opowiadań Schulza problematyzowane są zagadnienia, wokół których koncentrują się podstawowe pytania filozoficzne: o byt, substancję, naturę, kulturę. Utwory te skłaniają do refleksji nad rzeczywistością zastaną i tworzoną przez człowieka, nad znaczeniami wyznaczającymi jej porządek. W rozdziale tym spróbuję uargumentować tezę, zgodnie z którą konstruowane w opowiadaniach Schulza za pomocą środków literackich filozofia materii oraz filozofia kultury wymuszają zmianę rozumienia tych pojęć, stają się znakami głębokiego namysłu nad tą tematyką¹.

Kultura zwykle jest wyodrębniana i opisywana na tle tego, co zostało uznane za jej zaprzeczenie². Tym zaprzeczeniem często bywa natura, która tworzy z reguły pozakulturowe tło, stanowi dla kultury opozycję. To właśnie dzięki niej kultura staje się defininowalna, filozoficznie uchwytana. Transgresyjność koncepcji Schulza polega, co postaram się wykazać, na ustanowieniu innych relacji pomiędzy nimi. Swoistość problematyki materii obecnej w prozie Schulza oraz specyfika świata przedstawionego opowiadań, dostrzegane (choć często niedoceniane) już przez pierwszych recenzentów jego tekstów, pozwalają odtworzyć poglądy autora na genezę, istotę i funkcje kultury³. W realizacji tego wyzwania paradoksalnie najbardziej pomocna okaże się rekonstrukcja założeń wpisanych

w wypowiedzi tych krytyków, którzy nie odnotowali obecności w dziełach Schulza treści filozoficznych⁴.

W tekście *Dwugłós o Schulzu* Kazimierz Wyka pisał o *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza, które uznał za realizację fantastyki „w służbie fizjologii czasu, w niewolnictwie obsesyjnym”, podkreślał też, że „nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo roztopienie osobowości w falach czasu jest wrogiem humanizmu, celowej organizacji naszych doznań”⁵. Krytyk zarzucał Schulzowi, iż jest admiratorem i apologetą „antyhumanistycznego stanowiska”, którego propagowanie „posiada [...] jedynie przewagę przesady, znamiennej dla każdego epigonizmu”⁶. Przyczyną dezaprobaty Wyki dla techniki artystycznej Schulza było między innymi dostrzeżenie tego, że w prozie wspomnianego autora czas istnieje w oderwaniu od ludzkiej psychiki, „staje się on śmiałą funkcją rzeczy martwych zastępujących człowieka”⁷.

Wyka zauważył, że „Schulz w całej swojej technice konstrukcyjnej nigdy nie wychodzi poza [...] zasadę ukrytych zależności”, idei odpowiedniości natury, koncepcji *correspondances* „i dlatego kaprys posiada u niego jednolitość. [...] Partnerami zależności są u niego tylko czas i materia”⁸.

Zdaniem krytyka, „u Schulza jest jedynie martwa natura w czasie”. Czas przejawia się wyłącznie w zmysłowej powierzchni rzeczywistości, ztraca rys humanistyczny, co, w przekonaniu Wyki, współdecyduje o niskiej wartości prozy drohobyckiego pisarza. Odbiera jej to nie tylko walory artystyczne, lecz także poznawcze, o których można byłoby mówić, gdyby zbiór *Sanatorium pod Klepsydrą* za pośrednictwem konstrukcji czasu konstytuował „nową zasadę widzenia psychiki ludzkiej”⁹. Wyka stwierdza stanowczo:

„Ludzie sprowadzeni do gatunku przedmiotów grają tę samą rolę substratu dla przemian automatycznych, co drzewa i domy rzucone pod działanie zachodu słońca, bierne świadki barw po nich przepływających. Prowadzi to do wybitnie antyliterackich i antyhumanistycznych wyników”¹⁰.

Jak zauważa autor *Modernizmu polskiego*, w świecie przedstawionym opowiadań Schulza dochodzi do zrównania istot ludzkich z tym, co zwykło się określać mianem żywej i martwej natury. W prozie tej zarówno człowiek, jak i otaczająca go rzeczywistość

poddani są działaniu automatyzmów, podlegają przemianom samoczynnie, bezwiednie, bez udziału świadomości. Istnieją biernie, mimowolnie, egzystują niepodmiotowo, nieintencjonalnie. Nieuchronną konsekwencją takiej konstrukcji świata przedstawionego musi być, w opinii Wyki, „redukcjonizm fizjologiczny” – rezultat wyeksponowania zmysłowych cech świata (zabieg ten krytyk określa mianem „quasi-mistycznego”), przy jednoczesnym wyłączeniu spoza sfery twórczych eksploracji psychologicznego podłoża ludzkich działań.

Z przywołanych stwierdzeń dają się wyprowadzić następujące założenia:

– Schulz to zwolennik literackiego redukcjonizmu ontologicznego, uważa bowiem, że wszystko, co istnieje, ma jedną i tę samą materialną naturę. Świat przedstawiony w prozie drohobyckiego autora jest reprezentowany jako materialny w całej swojej rozciągłości, od najbardziej podstawowych elementów począwszy, na najbardziej skomplikowanych strukturach skończywszy.

– Schulz stoi na stanowisku literackiego redukcjonizmu epistemologicznego, jest wyznawcą poglądu, zgodnie z którym poznanie świata, wyjaśnienie i autentyczne zrozumienie go, jeśli w ogóle może nastąpić, to tylko za sprawą odwołania się do najbardziej podstawowych praw, rządzących rzeczywistością materialną.

Wyka uznał za niemożliwy, niewłaściwy i nieuprawniony pogląd, zgodnie z którym złożona rzeczywistość daje się opisać i wyjaśnić poprzez eksplikację jej zewnętrznych elementów, całość musi być bowiem czymś więcej niż tylko sumą poszczególnych części. Nie należy zatem liczyć – takie przesłanie odczytać można między wierszami tekstu krytyka – na doniosłe rezultaty epistemologiczne i artystyczne, jeśli sprowadza się zjawiska bardziej złożone do prostszych czy nawet elementarnych. Stąd też wydobycie przez Schulza obrazów materii i jej przemian w czasie na pierwszy plan świata przedstawionego nosi w opinii Wyki znamiona redukcji, utożsamienia go ze zmysłowym wyglądem, „sensualistyczną regresją ku niby-istniejącym praźródłom”, natomiast rozpatrywane w planie historycznoliterackim okazuje się „sankcjonowaniem chaosu w obecnej sytuacji literackiej, [...] cofnięciem się [...] ku przewyższonym definitywnie formom powojennej ewolucji literackiej”¹¹.

„Antyhumanizm i utwierdzenie chaosu” są, jak sądził krytyk, cechą postawy dekadencej, wynikają z „lęku przed formą i prawem”. Rozpatrywany w tej optyce tom opowiadań Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą* jawi się jako dzieło „niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii, przez to, że wartości aryzmu są jedynie pozorem na usługach plazmy”¹². Dehierarchizacja istnień, przedstawienie ich w stanie bezkształtu, jako luźnych, łatwych do rozwiązania i uwstecznienia stanów skupienia materii to, w przekonaniu krytyka, najpełniejsza manifestacja Schulzowskiej tendencji do „dobrowolnej autoeliminacji”. Za niezbity dowód tej tezy Wyka uznał marginalną tematykę opowiadań, które weszły do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*:

„Schulza obchodzą tylko istnienia marginesowe, zepchnięte na rubieżę czasu; epos emerytury i dziwactw, narosłe na pustym czasie”¹³.

Wyka odmawiał opowiadaniom Schulza kulturowej wartości, konsekwentnie umniejszał argumenty obrońców takiej techniki prezentacji świata przedstawionego, nazywając je „fakcikami”, z których „będzie powstawać historia wielu formacji dzisiejszej trwożliwej pseudokultury”¹⁴. Dlatego właśnie za najbardziej adekwatną metaforę opisu świata przedstawionego omawianej prozy uznał sformułowanie „egzotyka martwoty”¹⁵.

Tam, gdzie Kazimierz Wyka dostrzegał u Schulza konsekwencję w postaci realizacji „zasady ukrytych zależności”, nawiązanie do Baudelaire’owskiej idei *correspondances*, Stefan Napierski widział jedynie „piętrzenie pleonazmów”, „koślawe gadulstwo”, „nadmiar słów”, „zbytek wymowy”. Literackie światy kreowane przez Schulza przywodziły krytykowi na myśl metaforę kalektwa:

„Specyficzny świat wyobrażeń epigona, jakim jest Schulz, znamionuje dowolność i kalekość; tę ułomność podpira szczudłami stylu”¹⁶.

Stylistyczne dążenie do oddania odpowiedniości w opisach różnych form materii oraz uchwycenia jej przeobrażeń Napierski podsumowywał następująco:

„Jego malowniczość jest wtórna, secesyjna, poetyzowanie namiastkowe, jakby nie przestawał wciąż ukazywać tego samego po-koju, natłoczonego od efektownych świecideł, gdzie z nie trzepa-

nego pluszu unoszą się tumany kurzu. [...] «Zakrętasy» podpisu przemieniają mu się w «trele kolorowego śpiewaka», tapety «pączkują», bańki mydlane gubią w powietrzu tęcze kolory – są to wszystko esy-floresy bardzo monotonne i bardzo prostackie szkaradnej ornamentacyjności”¹⁷.

Artystyczną predylekcję Schulza, która kazała mu czerpać z rekwizytorni kultury, Napierski określił mianem „infantylnizmu kulturalnego”, „schyłkowości, której [...] kostiumologia, doprowadzona [została – dopisek Ż. N.] mimo woli do absurdu, do unicestwienia”¹⁸, natomiast to, co autor *Sanatorium pod Klepsydrą* wydobywał z tradycji kultury, kojarzyło się krytykowi z pseudoliteracką prostodusznością, nieznośnym banałem. Rzecz znamienna, że do deprecjonującego opisu techniki artystycznej Schulza Napierski aktualizował metaforykę bliską stylistyce i tematyce tekstów autora *Sklepów cynamonowych*: przywoływał figury rozpadu, upływu czasu, zużytej, zniszczonej materii w postaci niepotrzebnych szpargałów, resztek, odpadków, sfatygowanego papieru, przestarzałych specyfików, kontaminował te przerośnie z metaforyką teatralną, gdy pisał o „zapleśniałych kulisach”, „obsesyjnych refrenach, motywach przebrania” czy „przesuwaniu dekoracji”:

„Autor ten bowiem ciągle grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach, to stanowi o kulturalnej i społecznej ujemności podobnego zjawiska, ma dobrą wiarę poczciwca (tej mu nie wolno zaprzeczyć), całkowitą prostoduszność, która każe mu klecić legendy na wskroś literackie, sagi szejngajstra, zakochanego w szeleście szpargałów. Nawet dobre jego, wypełnione do końca, rozwinięte z darem szerokiej, freskowej plastyki obrazy, przez dobór zwrotów i skojarzeń rozsypują się jak zwietrzały papier. [...] Oto pierwiastki kończącego się romantyzmu i secesyjnej moderny zaczęły być niezależne, oderwane od tła, które odrobinę użyczało im sensu. Widzimy ich dziecinność jak na dłoni, tego zwietrzałego preparatu, który rozdmuchano, aby nas olśnić i przestraszyć. Widzimy, że są to kiepskie efekty, pozbierane ze szmir całego świata, figury spoza zapleśniałych kulis, które obdarzono autonomią i kazono zagrać istnienie”¹⁹.

Napierski uważał, że zdaniem Schulza, ten sfatygowany świat przedstawiony *Sanatorium pod Klepsydrą* potrzebuje odnowy, którą

pisarz starał się wprowadzić w życie poprzez „programowy transformizm”. Jednak podejmowane wysiłki nie dały zadowalających rezultatów, przyniosły natomiast efekty zgoła paradoksalne. Okazało się, że czerpanie szpargałów z rumowiska kultury, wydobywanie odpadków z jej lamusa, wyciąganie ze śmietnika resztek przebrzmiałych koncepcji oraz treści wzgardzonych, anachronicznych, trywialnych nie prowadzi do regeneracji rzeczywistości przedstawionej. Przeciwnie, nasycy ją atmosferą sztuczności i teatralności. Napierski porównywał kreację tego świata do kostiumologii, narzucania na zaprezentowaną rzeczywistość znoszonej, wypłowiałej garderoby, która tylko dlatego nie padła jeszcze łupem moli żywiących się resztkami organicznymi, że owady te odstrasza się silnie toksycznym aromatem naftaliny:

„Paradoks w tym, że odmienne kostiumy, które mają być jakby nowe, rzeczom przywrócić dziewiczy połysk i polor, są jak wtórne, wyciągnięte są ze składu rupieci. Nie rajy mają zapach, lecz naftaliny”²⁰.

Napierski nie dopatrywał się w budowie świata przedstawionego opowiadań istnienia żadnej nadrzędnej zasady, uważał go za źle skonstruowany, zdecentrowany, zaburzony, rażący nieuzasadnioną afabularnością, zakłócającą i rozmywającą tok opowieści, której wątki przewodnie zatracają się w bezcelowych przemianach:

„Proza ta jest znamienne bezfabularna, podobnie jak świat takiej wyobraźni wyzbyty ośrodka i ciągłym podlegający zaburzeniom, całkowicie jest bezprzedmiotowy we wszystkich swych przeobrażeniach”²¹.

Zdaniem Napierskiego, za pośrednictwem stylistycznego ornamentatorstwa charakterystycznego dla opowiadań Schulza, pisarz próbował w sposób nieudolny zamaskować niedostatek treści w kreowanej przez siebie rzeczywistości literackiej. W konsekwencji, jedynie, co drohobyckiemu autorowi udało się powołać do życia, to „krótkotrwała, wysilona feeria”. Krytyk oburzał się na secesyjną „sztucznie pędzoną «bujność», «liany i dżungle» (tapet)”, drażniło go „rozplenienie się wegetatywności”²². Za cechy znamienne dla konstrukcji świata przedstawionego *Sanatorium pod Klepsydrą* uznał „piętrzenie obrazów, pozbawione ewolucji, ich pęcznienie, jak rozkisłego mięszu chleba”²³.

Oprócz niepotrzebnego demonstrowania ogólnej pisarskiej nieporadności, krytyk dostrzegł w prozie Schulza tendencje znacznie bardziej niebezpieczne. Zauważył znaki niedopuszczalnego przekroczenia reguł, transgresji zasługującej na potępienie. Napierski grzmiał groźnie tonem przenikliwego demaskatora:

„W tych niemrawych i fantastycznych felietonach chcą w nas bowiem raz po raz wmówić, że chodzi tu o «sprawy ostateczne»”²⁴.

Krytyk odnotował wprawdzie specyficzny status ontologiczny świata przedstawionego w prozie Schulza, uznając tę literacką rzeczywistość za manifestację irracjonalizmu. Zauważył także obecność wątków eschatologicznych. Nie przeszkodziło mu to jednak w rezygnacji z użycia eufemizmów, kiedy bezceremonialnie kwitował zdiagnozowany wcześniej przez siebie brak przesłania opowiadań. Uważał, że Schulz kompensował ów brak wmawianiem czytelnikowi, że na kartach książki przekazywane są treści istotne, że pisarz bezzasadnie sugerował, iż przedmiotem jego artystycznego namysłu są kwestie fundamentalne dla ludzkiej kondycji:

„Lecz mało kto z ludzi współczesnych, na podobieństwo Schulza, w katarynce podwórzowej lub w kinie dopatrzy się aluzji do «sensu świata» i za pomocą licznych tych rekwizytów uprawiać będzie na wskroś parafiańską i amatorską «metafizykę», jak ktoś, zagrzebany na prowincji, kto by uwierzył, że wynalazł *perpetuum mobile* i lata całe głosił to wszem i wobec. Oczkowanie z eschatologią (własnego pomysłu), kokietowanie ontologią (prywatnego wyrobu), popisywanie się apokaliptycznością (z nieprawdziwego wydarzenia) jest monoideą autora, który święcie jest przekonany, że w istocie «wiedzie kontrabandę»... nadliczbowe zdarzenia nie do zaszeregowania. Gdyby to przynajmniej była nowiutka teza, upierająca się przy swoim irracjonalizmie!”²⁵.

Rozczarowanie kreacją świata przedstawionego w *Sanatorium pod Klepsydrą*, budowaniem tekstów z „surowców wtórnych”, wzmocnione zostało u krytyka dezaprobatą dla sposobu konstrukcji postaci pozbawionych „realnych cech osobowych”, słabo zakotwiczonych w rzeczywistości. Schulzowscy bohaterowie kojarzyli się Napierskiemu z „kukłami”, „marionetkami”, „fetyszami, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych”²⁶. Konsekwencją tego wrażenia mógł być między innymi zastosowany w prozie Schulza zabieg

zamiany planów – to, co zwykle pojawiało się jako tło przedstawianej rzeczywistości, w której miały miejsce działania postaci, nagle wyłoniło się z cienia i natarczywie zmanifestowało swoją obecność. Negując możliwość celowego użycia przez Schulza takiego chwytu, krytyk konstatował:

„Zapraw, dodatków, korzeni (mokrych, wzdętych, zapleśniałych, to znów fosforyzujących) jest tu tyle, że pod nimi ginie sama upitraszona potrawa. Zostają natomiast i na plan wybijają się pierwszy same narzędzia, naczynia kuchenne. Bałwochwalczy fetyszizm byle jakich przedmiotów łączy się tu z jakim orientalnym egzotykiem, z politurą [...]. Pozostaje sama glazura”²⁷.

Powtarzalność tych samych zjawisk i motywów na różnych płaszczyznach świata przedstawionego utożsamiał Napierski z rytualnymi gestami, które dawno zatraciły jakiegokolwiek znaczenie. Krytyk uznał tę repetycję za literacki efekt niezamierzony przez autora, rażące powierzchownością ornamentatorstwo. Przyjęta przez Schulza optyka oraz zastosowana technika prezentacji zdarzeń musiały bardzo odbiegać od akceptowanych przez Napierskiego sposobów konceptualizacji potocznego doświadczenia, skoro wzbudzały takie emocje, stały się powodem do protestów i oskarżeń pisarza o „duchową niechlujność prawie bliską wyuzdaniu” i upodobania specyficzne dla „prestidigitatora, w którego «ekstazach» kryje się [...] coś, co przypomina bluźnierstwo”²⁸. Ontologiczną chwiejność, nieprzejrzystość prezentowanej w *Sanatorium pod Klepsydrą* rzeczywistości oraz zatarcie granic pomiędzy jej poszczególnymi elementami Napierski zidentyfikował jako dowód na potwierdzenie pisarskiej klęski, a także owoc nieudolności w konstruowaniu literackich światów i wyrazisty znak bezwiednej ironii:

„Schulz, tok normalnego realizmu stosuje do spraw całkowicie urojonych [...]. Proza ta rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych gałganków i skrawków, strzępi się, jak tu i ówdzie grymaśnie pruty haft. Dziury te właśnie to mają być widoczne «szczeliny zaświata». Fantastyka ta przez to już choćby jest jałowa, że wzorowana na deseniach (sklep bławatny) i cudackich metamorfozach. Arabeski, jak wiadomo, mogą mieć wdzięk i plastyczny walor, naprawdę «grać potrafią» (jak mówią malarze), olśniewać i wtrącać w zadumę, gdy są obwiedzione czystym konturem, gdy są

odgraniczone ostrą linią, jednoznaczne i samowystarczalne. Tu natomiast uległy osmozie, nalażą na siebie, rozlewają się w brudne, nieprzejrzyste plamy. To jedna więcej klęska transformisty²⁹.

Na marginesie warto dodać, że zarzut antyhumanizmu formułowany w odniesieniu do zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* (przez Kazimierza Wykę explicite oraz implikowany w tekście Stefana Napierskiego), nie stanowił krytycznoliterackiego novum. Podobne zastrzeżenia w stosunku do konstrukcji świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* zgłaszali już wcześniej tacy recenzenci jak: Adam Grzymała-Siedlecki, Konstanty Troczyński, Stanisław Baczyński oraz Ignacy Fik³⁰.

Wracając jednak do diagnoz Wyki i Napierskiego, należy podkreślić, że krytyczny *Dwugłós o Schulzu* to wypowiedzi o cechach pamfletu³¹. Ich specyfika polega na tym, że są one przykładami spostrzegawczości – mam tu na myśli umiejętność uchwycenia zastosowanych w *Sanatorium pod Klepsydrą* technik artystycznych – a jednocześnie można je uznać za przejawy lektury tendencyjnej poznawczo i krótkowzrocznej krytyki, która wylewa literackie dziecko z kąpielą, to znaczy nie dostrzega swoistości koncepcji wpisanych w recenzowany tekst, co więcej – nie stara się opisać związków pomiędzy poetyką a tematyką dzieła literackiego, nie dopatruje się zależności pomiędzy przekształceniem formalnym a zmianą modelu rozumienia świata oraz nie podejmuje trudu rekonstrukcji wpisanej w utwory autorskiej filozofii kultury. Autorzy *Dwugłosu o Schulzu* nie przyjmowali do wiadomości tego, że wybór określonej formy może być jednocześnie świadomym wyborem artystycznej wizji rzeczywistości. Nie chcieli uznać, że dekompozycja klasycznej konstrukcji świata przedstawionego, potraktowana jako celowy zabieg, staje się źródłem informacji na temat rozpadu systemu wartości, który był gwarantem istnienia tego uniwersum.

Motywy materii i transgresja semantyczna

Jeśli dokładnie przyjrzeć się tekstom Wyki i Napierskiego, okaże się, że obaj celnie wychycili podstawowe kategorie umożliwiające rozpoznanie i opis Schulzowskiej prozy, natomiast żaden z nich kategorii tych nie problematyzował, co nie przeszkodziło krytykom

opatrzyć ich ujemnym znakiem wartości. Wydobyć z omówień Wyki i Napierskiego konstytutywnych dla prozy Schulza obszarów tematycznych jest możliwe wówczas, gdy w lekturze abstrahuje się od wpisanych w *Dwugłos o Schulzu* założeń i ocen. Jego autorzy dostrzegli bowiem dominującą na kartach opowiadań drohobyckiego pisarza problematykę materii, swoisty sposób ustosunkowania się do tradycji kultury, charakterystyczną technikę jej przedstawiania (na przykład za pośrednictwem leksyki teatralnej, częstego występowania figur rozpadu, papierowości, pustki). Uwagi recenzentów nie uszła także tendencja do opisywania podwalin istnienia w kategoriach biologicznych, odnotowali oni wszechobecną metaforę wegetacji, rozkwitu i uwiądu, której przywołanie czyniło labilnymi granice pomiędzy poszczególnymi elementami świata przedstawionego, owocowało ich odróżnicowaniem i dehierarchizacją.

Jeśli jednak uwzględni się formułowane przez Wykę i Napierskiego oceny, poczynione przez nich obserwacje nabierają innego charakteru i zmieniają jakość. W refleksji pierwszego z nich na temat świata przedstawionego w *Sanatorium pod Klepsydrą* dominowała dezaprobata dla motywów przemiany materii w czasie, które urastały do rangi głównego komponentu rzeczywistości literackiej opowiadań. Można przypuszczać, że Wyka nie aprobował nadrzędnej roli tych transformacji, nie chciał uznać ich za fundament rzeczywistości, ponieważ wymykały się władzom intelektu i wolnej woli człowieka, a także podawały w wątpliwość jego niezachwiane prawo do samostanowienia. W ujęciu krytyka, jako ludzkie definiowane było to, co pozwala na wyzwolenie się z cielesnych ograniczeń, uniezależnienie od naturalnych żywiołów i namiętności. W takim rozumieniu człowieczeństwa nie mieściła się wizja człowieka cielesnego podlegającego na podobieństwo innych istot prawom przemiany materii, wobec potęgi których jawi się jako nagi i zupełnie bezbronny. A kształt świata przedstawionego Schulzowskich opowiadań uniemożliwiał formułowanie sądów na temat zwycięstwa ducha nad ciałem. Ciało nie jest tam traktowane bowiem wyłącznie jako znak indywidualizacji, personalistycznie rozumianej osoby, w charakterystycznej dla niej fizycznej i psychicznej konstytucji. Nie może być ono uznane za trwały fundament jednostkowej niepowtarzalności, gdyż jako jedno spośród zjawisk przyrody wpisuje się w rytmy natury, jest przez

nią zdeterminowane, podlega jej ogólnym prawom. Przedstawienie człowieka jako elementu podlegającej ciągłym transformacjom materialnej substancji z punktu widzenia założeń Wyki postrzegane być musiało jako sygnał degradacji człowieczeństwa, zanegowania możliwości transcendowania cielesnej kondycji.

Z tych właśnie powodów założenia wpisane w prozę Schulza, jego ewokowana literackimi środkami filozofia materii oraz koncepcja skrajnego monizmu substancji stały w sprzeczności z poglądami krytyka, który w latach 1932–1939 znajdował się pod wpływem personalizmu francuskiego³². Charakterystyczna dla tego stanowiska wiara w obdarzonego wolną wolą człowieka zdolnego w imię moralnej pasji do kształtowania kultury, afirmacja jego osobowości, krytycznoliteracki postulat, by tekst ujmować jako znak indywidualności, nie dawały się pogodzić z Schulzowską wizją świata przedstawionego, w którym istnienia poszczególne to jedynie przejściowe inkarnacje materii, efemeryczne emanacje jednej substancji. Wydaje się, że Schulz rezygnował w opowiadaniach z realizacji jednej z głównych funkcji, jaką, zdaniem personalistów, powinna spełniać literatura. Celem autora *Sklepów cynamonowych* nie była wyłącznie próba zgłębnienia w przekazie literackim indywidualnych doświadczeń.

Korespondencja i recenzje pióra twórcy *Wiosny* dowodzą, że nie należał on do entuzjastów literatury stroniącej od „obszarów podkulturalnych”, które zakłócają psychologiczne poczucie harmonii. Nie był zwolennikiem pisarstwa gloryfikującego za wszelką cenę intelekt, niedostrzegającego „żywołu sąsiadującej natury”, głuche go na „podszepty chaosu”. Trudno zaliczyć Schulza do grona apologetów twórczości wypierającej się „konszachtów z raz na zawsze bezrozumnym i przekornym, z tym, co nie może być nigdy włączone w świadomy zespół duszy”, oferującej tani „balsam na nieuleczalną ranę w bycie” oraz skazującej na banicję wszelkie poszukiwania prawd niezgodnych z przyjętymi normami³³. Zainteresowanie Schulza „bezrozumnymi manifestacjami sfery dionizyjskiej”, literacką erupcją „ekstazy zmysłowości”, a także krańcami, marginesami światów, poznawczą grozą doświadczeń granicznych, wiązało się z przekonaniem pisarza, zgodnie z którymi tylko na takim tle definiowana może być kultura, wynikało z przeświadczenia, że

to właśnie transgresyjne treści wyciskają na literaturze – istotnym komponencie kultury – piętno autentyczności.

W tekście *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* Schulz jako recenzent, w przeciwieństwie do krytyków *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, powstrzymał się od sformułowania zarzutu antyhumanizmu. Pisarz bezpośrednio wyjaśnił powody swojego zaniechania. Niechęć wobec eksploracji „obszarów nieludzkich”, opisywania doświadczenia materialnego żywiołu, kojarzyła mu się z lękiem przed zgłębianiem wewnętrznych stanów psychiki, sondowaniem głębokich i mrocznych przeżyć, strachem związanym z naruszeniem spistości przyjętych norm rozumienia świata oraz kulturowych racjonalizacji gwarantujących człowiekowi błogie poczucie duchowego bezpieczeństwa. Diagnoza ta stała się dla Schulza punktem wyjścia do redefinicji kategorii moralności w sztuce. Za literaturę najgłębiej moralną autor *Sierpnia* uznał taką, która jest zdolna do poznawczej konfrontacji z tym, co stanowi dla człowieka największe zagrożenie, przerasta go i ubezwłasnowolnia. Afirmował prozę zmierzającą do przekroczenia reguł, poza którymi ludzkość czuje się zagrożona, oraz wzbogacenia ludzkiej rzeczywistości, powiększenia zasobów wiedzy o niej, gloryfikował twórczość niecofającą się i niekapitulującą przed epistemologicznym, ontologicznym czy emocjonalnym ryzykiem:

„Jakże tu przyjść z małodusznymi wątpliwościami natury moralizatorskiej, z niewspółmierną tej głębi lęklivością o całość i integralność konwencjonalnego porządku ludzkiego? To jest właśnie w tej twórczości głęboko moralne, że wkracza się tu za każdym razem w całkowicie nieprzewidziane, że wchodzi się bez żadnej asekuracji, w absolutne ryzyko, że wyzywa się tu prawdziwą odpowiedź żywiołu i przyjmuje ją nawet wtedy, gdy jest przeciwko nam wymierzona”³⁴.

W przekonaniu Schulza, obecność treści transgresyjnych oraz motywów patologii w dziele literackim nie musi być destrukcyjna dla człowieka, może okazać się „w głębszym sensie cywilizacyjna i budująca”, stawia go bowiem twarzą w twarz z tym, co określa i prymarnie determinuje ludzką kondycję, współdecyduje u źródeł o ciężarze, jakości oraz kształcie istnienia. O takiej sytuacji można mówić, gdy:

„[...] walka o problem toczy się w takich głębiach, w których zagraża równowadze duszy, że jego napięcie i ciężar przekracza siły człowieka. [...] Patologia jako podkład twórczości jest zresztą bardzo szlachetną parantelą”³⁵.

Również w swoich opowiadaniach Schulz konsekwentnie wydobywał na pierwszy plan to, co preindywidualne, naruszał tabu, zmierzał do wykroczenia poza zastany porządek kultury i jej rozumienie. Warto przyjrzeć się zatem, za pośrednictwem jakich technik artystycznych pisarz eksponował motyw materii oraz zastanowić się nad konsekwencjami, które zastosowanie tych literackich zabiegów pociągnęło za sobą dla świata przedstawionego. Rozpoznania te staną się punktem wyjścia do rekonstrukcji autorskiej filozofii kultury.

Dostrzegalne w utworach Schulza odpowiedniości: powracające metafory vegetacji, rozpadu i uwiądu, teatru, kulis, papieru, pustki, nadają światu przedstawionemu poszczególnych utworów tematyczną koherencję. Zresztą o takiej spójności można mówić nie tylko w odniesieniu do pojedynczych tekstów. Zagarnia ona swoim zasięgiem oba tomy opowiadań, a nawet korespondencję i szkice krytyczne. Okazuje się, że autor *Sklepów cynamonowych* we wszystkich tych pracach stosował leksykę zaczerpniętą ze słowników tych samych dziedzin, a także zbliżone zabiegi stylistyczne. Analogiczne pozostają sposób obrazowania oraz projektowana przez Schulza wizja rzeczywistości.

Świat przedstawiony opowiadań nie jest odpowiednikiem personalistycznie rozumianej rzeczywistości ludzkiej. Często to właśnie nadrzędne prawa rządzące życiem materialnej substancji decydują o motywacji zdarzeń. Dlatego też rozumienie tych tekstów wymaga od czytelnika wykroczenia poza sankcjonowane społecznie stereotypy poznawcze³⁶.

Rozbudowana metaforyka vegetacji, choroby, kalektwa czy wreszcie zniszczalności, upływu czasu, podatności materii na rozpad wykorzystywana do konstruowania rzeczywistości przedstawionej, obejmująca niemal wszystkie jej elementy, staje się często znakiem wskazującym na treści, które w opowiadaniach nie zawsze komunikowane są w sposób bezpośredni. W świecie wspomnianych utworów sieć metaforycznych odpowiedniości powoduje, że pomiędzy jego poszczególnymi elementami znika hierarchia³⁷. Komponenty

te jawią się jako równorzędne. Na pierwszy plan wysuwa się zjawisko powtarzalności, co powoduje, że zaciera się również indywidualna faktura tego, co opisywane. W rozmyciu tej indywidualności oraz akcentowaniu materialnej wspólnoty elementów zaprezentowanej rzeczywistości upatrywać można oznak dążenia do semantycznej transgresji. W opowiadaniach dokonuje się ona za sprawą specyficznego języka. Nasycenie świata przedstawionego obrazami obumierania, wegetacji, przeobrażania się materii, przy jednoczesnej aktualizacji metaforyki kulis, pustki, papierowości, rozwarstwienia go i umożliwia „podwojone widzenie”. Dzięki uzyskanemu w ten sposób efektowi kontrastu, który zawdzięczamy nagromadzeniu synonimów życia i śmierci, w prozie Schulza mamy do czynienia nie tylko z „przemiennością oglądu”, lecz także z jego równoczesnością, wzbogaceniem możliwości percepcji³⁸.

Obrazy metamorfoz – pięknej i chorej substancji, nieustannie przestaczejacej się materii – prześwitujące spod nasyconych odwołaniami do tradycji różnych kultur opowieści (o perypetiach rodzinnych czy losach miasteczka) stają się znakami dystansu do ludzkich porządków symbolicznych oraz zjawisk kultury, które zaczynają jawić się jako „wtórna realność”, „złuszczający się naskórek”, odpadający kolejnymi warstwami niczym płatki cebuli, „umierające piękno muzeów”, „bańki mydlane”, „suche liście”, świat „lżejszy od bibułki”. Za przykład opisu wspomnianego zjawiska niech posłuży następujący fragment:

„Czy potraficie zrozumieć – pytał mój ojciec – rozpacz tego skazanego piękna, jego dni i noce. Ciągłe na nowo porywa się ono do złudnych licytacji, inscenizuje udane wyprzedaże i tłumne aukcje, pasjonuje się dzikim hazardem, gra na baisse, rozrzuca gestem utracjusza, marnotrawi swe bogactwo, ażeby trzeźwiejąc spostrzec, że wszystko to jest daremne, że nie wyprowadza poza zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi. [...] Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w olbrzymiej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą

kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących zwiędłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzywienia bloków. I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych” (Dj, s. 240–241)³⁹.

Wydaje się, że w cytowanym tekście opis jesieni przestaje być wyłącznie jej deskrypcją, autonomizuje się i zaczyna aspirować do miana uogólnienia, zdolnego uchwycić prawa rządzące rzeczywistością przedstawioną opowiadania. Zaprezentowany świat, jego poetycką zmienność, określa się tu za pośrednictwem frazy „skazane piękno”, czyli piękno przemijające, pozbawione trwałej esencji, które musi „zgasnąć”, „zwiędnąć” niczym opadłe liście albo płatki cebuli i „zdradzić naturę papieru”. Jesień skojarzona zostaje z przejściową fatamorganą, projekcją muzealnej doskonałości, pełnej pamiętek po „dawnych terażniejszościach”. W tym metaforycznym ruchu dokonuje się transgresja. Rzeczywistość zatracza cechy istotowe, jawi się jako panmaskarada, przypomina chylący się ku końcowi karnawał. Zza opowieści o nim prześwituje przestrzeń „realności pierwotnej”, w której każdy okres świetności i rozwoju, zgodnie z nieubłaganymi prawami wegetacji, musi być nieuchronnie zwieńczony fazą schyłkową.

Opowiadanie *Sierpień* również zawiera obrazy panmaskarady. Na przykład opis skwarneho, rozżarzonego złocistym słońcem dnia, za pośrednictwem metaforycznych odpowiedniości przekształca się w deskrypcję przechodniów, którzy jawią się jako ludzie w maskach⁴⁰. Twarze tych postaci nie da się zidentyfikować. Zmrużone oczy tłum porównywane są do powiek zalepionych miodem, na anonimowych obliczach maluje się ten sam słoneczny, bachiczny grymas. W dalszych fragmentach utworu pojawiają się liczne metaforyczne

odpowiedności: słownictwo związane z ciałem, zastosowane jako nośnik metaforyzacji, powoduje, że kostki brukowe upodabniają się do ludzkiej skóry, potem do twarzy podeptanych stopami i rozgniecionych w nicość.

Kolejne passusy zagarnięte zostają przez opisy niepoohamowanego, żywiołowego, rozrostu roślinności:

„Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łądydze i chory na elephantiasis, czekał w żółtej żałobie ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpułencji. Ale naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika” (S, s. 6).

Metaforyczne wizualizacje vitalności, płodności, pulsującego życia, które pleni się bujnie i bez opamiętania, kontrastują tu z opowieścią o kalectwie. Pierwszy jej bohater to dojrzały, a może już przejrzały, dotknięty trądem słonecznik – jak czytamy w opowiadaniu – „chory na *elephantiasis*”, cierpiący na przerost roślinnej tkanki. Apogeum rozwoju, ale też jego nadmiar, kojarzone są tu z potwornością oraz przedwczesną żałobą, stanowią zapowiedź nieuchronnej śmierci. Zaraz potem przedstawiona w szerokiej perspektywie żywiołowa wegetatywność roślinności wypełnia się synestezyjnie rojowiskiem owadów. Dalej punkt widzenia zostaje zawężony, co sprzyja koncentracji na detalu – widzimy dzięki temu „strąki nasion”, które „eksplodują cicho”. Niepoohamowana vitalność materii stopniowo zaczyna obrastać w epitety, które sprzyjają zaktualizowaniu konotacji kalectwa („kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem”) oraz hiperbolicznej cielesności, gigantyzmu, makrosomii („bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybuchały ozorami mięsistej zieleni”). Wreszcie materialność zostaje skojarzona z kobiecością, spokrewniona z obłądem. Okazuje się niechlujna, babska, pałubiasta⁴¹, oszalała. Jej znaczenie stabilizuje się na moment w sformułowaniu „sierpniowa tandeta”, by zaraz potem ulec metaforycznej przemianie w pleonastyczny obraz „głupoty zidiociałych chwastów”, a następnie osiągnąć kulminację w metamorfozie w porośniętą bujnym zielskiem, pełną owadów przestrzeń śmietniska, zbiorowiska od-

padów, rzeczy zużytych, niepotrzebnych, bezwartościowych. W tej właśnie „zdziczałej od żaru” i „podniecającej do szału” scenerii pojawia się upośledzona, „skretyniała dziewczyna” Tłuja, która wydaje na wpół ludzkie, na wpół zwierzęce dźwięki: „gaworzy półgłosem”, „zrzędzi z cicha i chrząka”. Z jej piersi wydobywa się głuchy, niezrozumiały krzyk, wiedzie swój monolog bez szansy na odpowiedź, bez perspektywy komunikacji. Włosy Tłuji przywodzą na myśl pęk słomy, górna warga ma „ryjowaty kształt”, natomiast opisywana za pośrednictwem reifikującego porównania twarz przypomina miech harmonii:

„Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą” (S, s. 7–8).

Opis nie czyni z bohaterki do końca ani człowieka, ani zwierzęcia, ani rzeczy. Tłuja wydaje się wszystkim tym po trosze. Jest elementem materii, dziwi się jej, współlistnieje w niej, dzieli jej los, z nią spółkuje i cierpi. Szalona, gniewna, półboska, córka „żółtej jak szafran kobiety”⁴² chwije się na krótkich, kalekich, nieforemnych nogach, mieszka na śmietniku, gdzie lęgną się szczury, szaleją muchy, żyje wśród kulturowych odpadów, resztek nieczystości. Na tym żalonym tle jawi się jako uosobienie nędzy materii, nieudany, nikomu niepotrzebny twór natury, płodny owoc bezmyślnego urodzaju substancji, cierpiąca pałuba, której niezaspokojone pożądanie i tragiczna udręka opiewane są przez krzyczące bodiaki – roślinny „chór nędzarzy”. Metaforyce odsyłającej do tragedii greckiej oraz pogańskich, dionizyjskich rytuałów towarzyszą obrazy nieokiełznanej chuci: „łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem”, a Tłuja „w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapaleczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho” (S, s. 8). Nagromadzenie w bliskim sąsiedztwie metafor teatralnych, przenośni związanych z przemijaniem i obumieraniem a także słownictwa konotującego dojrzewanie roślinności oraz płodność nadaje tej scenie wzniosły, patetyczny charakter.

W drugiej części *Sierpnia* świat przedstawiony tylko pozornie wydawać się może bardziej swojski i ludzki. Ten fragment tekstu rozpoczyna się opisem ogrodowej scenerii, gdzie pośród bujnej

roślinności widać ślady ręki człowieka: ogród zdobią kolorowe szklane kule, „w których zakłęte były całe światlane i jasne światy, [...] idealne i szczęśliwe [...], zamknięte w niedościgłej doskonałości baniek mydlanych” (S, s. 9). Ten oksymoroniczny opis kontrastująco wyobrażenie doskonałości z kruchością, krótkotrwałością, efemerycznością wprowadza do opowieści o domu ciotki Agaty, do którego przybywa bohater wraz z matką. W na pierwszy rzut oka familiarną wizję rzeczywistości przedstawionej wkrada się chyłkiem leksyka korespondująca z wcześniejszym obrazem śmietniska, związana z rozpadem, murszeniem, gniciem i mrokiem:

„W półciemnej sieni ze starymi oleodrukami, pożartymi przez pleśń i osłepłymi od starości, odnajdowaliśmy znany nam zapach. W tej zaufanej starej woni mieściło się w dziwnie prostej syntezie życie tych ludzi, alembik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu” (S, s. 9).

Zastosowanie w opisie tego rodzaju słownictwa staje się zapowiedzią nieuchronnego zmierzchu prezentowanego świata, jego dekompozycji i rozkładu. Nabiera ono sensu figur, które zdolne są w sposób syntetyczny i obrazowy ukazać jak w soczewce tymczasowość stanów skupienia materii oraz głębokie pokrewieństwo pomiędzy wszystkimi byłymi, istniejącymi i możliwymi wcieleniami substancji. Fraza użyta w znaczeniu dosłownym „zapach sieni” odrywa się jednak od powszedniości i familiarności użycia, wkracza natomiast w wymiar symboliczny. Podatna na zniszczenie przestrzeń domu odsłania tajemnicę losu bohaterów, nosi na sobie ślady upływu czasu, który ingeruje również w życie postaci, pomimo że w codziennej krzątaninie nie dostrzegają one jego przemijania. Toczy on je i pustoszy nie tylko od zewnątrz, lecz także od wewnątrz. Krótkotrwałość istnienia podkreślona zostaje jeszcze silniej zmianą optyki. Przez chwilę obserwujemy bowiem mieszkańców domu z perspektywy przedmiotów poddanych literackiemu zabiegowi animizacji. Istnienie człowieka opisane z punktu widzenia starych drzwi redukuje się do wejść i wyjść, ich liczbą może być mierzony bieg czasu i długość ludzkiego życia:

„Stare mądre drzwi, których ciemne westchnienia wpuszczały i wypuszczały tych ludzi, milczący świadkowie wchodzenia i wycho-

dzenia matki, córek i synów – otworzyły się bezgłośnie jak odrzwia szafy [...]” (S, s. 10).

Podobnie jak w pierwszej części opowiadania w opisie świata przedstawionego bujność jest kontrastowana z mijaniem. W chwili, gdy dostrzeże się, że upływ niedostrzegalnego czasu pozostawia na niej zmysłowe ślady, okazuje się, że rozdźwięk znika, bo niepostrzeżenie obfitość przeistacza się właśnie w przemijanie. Powracające w *Sierpniu* niemal refrenicznie metafory wegetacji, bujności, ale też rozpadu i zniszczenia, ulegają dalszej amplifikacji, ustanawiają odpowiedniości pomiędzy kolejnymi komponentami przedstawionej rzeczywistości, wreszcie zaczynają aspirować do miana uogólnienia, by w końcu semantycznie zagarnąć ją całą. Narrator stwierdza swoje powinowactwo z opisywanymi bohaterami, ale konotacje słowa „pokrewieństwo” zwielokrotniają się, rozgałęziają: przedstawia ono oznaczać wyłącznie rodzinne więzy krwi, zaczyna odnosić się do losu i bezbronności wobec niego:

„Siedzieli jakby w cieniu swego losu i nie bronili się – w pierwszych niezręcznych gestach wydali nam swoją tajemnicę. Czyż nie byliśmy krwią i losem pokrewnieni z nimi” (S, s. 10).

Następnie jeszcze przez moment manifestuje się kobieca, cielesna bujność, zestawiona z męskim pożądaniem. Najpierw w opisie ciotki Agaty powraca obecne w pierwszej części *Sierpnia* porównanie płodności do szaleństwa, choroby, nieokiełznania. Jak czytamy w opowiadaniu, „była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała” (S, s. 10). Kuzynka jawi się bowiem jako „wegetatywne mięso”, wcielenie materii, która dąży do przekroczenia swego kształtu, naruszenia granic osoby, porzucenia indywidualnej formy, „nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę” (S, s. 10). Także Łucja – córka ciotki Agaty – opisywana jest za pośrednictwem leksyki wegetatywnej (mówi się o jej „głowie nazbyt rozkwitłej”, „rączce [...] dopiero pączkującej”), ale też kojarzy się, podobnie zresztą jak matka, z „ciałem o mięsie białym i delikatnym”, zaczyna częściowo przypominać również przedmiot martwy: jej ręka okazuje się lalkowata (to, jak się zdaje, pierwsza w *Sklepiach cynamonowych* antycypacja, wielokrotnie powracającego na kartach dalszych opowiadań, wątku manekina, który to

motyw pozwala sproblematyzować między innymi kwestię ubewłasnowolnienia).

„Było coś tragicznego – czytamy w *Sierpniu* – w tej płodności niechlujnej i nieumiarkowanej, była nędza kreatury walczącej na granicy nicości i śmierci, był jakiś heroizm kobiecości triumfującej urodzajnością nawet nad kalectwem natury, nad insuficjencją mężczyzny. Ale potomstwo ukazywało rację tej paniki macierzyńskiej, tego szału rodzenia, który wyczerpywał się w płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy” (S, s. 11).

W tym miejscu metaforyczne ciągi i supozycje zbiegają się w jedno. Okazuje się, że pomimo tego, iż w wielu fragmentach tekstu elementy konstrukcji świata przedstawionego nie zostały połączone w ciągi przyczynowo-skutkowe, nie są jednak pozbawione planu jedności znaczenia, ponieważ metaforyczne przeniesienie ustanawia zasadę tożsamości eksponującej już nie różnice, ale głównie podobieństwa, pokrewieństwo tego, co wydawało się różnorodne. Nici przenośni, z których tkane są obrazy płodności, piękna, urodzajności, kalectwa, szaleństwa i przemijania, splatają się w końcu w węzeł egzystencji tragicznej. Przedstawiają „nędzne kreatury”, „cierpiące, płodne pałuby” dzielące wraz z materialną naturą szaleńczą bezmyślną skłonność do rozrodu. Z powodu przywiązania do życia, nienasylenia istnieniem, dzięki swej płodności „kreatury” te mierzą się ze śmiercią. Płodzenie ma w sobie coś heroicznego, jest walką „na granicy nicości i śmierci”, zawiera pierwiastki tragiczne, bo owocuje erupcją zmysłowego piękna, a jednocześnie okazuje się irracjonalnym pomnażaniem cierpienia. Kolejne istoty równie pospiesznie się materializują, jak pospiesznie muszą zniknąć, w swej jednostkowości skazane są na zaturę, śmierć, odejście w nicość⁴³. Powtarzalny, nieumiarkowany urodzaj znajduje zwieńczenie w powracającym śmiertelnym zniwie. Owocami szału rodzenia okazują się płody nieudane, skazane na byt efemeryczny „generacja fantomów bez krwi i twarzy” ukonkretniana w *Sklepkach cynamonowych* wielokrotnie, czego przykładem może być choćby opis Emila, bohaterka opowiadania *Sierpień*, który pokazuje małemu chłopcu obrazy nagich par „w dziwnych pozycjach”. Twarz mężczyzny prezentowana w serii mikroostrzeżeń jawi się jako „zwiądła i zmętniała”, „wyłania się z niej z trudem wypukłe bielmo bladego oka”, staje się

własnym śladem, przypomina „tchnienie twarzy” albo „białą pustą ścianę z bladą siecią żyłek”, „upada w nicość”, „odchodzi w nieobecność”, „zapomina o sobie”, „rozwiewa się” (S, s. 11–12). Kiedy Emil siedzi na kozetce, wydaje się, że „to ubranie samo leży, fałdzone, zmięte, przerzucone przez fotel” (S, s. 12). W tych mikroostrzeżeniach ujawnia się wymownie ontologiczna niestabilność świata przedstawionego, który pojawia się na chwilę, by zaraz potem roztopić się w anonimowości i nieokreśloności.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, iż rzeczywistością zaprezentowaną w *Sierpniu* rządzi zasada kontrastu. Intensywności biologicznego rozwoju zostają przeciwstawione przemijalność i efemeryczność. Takie zestawienie ukazuje w ironicznym świetle roszczenia ulotnych manifestacji płodnej materii do długiego trwania, a ich cierpienie staje się tylko nietrwałym śladem oporu. Jawią się one jako synekdochy chorego, kalekiego piękna, skazanego na cierpienie, śmierć i rozpad. Za pośrednictwem metaforycznych transformacji, poprzez kształty poszczególne, ich zewnętrzną osobliwość i odmienność, przezierają chaos i bezformie, ujawnia się z całą mocą pierwotne niezróżnicowanie. W ten sposób dochodzi do transgresyjnego zatarcia granic pomiędzy porządkami, które zdawały się zupełnie różne. To, co na wstępie prezentowało się jako antytetyczne, stapia się w jedno. Poetyka paradoksu sprawia, że świat przedstawiony nie może ukonstytuować się na trwałe nawet w słowie, które stara się zdać sprawę ze zmienności jego wyglądown. W konsekwencji zaprezentowana rzeczywistość cechuje się semantyczną i ontologiczną nieostrością, „zarazenie” jej nieposkromioną niestałością pozwala dostrzec oczywistość, która w pierwszej chwili może wydawać się niezwykła i fantastyczna, bo ma tendencję do „znikania pod grą życia”, umykania w codziennej, potocznej obserwacji. Konwencjonalna optyka skutecznie przesłania dostęp do mrocznej zasady istnienia. Jak pokazały sądy krytyków współczesnych Schulzowi, jej rozświetlenie na kartach *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* okazało się naruszeniem tabu. A przecież Schulzowskie literackie widzenie z założenia było transgresyjne, wykraczało poza schematyzm, urastało do rangi filozofii materii, czego tak bardzo nie chcieli dostrzec Kazimierz Wyka i Stefan Napierski. Materia w ujęciu autora *Sierpnia* tyleż zdolna jest do rozwoju, ile uwikłana w procesy

regresywne. Z tych właśnie powodów obraca wniwecz pragnienia człowieka, który tworząc kulturę i eksperymentując w imię idei postępu, chciałby wykroczyć duchowo poza ograniczenia, jakie narzuca mu jego własna cielesna kondycja.

Opowiadanie *Kometa* jawi się jako ironiczny komentarz do wiary w błogosławieństwo wynalazków, które mają pomóc ludzkości zapanaować nad przyrodą. Ten tekst – na pozór tak różny od na przykład *Sierpnia* – ilustruje podobne zjawisko: nieuchronność przeznaczenia. Tak jak rzeczywistość natury podlega zasadzie konieczności, tak myśl naukowa nie może umknąć jej prawu. Co więcej, ona go poszukuje, a każde odkrycie jawi się jako wyrok losu, od którego ucieczka, niczym w tragedii antycznej, okazuje się daremna.

„Nie człowiek – czytamy w *Komecie* – włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciągała go w swoje machinacje, osiągając przez jego eksperymenty swoje własne cele, zmierzające nie wiadomo dokąd” (Kom, s. 358).

Materia podporządkowuje człowieka swoim prawom, wbrew jego woli, intencjom, wysiłkom. Wabi go w „potrzask niewiadomego”, zastawia pułapki, kwestionuje ludzką podmiotowość – z tego właśnie, jak się zdaje, powodu – w świecie przedstawionym *Komety* odnajdziemy liczne przykłady uprzedmiotowienia (groteskowa przemiana wuja Edwarda w dzwonek elektryczny, miejsce chwilowego zbiegu impulsów, w łonie wiecznej substancji, która przekazuje kolejnym istnieniom swoją energię). W ten sposób w opowiadaniu jedynym niemożliwym rodzajem transgresji okazuje się transgresja natury. Przekroczenie biologicznych i fizycznych ograniczeń, jakie narzuca człowiekowi materia, leży poza zasięgiem jego możliwości. Za pośrednictwem konstrukcji świata przedstawionego szydzi się tu z celów, dla realizacji których ludzie budują cywilizację. Ich dążenie do ułatwienia egzystencji określa się mianem „oszukiwania natury”, kojarzone jest ono z autokompromitacją i autoparodią. Z kolei pragnienie życia wiecznego, nieśmiertelności (zaspokojenie tej potrzeby obiecują nie tylko religie, lecz także nauka) kwituje się ironicznie formułami „apostolskiego szału”, „zbawienia przez bcykl”, a kres indywidualnej egzystencji wuja Edwarda, jego redukcję do podstawowej zasady istnienia substancji, nazywa się „wyższym stopniem nieśmiertelności” (Kom, s. 355).

Stosunek Schulza do zaprezentowanej w *Komecie* rzeczywistości jest na wskroś ironiczny, co manifestuje się najpełniej w nakładaniu się na siebie różnych perspektyw. Jej elementy: czas, przestrzeń, fabuła, bohater, ukazywane są jednocześnie w dwóch optykach – kulturowej i biologicznej (materialnej)⁴⁴. W ten sposób zza kulis, parawanów, fasad, kruchych powłok kultury i jej zdobyczy cywilizacyjnych przezierną mroczny, naturalny żywioł, który tyleż decyduje o jej rozwoju, ile skazuje na uwstecznienie. Wszystkie przejawy kultury, nawet sam człowiek, który jest jej twórcą, dzielą chroniczną przypadłość materii, skażone są nietrwałością, efemerycznością, znikomością. Podobnie jak w opowiadaniu *Sierpień*, w *Komecie* świat przedstawiony wymyka się prostym opozycjom kultura–natura, ludzkie–nie-ludzkie, dowodzi nieostrości, niejednoznaczności tych przeciwstawień.

Przykładem zatarcia konturów wspomnianych opozycji mogą być obecne na kartach opowiadań motywy szaleństwa. Schulzowskie ujęcie szaleństwa okazuje się zupełnie różne od rozumienia Kartezjańskiego. W opisach wariatki Tłuji bardzo rzuca się w oczy zabieg literackiej animalizacji. Natomiast autor *Rozprawy o metodzie* nie kojarzył obłądu ze zwierzęcością. Człowiek, nawet ten szalony, sytuował się w hierarchii wyżej niż bezrozumne zwierzęta, którym obcy był dar mowy:

„Jest bowiem rzeczą niezmiernie godną uwagi, że nie znajdują się ludzie tak tępi i ogłupiali, nie wykluczając nawet szaleńców (*sans en excepter même les insensés*), którzy by nie byli zdolni zestawiać razem rozmaitych słów i ułożyć z nich sensownych wypowiedzi, które czyniłyby zrozumiałymi dla innych ich myśli; odwrotnie zaś, nie ma żadnego zwierzęcia tak doskonałego i z tak wielkimi zdolnościami, jak to tylko możliwe, które by dokazało tego samego [...]. To zaś nie świadczy tylko o tym, że zwierzęta mają mniej rozumu aniżeli ludzie, lecz o tym, że nie mają go wcale”. Nawet zwierzę poddane tresurze nie mogłoby dorównać „rozumem najgłępszemu dziecku, a przynajmniej dziecku, które by miało umysł zmacony (*un enfant qui auroit le cerveau troublé*)”, ponieważ „ich dusze są zupełnie odmiennej natury niż nasze”⁴⁵.

Podczas gdy w świecie przedstawionym opowiadań Schulza zniesiona zostaje hierarchia istnień – ludzie egzystują na podobieństwo

roślin, zwierząt, przedmiotów martwych – w rozważaniach Kartezjusza człowiek i zwierzę jawią się jako stworzenia, które mają zupełnie inną naturę, dlatego nie może być mowy o ich ontologicznym pokrewieństwie. Zdarzają się, oczywiście, wypadki, że zdolność myślenia tego pierwszego bywa upośledzona, ułomna, kaleka, jednak to drugie w ogóle jej nie posiada. W ujęciu autora *Namiętności duszy* człowieczeństwo z definicji cechuje się rozumnością nawet wtedy, gdy nie została ona całkowicie opanowana, poddana wolicjonalnej kontroli, kiedy okazuje się niepełna. Zwierzęta zaś to istoty rozciągle, które niczym maszyny pozbawione są duszy. Schulzowskie, hybrydyczne figury szaleństwa przeczą przekonaniom Kartezjusza, stanowią aktualizację przednowożytnej, naznaczonej ambiwalencją postawy wobec odmieńców dotkniętych obłądem – ich egzystencja była postrzegana jako tajemnicza forma istnienia, w której kryje się klucz do zagadki świata.

Wydaje się, że to właśnie licha konduita świata przedstawionego opowiadań Schulza (mam tu na myśli zwłaszcza obecność motywów szaleństwa, przemian materii niszczących poszczególne przejawy cielesnego istnienia) podawała w wątpliwość cywilizacyjne aspiracje, deprecjonowała i weryfikowała wartość kulturotwórczych – społecznych oraz indywidualnych – ofert, odsłaniała ich niewystarczalność. Godziła również w wyobrażenia człowieka na temat samego siebie i własnego miejsca w świecie, a także definiowała na nowo relację człowiek–natura, natura–kultura, i wreszcie człowiek–kultura. W ujęciu personalistycznym, które prezentował na przykład Kazimierz Wyka, powołaniem człowieka była afirmacja kultury, jako życiowego posłannictwa i celu. W tę koncepcję wpisane zostało założenie, zgodnie z którym ludzkość, tworząc kulturę, samodoskonali się. Zdaniem Schulza, tak pojęta kultura przesłania człowiekowi jego własne przeznaczenie, uniemożliwia kontakt z mrocznymi sferami rzeczywistości, które w sposób najgłębszy determinują ludzkie działanie. Filozofia kultury, jaką daje się wyprowadzić z opowiadań Schulza, nie jest oparta na koncepcji osoby ludzkiej rozumianej w taki sposób, w jaki definiują ją personaliści. Tak jak kreacje bohaterów stanowią zaprzeczenie podstawowych wyznaczników personologii literackiej, tak zmetaforyzowane opisy świata przedstawionego jawią się jako coś

więcej niż tylko zwykłe deskrypcje, co starałam się uargumentować w tych rozważaniach.

2. *Motywy cielesności a poetyka skandalu w Pamiętniku z okresu dojrzewania Witolda Gombrowicza*

Transgresja poprzez parodię. *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*

Wyrażenie transgresji w języku to jedno z trudniejszych zadań retorycznych. Staje się ono jeszcze większym wyzwaniem, kiedy twórca nie chce poprzestać jedynie na pisarskim sondowaniu „doświadczenia wewnętrznego” i, poprzez naruszenie społecznego tabu, dąży do przekroczenia granicy ugruntowanych w kulturze znaczeń symbolicznych, pragnie, by dzieło stało się impulsem dla kulturowych i mentalnych przemian⁴⁶.

„Zapuścić się jak najdalej na tereny dziewicze kultury – pisał Gombrowicz w *Dzienniku* – na jej miejsca półdzikie, jeszcze, więc nieprzyzwoite, i podniecając was do drastyczności, podniecić i siebie... Chcę bowiem spotkać się z wami w tym właśnie gąszczu, związać się z wami w sposób możliwie trudny i niewygodny – dla was i dla mnie”⁴⁷.

Ujęta w ten sposób transgresja powinna zaowocować zmianami, a nie odrzuceniem całości literackich diagnoz. O tym ostatnim wymiarze transgresji, który wiąże się z doświadczeniem oporu i stałości zasad, do rewizji których rzadko kiedy wystarczają demaskatorskie zapędy, straceńcze gesty wdzierania się w sfery objęte zakazem, nie sposób zapomnieć. Szansa na skuteczność eksploracji przestrzeni niedozwolonych, a zarazem społeczne dla niej przyzwolenie, rośnie wówczas, gdy zastosowana przez pisarza „kanoniczna”, ugruntowana w tradycji konwencja przedstawiania wprowadza jednocześnie elementy nowatorskie, transgresyjne. W *Pamiętniku z okresu dojrzewania*⁴⁸ Witolda Gombrowicza techniką artystyczną, która, poprzez „uspokajające” odwołanie do tego, co znane, umożliwia „ponadjednostkowe” przejście, wykroczenie poza sankcjonowane treści, okazuje się parodia.

„Parodia – stwierdza pisarz – pozwoliła mi na wyzwolenie Formy, oderwanie jej od przyziemności, pchnięcie w czysty przestwór,

gdzie ona stała się lekka, śmiała i odkrywca. [...] Aparat formalny, który uruchomiłem, był więc w dużej mierze moim wynalazkiem. I ten aparat wyprowadził mnie znienacka w okolice, do których chyba nigdy nie ośmieliłbym się dojść, gdybym był mniej pijany winem absurdu, gry, mistyfikacji, parodii”⁴⁹.

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Gombrowicz czerpał z rezerwuarów różnych konwencji literackich. W *Dziwictwie* wykorzystał matrycę sentymentalną, w *Zbrodni z premedytacją* – kryminalną, w *Zdarzeniach na brygu Banbury* oraz *Przygodach* dokonał przekształcenia reguł konwencji awanturczo-przygodowej, w *Szczurze* – baśniowej. Parodystyczna transformacja nie mogła nie wywrzeć wpływu na konstrukcję świata przedstawionego utworów, nie odcisnąć swego piętna na właściwościach postaci oraz ich działaniach, pozostać bez znaczenia w procesie selekcji zdarzeń fabularnych oraz modelowania ich toku.

W tej części rozważań chciałabym poddać oglądowi pod tym kątem dwie nowele: pierwszą pod tytułem *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*⁵⁰ otwierającą debiutancki tom prozatorski Gombrowicza, w której autor posłużył się obyczajowym wzorcem trójkąta miłosnego, oraz *Dziwictwo*. Na kartach tego ostatniego utworu przekształceniu podlega konwencja romansu sentymentalnego. Zadanie analityczno-interpretacyjne, jakie sobie postawiłam, to uargumentowanie tezy, zgodnie z którą we wspomnianych tekstach literackie dążenie do transgresji znaczeń symbolicznych zakorzenionych w kulturze nie tylko przejawia się na płaszczyźnie świata przedstawionego, lecz także obejmuje środki i formy, za pośrednictwem których prezentacja ta jest dokonywana. Postaram się również wykazać, że procesowi wykraczania poza zastane sensy sprzyja wyeksponowanie kategorii cielesności i seksualności, ich związków ze sferą pragnień. Ten ostatni zabieg zwykle idzie w parze z postulatem obnażenia nieodłącznego od ludzkiej kondycji chaosu działań, myśli i uczuć, z krytyką norm moralnych społeczeństwa oraz tworzeniem podwalin autorskiej filozofii kultury.

W noweli Witolda Gombrowicza pod tytułem *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* realizacji (sformułowanego w *Dzienniku*) postulatu ponownego „zanurzenia świadomości w ciele” i „pograżenia filozofa w mroku”⁵¹, sprzyja język narracji, który odwzorowuje peryfe-

ryjny sposób percepcji rzeczywistości, odbiega od klasycznych zapisów konwencjonalnych reguł rozumowania i akceptowanych wzorców zachowań. Czyniąc maniaka narratorem opowieści, wysuwając na pierwszy plan karykaturalną intensywność doznań opisującego zdarzenia bohatera, Gombrowicz ukazuje świat przedstawiony z punktu widzenia szaleńca. Zmiana optyki ze społecznie aprobowanej na taką, którą zwykło się uważać za „zdeformowaną”, sprzyja reinterpretacji znaczeń w utworze. Dążenie do eksploracji codziennych, prozaicznych, a zarazem marginalnych, peryferyjnych, nieoficjalnych rejonów egzystencji wymagało wkroczenia na literacką drogę eksperymentu psychologicznego, w rejony obyczajowego skandalu i społecznej prowokacji. Rzecz znamienna, że w noweli to właśnie usytuowanie na pierwszym planie motywu ciała, jego afektywności, seksualności, popędowości jawi się jako literacki, niepozbawiony skuteczności zabieg, o mocy wystawiania wartości na próbę, chwyt, który umożliwia problematyzowanie statusu ontologicznego przedstawionej rzeczywistości.

Sytuacja fabularna zaprezentowana w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* daje się ująć w schemat, stanowiący parodystyczne odwrócenie klasycznej obyczajowej konwencji trójkąta miłosnego, w której dwaj mężczyźni walczą o względy tej samej kobiety. Omawiana nowela zachowuje charakterystyczny dla tego wzorca układ postaci, przekształceniu natomiast podlegają ich wzajemne relacje. Zafascynowany mecenasem tancerz, nie mogąc liczyć na jego wzajemność⁵², dąży do tego, by zapewnić obiektowi swoich westchnień i adoracji „wszystko, czego dusza zapagnie”. Tyle że pragnienia uduchowionego, kulturalnego mecenasa okazują się nadzwyczaj cielesne. Ta formuła „cielesne pragnienia duszy”, sprawiająca na pierwszy rzut oka wrażenie oksymoronicznej, w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* znajduje swoją egzemplifikację i konkretyzację. Konstytywny dla konstrukcji świata przedstawionego chwyt realizacji metafory determinuje zachowania tancerza oraz decyduje o toku zdarzeń. W tekście podlegają udosłownieniu między innymi takie frazeologizmy jak: „oddawać hołd”, „sypać kwiaty pod nogi”, „miłość aż po grób”, „dozgonne oddanie”:

„Widok kwiaciarki nasunął mi nową ideę – wszak mogłem, zaraz, natychmiast – leżało to w mojej mocy – wyprawić mu owację, dys-

kretny hołd, coś, czego może i nie zauważy. [...] Kupiłem bukiet, wyprzedziłem go – a jak tylko wszedłem na orbitę jego wzroku, równy, obojętny krok stał się dla mnie niepodobieństwem – i rzuciłem mu nieznacznie pod nogi parę nieśmiałych fiołków” (T, s. 7).

„Miewam się coraz gorzej. Ostatnie przeżycia zmęczyły mnie. Mecenas Kraykowski wyjeżdża jutro w tajemnicy przede mną (lecz ja wiem) do małej, górskiej miejscowości w Karpatach Wschodnich. Chce przepaść w górach na parę tygodni i sądzi, że może zapomnę. Za nim! Tak, za nim! Wszędzie za tą moją gwiazdą przewodnią! Lecz pytanie, czy powrócę z tej podróży, wzruszenia te są zbyt silne. Mogę skonać nagle na ulicy, pod płotem, a w takim razie – trzeba napisać karteczkę – niech trupa mego odeślą pod adresem mecenasa Kraykowskiego” (T, s. 15).

Analiza narracji odsłania związek cielesności i seksualności ze strukturami motywacyjnymi tancerza. Impulsem skłaniającym tę postać do działania są popędy, emocje, pragnienia. To dzięki nim bohater inicjuje i podtrzymuje działanie, pomimo piętrzących się przeszkód uparcie dąży do jego finalizacji. Tok zdarzeń staje się – jak czytamy w noweli – ilustracją „zachłanności tajemnych związków, które rodzą się między obcymi, nikłe i bezprzedmiotowe, by skuć nieznacznie potworną więzią” (T, s. 10).

Parodystyczna transformacja literackiej obyczajowej konwencji trójkąta miłosnego realizuje się także w inny sposób. W *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* mamy również do czynienia z ekspozycją „bezinteresownego stręczycielstwa”. Na pierwszy rzut oka zaproponowana formuła wydaje się oksymoroniczna, ponieważ tradycyjna definicja określa stręczycielstwo jako nakłanianie kogoś, dla własnych zysków, do czynów nierządnych. W noweli sprowadza się ono do nagabywania doktorowej, do tego, by uległa mecenasowi. Podłoże wspomnianego stręczycielstwa nie jest jednak finansowe i, jeśli można mówić o jakichś korzyściach tancerza, to trzeba podkreślić, że mają one charakter wyłącznie psychologiczny.

Co ciekawe, w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* nawet w chwilach, kiedy opisywane sytuacje rozgrywają się w atmosferze emocjonalnego napięcia: nerwowości, wzajemnej agresji, język, jakim mówi się o pożądaniu, rzadko bywa dosłowny, najczęściej zatrzymuje się na progu aluzyjności, podkreślających „konieczność”

sugestii. W tekście mamy do czynienia ze spiętrzeniem eufemizmów typu:

„Jakżeż można? Postępowanie pani jest niezrozumiałe, nie, tak jak pani postępować nie wolno! Czy pani nieczuła na te kształty, ruchy, modulacje, na ten zapach? Pani nie chwytą tej doskonałości? Od czegoż Pani jest kobietą? Ja, na miejscu pani, wiedziałbym, co do mnie należy, gdyby raczył tylko kiwnąć palcem na moje małe, nędzne, niemrawe, kobiece ciało. [...] Pani jest bezczelna! Jakich słów mam użyć, by wytłumaczyć konieczność, powinność, psi obowiązek? Czy długo jeszcze potrwa? Co ma znaczyć ten upór? Skąd ta pycha?! [...] Perfumy tylko «Violette». On to lubi. [...] Pani musi! Doktor – to zero, powietrze” (T, s. 1112).

Transgresyjna sytuacja prowokacji tworzy w tekście pierścien – nowela zaczyna się skandalem i kończy się nim. W zakończeniu utworu mamy jednak do czynienia ze skandalem odwróconym. W inicjalnych partiach noweli jego obiektem był tancerz, który „trzydziesty już i czwarty raz” wybrał się na przedstawienie operetki *Księżna Czardaszka* i zamiast stanąć w kolejce – po bilet podszedł bezpośrednio do kasjerki, co skłoniło mecenasa do pokazania bohaterowi właściwego miejsca oraz wygłoszenia publicznych komentarzy na temat niestosownego zachowania. W finalnej partii tekstu obiektem skandalu staje się mecenas:

„[...] ale coś tknęło mnie: do parku. – relacjonuje tancerz – Wszedłem – i w samym końcu, za stawem, ujrzałem... ach, ach! ujrzałem jej duży kapelusz i jego melonik. [...] Zaczaiłem się w krzakach. Niczego się nie spodziewałam, o niczym nie myślałem – nie chciałem nic wiedzieć, skuliłem się tylko pod krzakiem i liczyłem liście prędko, bez zastanowienia, jakby mnie wcale nie było.

I nagle – mecenas objął ją, przycisnął i szepnął:

– Tutaj – natura... Słyszysz? Słowik. Teraz, prędzej – póki śpiewa... Do wtóru, w takt pieśni słowiczej... Ja proszę!

I potem... ach, to było kosmiczne, nie wytrzymałem – jakby wszystkie moce świata spięły się we mnie świętym szaleństwem, jakby potworny stos, stos elektryczny, stos pacierzowy, stos ofiarny, użyczył mi straszliwego wstrząsu – zerwałem się i zacząłem krzyżeć na cały głos, na cały park:

– Mecenas Kraykowski ją...! Mecenas Kraykowski ją...!” (T, s. 14).

W zakończeniu noweli narrator *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* uchyla się przed dopowiedzeniem, dookreśleniem sensu opisywanych zdarzeń, przez co ich znaczenie nie konkretyzuje się w dosłowności, pozostaje zawieszona, werbalnie niedomknięta. Taki chwyt literacki intryguje, zachęca czytelnika do interpretacji, wykroczenia, poza granice tego, co bezpośrednio dane w tekście, przywodzi na myśl sytuację, w której autor opowieści w ostatniej chwili postanawia „ugryźć się w język”, poniechać komentarza, przemilczeć, urwać opowieść w pół słowa. Tyle że w tym konkretnym przypadku powstrzymanie się od spuentowania zajęć, rezygnacja z wypowiedzi, którą ma się „na końcu języka”, nie tyle skrywa obyczajowy skandal, ile go odsłania. Zastosowanie elipsy skłania czytającego do koncentracji uwagi właśnie na tym, co nie uobecniło się w słowie. Wydaje się jednak, że zaprezentowanego incydentu w ogóle nie trzeba wyjaśniać, tak jak nie wymaga narracyjnej głosu sytuacja, w której fakty jawią się jako tak ewidentne, że do ich opisu brakuje słów, po prostu „mówią same za siebie”. A w analizowanej noweli mówią dzięki temu, że, nastawione na funkcję ekspresyjną, wykrzyknikowe zdanie eliptyczne: „Mecenas Kraykowski ją...!” zostało poprzedzone komiczną wizualizacją zdarzeń. Początkowo funkcjonuje ona jedynie na prawach interpretacyjnej sugestii, formułowanej z punktu widzenia szalonego narratora, któremu czytelnik nie jest skłonny dać wiary. Jednak w zakończeniu ta perspektywa obiektywizuje się w spojrzeniach innych, co pozwala mówić o publicznej kompromitacji postaci żonatego mecenasa (zwolennika zachowań kulturalnych w myśl zasady: „trzeba uczyć, niestrudzenie uczyć, inaczej nie przestaniemy być narodem Zulusów” [T, s. 6]) i zamężnej doktorowej. Dowodem tego staje się napomknięcie narratora o zbiegowisku w parku, wystawieniu na widok przechodniów intymnej schadzki „na łonie natury”, odarcie z tajemniczości *rendez-vous* kochanków: „Wszczął się alarm. Ktoś biegł, ktoś uciekał, ludzie wysunęli się naraz ze wszystkich stron” (T, s. 15). W „niedopowiedzianej puencie”, milczącej szczelinie dyskursu dokonują się transgresja oraz obnażenie nowego wizerunku bohaterów oraz zaprezentowanego świata – zostają oni оголошени z naskórkowej, powierzchownej,

oficjalnej racjonalności. To, co początkowo wydawało się pozbawione zdroworozsądkowej podstawy, okazuje się bardziej rzeczywiste niż akceptowane konwencje i wzory zachowań. Graniczące z urojeniem opowiadanie o pożądanym toku zdarzeń zyskuje w „nie-domkniętej puencie” faktyczność i namacalność, przestaje jawić się wyłącznie jako projekcja, iluzja, pobożne życzenie „chorej głowy”.

Lektura nie tylko *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, lecz także innych tekstów z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* pozwala przypuszczać, że Witold Gombrowicz dopatrywał się w wielu zachowaniach zgodnych z normami społecznymi działania mechanizmów autocenzury, dążenia do konwencjonalizacji własnego wizerunku, troski, by to, co nie powinno być wystawiane na widok publiczny, pozostawało niedostępne dla spojrzeń. Ta niewiara w powierzchowny wizerunek człowieka, naskórkowy obraz kultury pobudzała zainteresowanie postawami transgresyjnymi, motywowała do ich wyeksponowania, prowadziła do dezorganizacji ustabilizowanych przekonań na temat relacji społecznych, obyczajowych norm czy wreszcie konstrukcji ludzkiej psychiki. Ujmowane w tej optyce sformułowania, takie jak maska, zasłona, fasada, zaczynały się jawić jako synonimy oficjalności i kulturowego kompromisu.

Transgresja poprzez parodię. *Dziewictwo*

Intuicję tę potwierdza także analiza *Dziewictwa z Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Już inicjalny fragment noweli zawierający opis fizjonomii Alicji zwraca uwagę swym polemicznym nastawieniem:

„Nic sztuczniejszego nad opisy młodych dziewcząt i wyszukane porównania, jakie tworzy się przy tej okazji. Usta jak wiśnie, pierśi – różyczki, o, gdybyż wystarczyło kupić w sklepie trochę owoców i kwiatów! I gdyby usta rzeczywiście miały smak dojrzałej wiśni, któż miałby odwagę się kochać? Kogóż skusiłby karmelek – dosłownie słodki pocałunek? – Ale cyt, dosyć, tajemnica, tabu, nie mówmy za dużo o ustach. – Łokieć Alicji, widziany przez pryzmat uczucia, był to raz biały, gładki dziewiczy szpic, spływający w cieplejsze tony ramienia, to znów, przy biernie opuszczonej ręce, okrągły, słodki dołek, cichy zakątek, boczna kaplica jej ciała. Poza tym

Alicja podobna była do każdej innej córki emerytowanego majora, wychowanej przez kochającą matkę w podmiejskim cottage. Jak inne – gładziła czasem łokieć, zamyślona, jak inne – nauczyła się wcześniej grzebać nóżką w piasku...⁵³.

W książce *Gombrowicz wieczny debiutant* Janusz Margański podkreśla, że początkowe partie *Dziewictwa* napisane zostały w poetyce romansu sentymentalnego, dla której znamienne są „kwietne (dziewicze) metafory” i „opisy odkrytych (ledwie) części ciała”. Konstatacja ta wydaje mi się trafna, z jednym wszelako zastrzeżeniem⁵⁴. Owszem, można powtórzyć za Margańskim, że romans sentymentalny to gatunek parodiowany przez Gombrowicza w omawianej noweli⁵⁵, należałoby jednak dodać, że przywołana w duchu polemicznym konwencja prezentacji postaci jest charakterystyczna nie tylko dla romansu sentymentalnego, lecz także dla szeroko rozumianej poetyki sentymentalizmu. Dokonywane za pośrednictwem metaforyki sakralnej deskrypcje fizjonomii bohaterki, „istoty, której – jak czytamy w *Dziewictwie* – racją bytu jest nęcić” (D, s. 82), tak jak określenie wgłębienia w jej wyprostowanym łokciu mianem „kaplicy ciała” czy komiczne opisy spacerów Alicji po ogrodzie pod strażą broniących niewinności dziewczyny pinczerka Bibi oraz kanarka Fifi jawią się nie tylko jako parodia gatunku, lecz także parodia stylu⁵⁶. Mówienie o tabu pożądania nie wprost, erotyczne fascynacje wyrażane za pośrednictwem kwiecistych metafor, peryfrastycznych porównań cielesnego piękna do słodczych dojrzewających owoców w noweli Gombrowicza stają się przedmiotem literackiej drwiny.

Sytuację fabularną przedstawioną w tej noweli można opisać jako parodystyczną realizację konwencji romansu sentymentalnego. W klasycznym modelu tego gatunku jednowątkowa najczęściej fabuła obfituje w opisy sytuacyjnych powikłań, przemyślnych intryg. Przedstawione zdarzenia o charakterze awanturniczo-erotycznym niejednokrotnie jawią się jako nieprawdopodobne, pełne nieoczekiwanych zbiegów okoliczności⁵⁷.

Fabuła *Dziewictwa* również jest jednowątkowa, o toku, a nade wszystko o kierunku zdarzeń decyduje głównie przypadek. Rozgrywają się one w charakterystycznej dla romansu sentymentalnego scenerii ogrodu. Otaczająca przyroda stanowi nie tylko tło, staje

się także aktywną towarzyszką wzruszeń doznawanych przez bohaterów. W sposobie ich prezentacji uderza przeciwstawienie racji rozumowych uczuciowym, przy czym te ostatnie w finale noweli jawią się nie jako ekspresja duchowości, ale dojrzewającej cielesności, rozbudzonych popędów.

Pole tematyczne utworu, zgodnie z wymogami romansu sentymentalnego, ograniczone zostało do relacji intymnych przeżyć wewnętrznych Alicji i Pawła, którzy pomimo czteroletniej rozłąki, związanej z podróżami bohatera, pozostają w stanie narzeczeństwa. W noweli nie znajdziemy jednak typowych dla tego gatunku opisów męczarni, jakie przeżywają kochankowie na skutek rozdzielenia. Alicja, jak się wydaje, była wcześniej zbyt młoda, by odbierać kontakty z mężczyznami erotycznie. Świadectwem tego może być choćby opis zaręczyn, podczas których wypowiedzianą przez Pawła prośbę o rękę, siedemnastolatka zrozumiała dosłownie.

Sytuacja zmienia się dopiero wówczas, gdy dziewczyna zostaje uderzona kamieniem przez włóczęgę wylegającego się na murze ogrodu. To brutalne zdarzenie staje się dla Alicji zapowiedzią doznań związanych z doświadczeniem płci. Pierwsze oznaki ledwie rozbudzonych pragnień oraz zaciekawienia tą sferą prowokują bohaterkę do pytań tyleż naiwnych, ile komicznych, dotyczących powierzchownych różnic pomiędzy kobietami a mężczyznami:

„– Mamo, dlaczego mężczyźni chodzą w spodniach, przecież i my mamy nogi? A dlaczego, mamo, mężczyźni mają krótkie włosy? Czy mężczyźni strzygą się dlatego, że... że... muszą, czy dlatego, że chcą?

– Nie byłoby im do twarzy z długimi włosami, Alicjo.

– A dlaczego, mamo, mężczyźni chcą, żeby im było do twarzy?

Mówiąc to chowała ukradkiem w rękawie srebrną łyżeczkę, którą piła herbatę. – Dlaczego? – mówiła pani S. – A dlaczego ty fryzujesz sobie loczki? A żeby świat był piękniejszy i żeby słońko nie żałowało ludziom swoich promieni” (D, s. 84).

Kierowana instynktem dziewczyna zaczyna przekraczać zakazy, wątpić w porządek symboliczny, zmierza do naruszenia tabu, ponieważ odnosi wrażenie, że wpajany jej w procesie wychowania system uzasadnień nie przystaje do rzeczywistości. Alicja przeczuwa, że relacje damsko-męskie opierają się na zupełnie innych zasadach:

„Jak dziwny jest świat! Nikt nie odpowie na nim wprost, lecz zawsze symbolicznie. Niczego nie można się dowiedzieć. Paweł, naturalnie, opowiedział legendę. Wszędzie otaczają mnie symbole i legendy, jakby wszyscy zmówili się przeciwko mnie. Raj, Bóg... kto wie, czy i to nie zostało zmyślane specjalnie dla mnie, dla nas – młodych panienek. Mam przekonanie, że wszyscy kryją się i udają, a wszystko opiera się na znowie. I mama jest z Pawłem w porozumieniu. Słodko jest chlipać, pijąc herbatę i przydeptywać ogony pieskom... Tak... Religia, obowiązek i cnota, a mnie się zdaje, że poza tym, jak za parawanem, istnieją jakieś ściśle określone gesty, jakieś ruchy, że każde takie podniosłe hasło sprowadza się do ściśle określonego gestu i ściśle określonego punktu” (D, s. 90–91).

Charakterystyczne dla oświeceniowego, zapowiadającego preromantyzm, romansu sentymentalnego walory wychowawcze oraz, będące wyznacznikiem gatunku, krytyczne nastawienie bohatera do wpojonego mu przez społeczeństwo systemu pozornych wartości, zostają w noweli Gombrowicza wyszydzone. Ich zakwestionowanie w zderzeniu z „dziewiczą perspektywą” śmieszy dosłownością. Urzeczywistniona, wcielona w czyn przez Alicję sentymentalna idea prymatu uczuć nad rozumem, naturalnych pragnień nad regulującymi życie społeczne nakazami obyczajowymi zyskuje swoje zwieńczenie w postaci szeregu paralogizmów, jakimi kieruje się bohaterka. Trzeba zauważyć, że tokiem introspekcyjnego monologu wewnętrznego Alicji rządzi logika sofizmu: wykonana przez dziewczynę prymitywna operacja myślowa ma charakter rozumowania za pośrednictwem analogii. W przypadkowym następstwie dwóch zdarzeń: odpowiedzi uśmiechem na cios zadany kamieniem przez bezdomnego mężczyznę oraz kradzieży łyżeczki bohaterka doszukuje się istnienia związku przyczynowo-skutkowego. Ze wspomnianych zajęć Alicja wyciąga następnie paralogiczny wniosek, zgodnie z którym miłością rządzi duch przekory, a skoro tak, to musi wykraczać ona poza system społecznych zakazów:

„Ach, wyobrażam sobie! Na ogół wszyscy są ubrani i zachowują się uprzejmie – ale, gdy zostaną sam na sam, mężczyźni rzucają kamieniami na kobiety, a te uśmiechają się, ponieważ boli. Następnie – kradną... czyż ja sama nie ukradłam srebrnej łyżki i nie zakopałam w ogrodzie, nie wiedząc, co z nią począć? – Mama nieraz

czytała głośno o kradzieży w dziennikach, rozumiem teraz, co to znaczy. Kradną, chlapią pijąc herbatę, nadeptują nogi psom i w ogóle postępują na przekór i to jest miłość – a dziewice chowane są w nieświadomości, ażeby... było przyjemniej. Drzę cała” (D, s. 91).

Alicja, niczym postać rodem z sentymentalnego romansu pod tytułem: *Julia, czyli Nowa Heloiza, listy dwojga kochanków, mieszkańców małego miasteczka u stóp Alp* Jeana Jacques’a Rousseau czy jej poprzedniczka – Heloiza – uwiedziona przez Pierre’a Abélarda, pisze pełne westchnień listy do ukochanego. Wiedziona ciekawością, a przede wszystkim rozbudzonymi pragnieniami, prosi go z niekłamana naiwnością i uczuciowością, by wyjaśnił jej „na co im [bezroboczym] te «ochałpy», «dlaczego» półnago” (D, s. 91).

Jednak konwencja epistolarnego romansu sentymentalnego ulega kolejnemu, parodystycznemu przekształceniu. Listy nie pełnią w tym wypadku funkcji jedynej formy komunikacji, jaka pozostawała skazanym na życie w rozłące bohaterom „powieści czułej”. Warto podkreślić, że uczucie Pawła i Alicji nie napotyka żadnych, najmniejszych nawet przeszkód. Bohaterowie są w podobnym wieku, młodzi, urodziwi, niewiśnięci w inne miłosne zobowiązania, nie różnią się statusem społecznym, los jest dla nich łaskawy, rodzina sprzyja małżeńskim planom. Major S., ojciec Alicji, zapowiada jej entuzjastycznie powrót narzeczonego po czterech latach nieobecności, a gdy rozłąka młodych nareszcie dobiegła końca, matka dziewczyny, jak czytamy w noweli, „przyglądała się im z lubością z okna, haftując serwetę” (D, s. 88). To odstępstwo od reguł gatunku staje się znaczące, zwłaszcza jeśli przypomni się perypetie Heloizy i Abélarda – teologa i filozofa francuskiego, który został ukarany kastracją za uwiedzenie nieletniej uczennicy. Młodociana kochanka wstąpiła do klasztoru na prośbę zboląłego Abélarda, skąd pisała do niego namiętne listy, starając się zdjąć ze swego nauczyciela kochanka ciężar poczucia winy, jakie nękało go z tego powodu, że uległ namiętnościom ciała⁵⁸.

Nie mniej powikłane okazują się losy romansu szlachcianki Julii i jej młodego nauczyciela, plebejusza Saint-Preux – bohaterów powieści Jeana Jacques’a Rousseau. Zakochani napotyka wiele przeszkód na drodze do szczęścia. Na skutek sprzeciwu ojca Julii, który z powodu mezaliansu nie zgadza się na małżeństwo kochan-

ków, bohaterka poślubia pana de Wolmar. Zwątpiwszy w uczucie ukochanej, zrozpaczony Saint-Preux zmaga się z myślami samobójczymi, a następnie decyduje się na wyjazd w daleką podróż, która ma mu pomóc zapomnieć o Julii. Po powrocie spotyka się z wielkodusznym gestem pana de Wolmar (wtajemniczonego przez żonę w perypetie dawnej nieszczęśliwej miłości) – otrzymuje od niego zaproszenie. Namiętność znowu odżywa, ale kochankowie żyją cnotliwie, w imię czystości i uczciwości skazują się na udrękę: poprzestają na komunii dusz, wyrzekają się cielesnego spełnienia. Przed śmiercią Julia wyznaje, iż ma nadzieję, że przynajmniej na tamtym świecie zazna choć odrobiny szczęścia.

Paweł i Alicja – bohaterowie *Dziewictwa* – nie muszą walczyć o prawo do miłości zakazanej ze względu na różnice społeczne, ponieważ takich różnic między nimi nie ma. W kreacji świata przedstawionego zwraca natomiast uwagę redukcja postaci, a zwłaszcza Alicji, do jednej cechy – mianowicie dziewictwa, rozumianego nie tylko jako stan wstrzemięźliwości cielesnej osoby, która nie przekroczyła jeszcze progu seksualnej inicjacji, lecz także niewinność myśli i uczuć oraz całkowita nieświadomość. Taka konstrukcja postaci wzmacniana jest dodatkowo poprzez osadzenie jej w przestrzeni przypominającej na pierwszy rzut oka scenierię charakterystyczną dla sielskich motywów romansu sentymentalnego:

„Jednego pogodnego sierpniowego wieczoru, o zachodzie, Alicja przechadzała się po alejce ogródka, zabawiając się drażnieniem w żwirze małych, okrągłych otworów końcem parasolki. Ogródek niewielki, lecz miły, okolony był murem spowitym w pnące różyczki” (D, s. 83).

Jednak sceneria ukwieconego pnącymi różami ogrodu, po którym przechadza się bohaterka o zachodzie słońca w sierpniowy, pogodny wieczór, nie jest, jak w wielu utworach sentymentalnych, synonimem raj, obiektem arkadyjskich tęsknot, jawi się raczej jako przestrzeń odcięta od świata i jego problemów. Okalający ją gruby mur dookreśla specyfikę miejsca przeznaczonego dla „osobnej kategorii istot zamkniętych, izolowanych, nieświadomych, odgradzonych cieniutką ścianką, które drżą w trwożnym oczekiwaniu, oddychają głęboko, ocierają się, nie wnikając – odrębne od tego, co je otacza, zamknięte na klucz przed sprośnością, zapieczętowane” (D, s. 85).

Także Paweł dokonuje utożsamienia narzeczonej z dziewictwem. Introspekcyjne fragmenty noweli, zawierające idealistyczne rozmyślenia Pawła na temat ukochanej, to jawne szyderstwo z jego wyobrażeń⁵⁹:

„O cudzie! Niewinna i w salonie i w jadalnym i w panińskim pokoiku za białą firanką i w klo... Cicho! Straszna myśl! – Zacisnął szczęki, a twarz cała drgała nerwowo. – Nie, nie – szeptał. – Ona tego w ogóle nie robi, ona tego nie zna, inaczej nie byłoby chyba Boga w niebiosach. – Lecz czuł, że kłamie. – A w każdym razie to się odbywa poza nią, ona wówczas duchem jest nieobecna, niejako – machinalnie...

– Tak, ale bądź co bądź – co za myśl okropna!

Ach! A ja? Ja, który o tym myślę, który mogę o czymś takim myśleć, który nie głuchnę i ślepnę w obliczu tej okropności, lecz przyglądam się mentalnie. Co za podłość! To nie jej wina, że na nią to spadło, lecz moja, że zepsuty i brudny i nie umiem duchowo przemilczać. Czyliż nie jestem winien ze swej strony jej dziewictwu trochę nieświadomości? Tak – by godnie ukochać dziewicę, trzeba samemu być dziewiczym i nieświadomym, inaczej nic z naszej sielanki” (D, s. 85).

W toku zdarzeń fabularnych idealistyczne fantazje Pawła nie tylko zostają wystawione na próbę, lecz także nie przechodzą pomyślanej weryfikacji w konfrontacji z rzeczywistością, która ostatecznie dokonuje się w finalnej scenie w ogrodzie będącej parodią rajskiego kuszenia. Alicja namawia Pawła (niczym biblijna Ewa nakłaniająca Adama do skosztowania owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego) do poznawczo-zmysłowej inicjacji: wspólnego obgryzienia kości znalezionej na śmietniku, dokładnie w miejscu, gdzie kucharka wylewa pomyje. W zakończeniu noweli dziewczyna Alicja oddaje się we władzę instynktów, przedkłada możliwość realizacji własnych somatycznych popędów nad ustawicznie wpajaną przez rodzinę zasadę samokontroli. Dążenie bohaterki do wyrażenia prawdy własnych uczuć zyskuje groteskowo dosłowny i hiperboliczny charakter. Kojarzy się ono z karykaturalną realizacją jednego z podstawowych założeń sentymentalizmu, mianowicie odsłaniania najtajniejszych zakamarków psychicznej egzystencji postaci. Odmowa współuczestnictwa Alicji w rytuałach życia społecznego, identyfikowanego z tym,

co nieautentyczne, przejawia się w sposób krańcowy. Owocuje odrzuceniem wszelkiej autocenzury, nieograniczoną samoakceptacją własnych pragnień, odsłania wolną od fałszu, niepoddaną kulturowej sublimacji „prostotę” uczuć. Wyzwolenie nieujętych w gorset konwencji doznań, potrzeba wyrażenia niepokalanym społeczną umową popędów dokonuje się poprzez wyjście poza elementarne normy etykiety, a może szerzej – życia społecznego. Rzec by można, że właśnie w tym geście zezwierżenia w przewrotny sposób realizuje się idea „powrotu do natury”, o której pisał Jean Jacques Rousseau, apologeta uczuć, jeden z czołowych twórców sentymentalizmu. W konsekwencji pierwsze cielesne wtajemniczenie kochanków nie tylko jawi się jako przekroczenie norm aprobowanych w życiu społecznym, lecz także staje się znakiem ich opacznej interpretacji. Poprzez suponowane w toku narracji skojarzenie animalnych zachowań z aktem seksualnym dokonuje się poznawcza transgresja. Służące reinterpretacji znaczeń wyeksponowanie problematyki cielesności sprawia, że sentymentalny imperatyw analizy oraz doskonalenia uczuć i pragnień wyradza się we własne przeciwieństwo, ulega redukcji do ich zaspokojenia.

Dzięki przywołaniu bardzo ogólnikowych formuł kojarzonych niemal automatycznie ze wspomnianym prądem literackim oraz osadzeniu ich w nowych, zaskakujących kontekstach, wszechobecna w *Dziwictwie* parodia urastała do rangi narzędzia umożliwiającego analizę psychologiczną stanów emocjonalnych bohaterów, a tym samym pozostawała w zgodzie z podstawowymi tezami sentymentalizmu⁶⁰. Gdzie indziej jednak sytuowała źródło ludzkich porywów serca. Odbierała im duchową górnołotność, kojarząc je z pragnieniami ciała. Tak oto poddana przekształceniom, doszczętnie zbanalizowana konwencja, określana mianem „ponadczasowego stereotypu uczuciowości” odzyskać mogła poznawczą nośność. W ten sposób autor, wykorzystując konwencjonalne techniki przedstawiania o utartych znaczeniach, za pośrednictwem środków literackich, ewokował własną wizję kultury, zaznaczał dystans wobec użytych schematów oraz narzędzi umożliwiających prezentację charakterystycznego dla sentymentalizmu typu ekspresji przeżyć.

Wysuwając w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* na pierwszy plan zachowania transgresyjne, Gombrowicz zmuszał czytelnika do zmia-

ny optyki w myśleniu o kulturze. Dostrzegając jej zdolność przeobrażania się, stwierdzał pośrednio, że tym, co ją konstytuuje, powinno być przede wszystkim nastawione na zmianę pragnienie samopoznania, umiejętność dokonywania introspekcji, będącej przeciwieństwem dążenia do zachowania *status quo* i lęku przed weryfikacją przekonań na własny temat. Uczynienie kultury przedmiotem obserwacji wymaga od jej uczestników zmiany perspektywy, umiejętności spojrzenia na nią i na siebie jak na obcych, przekroczenia granicy, za którą to, co dotąd przyjmowane było za oczywistość, ztraca swojskie kształty, zyskuje walor obcości, zaczyna jawić się jako dziwne, wątpliwe, niepokojące, trudne do okiełznania. Wielu bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania* z zapamiętaniem zmierza do punktów granicznych, z których obserwacja prezentowanej rzeczywistości ujawnia jej problematyczny status. Spoistość świata przedstawionego staje się wątpliwa, coraz więcej w nim miejsca na opisy zachowań nieobliczalnych, wytrąconych z rutyny, obecność trudno przewidywalnych, owianych aurą irracjonalności, „puszczonych samopas” zdarzeń.

To, co wzgardzone, marginalizowane w kulturze urasta do rangi jej cechy definicyjnej. Ten naddatek znaczenia przypisywany zjawiskom z pogranicza kultury sprzyja zintensyfikowaniu wrażenia problematyczności, polisemii, hybrydyczności tego, co zwykle się uważa za prawidłowe, normalne, uzasadnione, jednoznaczne. Zastosowanie w dążeniu do kulturowej transgresji parodystycznej formy oraz eksponującej cielesność estetyki groteski wyłączało autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* z grona literackich apologetów normatywnego porządku, którym obca jest nonszalancka kontestacja, śmiały szturm na sankcjonowane granice, lekceważenie ogólnie przyjętych kanonów myślenia, odmowa potwierdzenia intersubiektywnie uznanych sensów. W ten sposób na kartach debiutanckiego tomu Gombrowicza znajduje swoje odbicie, podzielane przez literaturę modernizmu, romantyczne z ducha przeświadczenie o predestynacji literatury do ukazywania mrocznych, aberracyjnych, występnych wymiarów ludzkiej egzystencji⁶¹. Impulsem do zainteresowania poetyką transgresji wydaje się, bliskie także „czarnemu kanonowi” romantyzmu, przekonanie o daremności wszelkich prób „zamknięcia człowieka i jego świata w naturalnych, zdroworozsąd-

kowych granicach, zakreślonych przez rutynę, obyczaje, moralność, rozum i doświadczenie”⁶². Konsekwencje tych zabiegów to niejasność statusu ontologicznego przedstawionej rzeczywistości, trudności ze zdefiniowaniem jej podstawowych komponentów, niestabilność granic, groteskowość, a w wypadku takich opowiadań jak *Przygody* czy *Zdarzenia na brygu Banbury* fantastyczność, niesamowitość, nieprawdopodobieństwo.

W proponowanych przez Gombrowicza literackich gestach transgresji kulturowa powaga znajduje swoje wyładowanie, jawią się one jako niezbywalny element zdolny na chwilę przywrócić życiu społecznemu równowagę, rozluźnić gorset usankcjonowanych norm, na moment wyzwolić spod ich przymusu, sprowadzić do właściwej miary wyobrażenia człowieka na własny temat. Obecność transgresji w kulturze, rozumianej jako twór dynamiczny, przesądza o jej zdolności do samoregulacji, zabezpiecza ją przed skostnieniem w monolitycznej tożsamości, umożliwia samooczyszczenie.

„Rzeczywistość – jak sądził Gombrowicz – można odnaleźć w tym, co jest najbardziej zwyczajne i pierwotne i najzdrowsze, ale też w tym, co jest najbardziej powykręcane i szalone. Rzeczywistość człowieka jest zarazem rzeczywistością zdrowia i choroby”⁶³.

„Ale dobrze byłoby pamiętać – zwracał uwagę pisarz – że kultura, wiedza, są czymś o wiele lżejszym niż się wydaje. Lżejszym i bardziej dwuznacznym. Niemniej imperializm rozumu jest straszny. Gdy tylko rozum spostrzeże, że jakaś część rzeczywistości mu się wymyka, natychmiast rzuca się, aby ją pożreć. Od Arystotelesa do Descartes’a rozum zachowywał się na ogół spokojnie, ponieważ sądził, że wszystko może być zrozumiane. Ale już Krytyka Czystego Rozumu a potem Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard i inni zaczęli wyznaczać tereny niedostępne myśleniu i odkrywać, że życie śmieje się z rozumu. Tego rozum znieść nie mógł i odtąd zaczyna się jego udręka, która w egzystencjalizmie osiąga tragikomiczną kulminację. Tu bowiem rozum spotyka się już oko w oko z największym i najbardziej nieuchwytnym z szyderców – z życiem”⁶⁴.

Literackie eksperymenty ze słowem w debiutanckim tomie Witolda Gombrowicza urastają do rangi filozofii kultury. Stają się ożywcze dla ugruntowanych w niej kodów, weryfikują jej mitotwórcze zapędy. Proza ta, dając w języku wyraz upodobaniu do ekscentrycz-

ności i transgresji, diagnozuje egzystencjalne doświadczenie ambiwalencji⁶⁵. W ten sposób, nasycony hiperbolami, paralogizmami, zapisami perseweracji język groteski okazuje się najadekwatniejszy do opisu tematyki wzgardzonej, zdolny jest odegrać rolę kulturowej „sondy zapuszczonej w bezimiennie”⁶⁶.

3. Rekapitulacja

Zainteresowanie cielesnością wyrażane w utworach Gombrowicza i Schulza miało wymiar transgresyjny, choć jego charakter był różny jakościowo. Gombrowicza fascynowała płciowość, inność, obcość, „dziedzina hańby i wstydu” (czemu dawał wyraz na przykład w konstrukcji świata przedstawionego debiutanckich utworów), ich siła wywrotowa, prowokacyjna zdolność przekształcania kultury, obnażania jej sublimacji, burzenia hierarchii. Natomiast Schulz przejawiał zapędy demaskatorskie w znacznie mniejszym stopniu niż autor *Dziwictwa*. Dążył raczej do eksploracji obszarów preindywidualnych i niestrudzenie opiewał materię. Pieczołowicie opisywał, jak się przepoczwarza, formuje i rozpada, dla żartu, dla zabawy przybiera kształty momentalne, ułomne, kalekie, zmuszając poszczególne istnienia do konfrontacji ich pragnień z rzeczywistymi możliwościami. Wobec konieczności przemian, jakim podlega płodna substancja, postaci w opowiadaniach Schulza z ich pretensjami do istotności i długiego trwania, jawią się jako igraszki, marionetki na łasce biologicznego żywiołu, próbujące pytać o sens, lecz nieświadome, dokąd zaprowadzą je role, które dane im będzie odegrać. Ten świat przepływu i witalności okazuje się transgresyjny, rozsadza stabilne struktury, przekracza granice kształtu, zdaje sprawę z doświadczenia nadmiaru istnienia i pretensji, by nadać mu jakąś ponadczasową sankcję. Z kosmicznej panmaskarady wyłania się zarazem świat naznaczony brakiem.

Najpełniejszy obraz różnicy poglądów Gombrowicza i Schulza na temat transgresyjnej funkcji cielesności i jej znaczenia w autorskiej filozofii kultury daje polemika tych pisarzy, drukowana na łamach 7 numeru czasopisma „Studio” w 1937 roku. W przekonaniu Gombrowicza Schulz w swojej literackiej filozofii materii uciekał od formy pospolitej. „Nuże! Zliź na ziemię”⁶⁷ – namawiał przekornie

Schulza autor *Ferdydurke*, sugerując, że artystyczne predylekcje twórcy *Sklepów cynamonowych* w potocznym odbiorze uznane będą za objawy szaleństwa lub w najlepszym razie pozerstwa i pretenzjonalności. W odpowiedzi Schulz stwierdzał:

„Nie wierzę w święty kodeks aren i forów, lekceważę go i mam go w niskiej cenie, jakkolwiek Ty, który jesteś nim zafascynowany, zaopatrzyłeś jego marginesy w najświetniejsze glosy i komentarze – dziwne to zaiste nabożeństwo, które wzbija się nad przedmiot swego kultu w płaszcach przekezołkowującej się ironii!”⁶⁸.

Przyczyny fascynacji i solidaryzowania się Gombrowicza z obszarami podkultury, które kompromitują wszelkie wzniosłe ludzkie aspiracje, ukazują ich nadmierne roszczenia i śmieszność, upatrywał Schulz w „słabości natury” autora *Pamiętnika z okresu dojrzwania*, zauroczenie to nazywał „piętą Achillesową”. Zdaniem twórcy *Komety*, identyfikacja Gombrowicza ze sferą „odpadowych produktów procesów kulturalnych”, pomimo Gombrowiczowskiej skłonności do afirmacji tandetnego uroku patologii, nie mogła być zupełna, a to z racji ironii obecnej na kartach jego dzieł. Schulz wskazywał na to, że „formułkowe myślenie”, uproszczone, popularne, obiegowe opinie są w ostatecznej instancji dla artysty i filozofa kultury czymś wrogim. Sprowokowany przez polemistę autor *Traktatu o manekinach* wyrażał podziw dla kształtnych ud pani doktorowej, ale też manifestował otwarcie pogardę dla jej mentalności. Ambiwalencję tę tłumaczył następująco: „Nasza płciowość, wraz z otaczającą aurą ideologiczną, należy do innej epoki rozwojowej niż nasza umysłowość”⁶⁹. Schulz był zdania, że psychika ludzka nie jest jednolita, ale pełna sprzeczności i antynomii, jej poszczególne obszary cechują się nieproporcjonalnym stopniem rozwoju, czego szczególnym przejawem okazuje się sfera płciowości.

Autor *Genialnej epoki* uważał Gombrowicza za odkrywcę amoralnego, irracjonalnego, cynicznego systemu, który nie tylko kryje się za cienką warstewką kulturowej oficjalności, lecz także niepostrzeżenie przenika do usankcjonowanego systemu wartości. Stwierdzał jednocześnie na temat swojego polemisty, że ten, afirmując ową trudno pochwytą siłę, nie odróżnia wroga od sprzymierzeńca. Schulz natomiast uznawał ją za „zło, które przewyciężyć należy”⁷⁰. Gombrowicz jawił się twórcy *Komety* jako wielki humanista. W jego trans-

gresyjnych poczynaniach Schulz nie tylko widział potężną, destrukcyjną energię, która rozsadza od wewnątrz literackie światy, lecz także, a może nade wszystko poszukiwał pozytywnego, ogólnokulturowego sensu tej twórczości:

„Czymże innym jest Twoja patologiczna wrażliwość na antynomie, jeśli nie tęsknotą do uniwersalizmu, do zhumanizowania niedoludzkich obszarów, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności”⁷¹.

Bohaterowie tej książki inaczej rozumieли rzeczywistość, odmiennie definiowali człowieczeństwo, mieli różne poglądy na to, jakie jest miejsce człowieka w świecie. To, co dla Schulza było „niedoludzkie”, autor *Ferdydurke* określał mianem „arcyldzkiego”.

„Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej [niższości – dopisek Ż.N.] działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłbym o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich jak ciotka, łydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych, pośrednich, pośrednich, śliskich i zielonych, które ty nazywasz niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyldzkimi”⁷².

Gombrowicz i Schulz przypisywali różne znaczenia cielesności, płciowości, popędom. Dla Schulza te ostatnie pozostawały domeną niższego stadium nierównomiernego rozwoju psychiki. Gombrowiczowi zaś obce były wzniosłe dążenia takiej sztuki, która za cenę metafizycznego dostojenia zatracić by miała związek z ciałem, z pokątną i nielegalną realnością niedojrzałych pragnień. Twórca *Pamiętnika z okresu dojrzewania* pisał:

„Dlaczego, miał być czuć się Pisarzem, czuję się raczej chłystkiem i siostrzeńcem ciotki, dlaczego nogę silniej odczuwam niż duszę i wciąż w mej pracy twórczej mam na uwadze krótkie majtki?

Nie wiem, jak tam u was – ale ja osobiście daleki jestem od spokoju, z jakim celebrujecie nabożeństwa przed ołtarzem Sztuki, hołdując Pięknu, Dobru, Prawdzie oraz innym ideałom. Bo ostatecznie, Matko Święta, sytuacja takiego kapłana jestże dwuznaczna i wątpliwa. Nie mówię już o tym, że jego nagość wyszydza jego strój pontyfikalny i że nabożeństwo możliwe jest tylko w kostiumie, na golasa zasię byłoby zupełnie wykluczone. Ale nawet poszczególne części jego ciała kłócą się ze sobą w sposób gorszący i haniebny

i, jak powiedziałem; łydka (żeby ograniczyć się na tym przykładzie) policzkuje jego twarz subtelną, gdy twarz znowu pomiata i gardzi prymitywną łydką. Co gorzej, poszczególne części jego ducha, niejednolitego (jak słusznie stwierdziłeś) pod względem rozwoju, również kłócą się i jątrzą heterogenicznie. [...] Za łatwo i tanio odbywa się proces uwznioślenia. Skaczymy od razu na najwyższy poziom, wyżywamy się w sztuce samym czubkiem naszej istoty, a nie załatwiony, właściwy, rzeczywisty poziom egzystencji nadal domaga się głosu. [...] Na każdym poziomie czujemy się jak ryba wyjęta z wody. To by wskazywało, iż właściwym naszym żywiołem powinna być pewna mieszanka poziomów”⁷³.

Obaj pisarze diagnozowali „jednorodność sfery kultury i podkultury”, ale każdy z nich czynił to w sposób swoisty. Gombrowicz, jak zauważał Schulz: „w sferze podkultury, w sferze treści niedojrzałych widział model i prototyp wartości w ogóle, a w mechanizmie ich funkcjonowania, który genialnie odsłonił, dostrzegł klucz do rozumienia mechanizmu kultury”⁷⁴. Twórca *Zbrodni z premedytacją* czerpał z konwencji popularnych, na ich podstawie konstruował fabuły, eksponował motywy cielesności, dzięki którym wystawiał wartości na próbę, grał perspektywą, zderzał różne punkty widzenia.

Natomiast w prozie Schulza rozpoznawane za pośrednictwem motywów materii doznanie skończoności nie jest wyłącznie doświadczeniem negatywnym. Ma ono charakter transgresyjny. Dążenie do uświadomienia sobie ograniczeń, włączenia ich w obraz świata staje się figurą przekroczenia jego dotychczasowych granic, próbą drażnienia problemów, których rozwiązanie przekracza siły człowieka, natomiast sama refleksja nad nimi zakłócić może jego psychiczną równowagę. Schulz w geście transgresji wydobywał na światło dzienne i wysuwał na pierwszy plan połączenia doświadczenia, które obnażają chwiejność kulturowych porządków, są przyczyną nieuleczalnego ludzkiego niepokoju. Autor *Sklepow cynamonowych* nasycił swoje opowiadania obrazami materii, która dąży do przyoblekania się w nowe kształty, pomimo że wiąże się to z cierpieniem. Nowe istnienia przejmują od poprzednich tylko wolę trwania i zasadę przemiany. Konkretnie formy nie powracają w tym samym kształcie, natomiast to, co jednostkowe, wydarza się tylko raz. Życie jawi się jako zależne od wcześniejszych procesów rozkładu, bo

z niego właśnie wyrasta. Okazuje się, że jest on wpisany w istotę egzystencji, można go uznać za jej warunek. W tej właśnie metamorfozie tkwią pierwiastki „niewinnego okrucieństwa”.

W konsekwencji w opowiadaniach Schulza olśnienie urodą istnienia ustępuje miejsca refleksji nad jego nietrwałością, kruchością, ulotnością, bezużytecznością. Spod podszewki kulturowych ujęć wyziera świadomość perspektywy rozpadu, transgresji jednostkowego kształtu, śmierci tego, co osobowe, skazania na powrót do stanu pierwotnego niezróżnicowania. Kultura zapominająca o biologicznym podłożu, zlakniona metafizycznych sankcji, uzurpatorsko poszukuje racji istnienia i rozprasza się w wpływającym czasie, zostają po niej tylko „hieroglify pęknięć na murach”.

W swojej prozie Schulz zwracał się przeciwko racjonalistycznej tradycji. Starał się łączyć tok konwencjonalnego rozumowania (co jest konieczne, aby teksty mogły być zrozumiałe) z dążeniem do wykraczania poza jego reguły i próbą otwierania się na nowe przestrzenie doświadczenia, wobec których człowiek jawi się jako nagi i bezbronny, a także odnajdywania w tym, co uznawane jest za nieludzkie, ludzkiego sensu. Filozofia kultury, jaką daje się wyprowadzić z opowiadań na podstawie analizy konstrukcji świata przedstawionego, stawia kulturze wysokie wymagania, a w ich spełnieniu upatruje możliwości jej autentycznego rozwoju. Żąda od niej przewyżczenia nawyków poznawczych, określenia się w niedookreślonym, dobrowolnego ogołocenia z ochronnych racjonalizacji oraz podjęcia wyzwania, które nakazuje jej spojrzeć na siebie z zupełnie innej perspektywy, drażyć i przenikać myślą obszary egzystencji jawiące się jako „ziemia niczyja”. Poprzez ruch wykroczenia, zachwianie, zakłócenie sankcjonowanych porządków, kultura i człowiek jako jej twórca mają szansę wykroczyć poza idealny obraz samych siebie.

Zarówno wczesne opowiadania Witolda Gombrowicza, jak i proza Brunona Schulza naruszają (choć w odmienny sposób) kulturowo sankcjonowane granice, których zadaniem jest wskazywanie ontologicznej różnicy pomiędzy naturą a kulturą. Granica ustanawia ontologiczną różnicę, jej istnienie sugeruje, że to, co znajduje się poza nią, jest radykalnie inne i obce. Podstawowe zadania granicy w procesie tworzenia kultury to zaznaczenie i podtrzymanie tej odmienności, a także zabezpieczenie przed odróżnicowaniem. Schul-

zowski szturm na granice ukazuje, że w odniesieniu do tego, co sytuje się poza nimi, nie można mówić o ontologicznej obcości. Transgresja nie tylko jawi się jako naruszenie tabu, lecz także umożliwia otwarcie się na to, czego doznanie okazuje się najtrudniejsze do przyjęcia dla świadomości: śmierć, chorobę, kalectwo. W wypadku Gombrowicza transgresyjność literackich zabiegów dowodzi tego, że szaleństwo, popędy, namiętności wykluczane poza obręb kultury, sytuują się w samym jej centrum.

ROZDZIAŁ TRZECI

Projekt (dez)organ-izacji

Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości
a koncepcja bohatera w prozie Brunona Schulza
i Witolda Gombrowicza

1. Materia tożsamości – tożsamość materii. O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza

Materia tożsamości

W znanym tekście pod tytułem *Literatura choromaniaków* Ignacy Fik zwracał uwagę na niesamowitość współczesnej mu prozy awangardowej, do której obok opowiadań Schulza zaliczał dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Michała Choromańskiego, Ireny Krzywickiej, Adolfa Rudnickiego, Zbigniewa Uniłowskiego, Witolda Gombrowicza. Przedmiotem zainteresowania krytyka stali się między innymi bohaterowie dzieł wymienionych twórców. Podkreślał on przede wszystkim charakterystyczną dla konstrukcji postaci literackich „beziideowość”. Fik określił teksty wspomnianych autorów mianem „choromanii”, czyli „literatury skrzywionej i chorej”, przedstawiającej „człowieka możliwie nienormalnego”, „potworkowatego”, cechującego się „psychologiczną egzotyką” (LC, s. 126)¹. Krytyk zaklasyfikował bohaterów jako „okazy kliniczne”, które pławią się w „dżungli podświadomości”, a ich twórców piętnował przy użyciu bezceremonialnych, animalizujących sformułowań, potępiał za tendencję do „psiego węszenia za każdym śladem bydlęctwa i kretyństwa, świństwa i zaniedbania w naturze ludzkiej” (LC, s. 127). Koncepcję przyświecającą takiej kreacji postaci literackiej kwitował w sposób następujący: „Byle się dobrać do wrzodów, miejsc wstydliwych, brudnych zakątków” (LC, s. 127). Fika oburzało dążenie do ujmowania człowieka „wyłącznie jako *tworu fizjologiczno-metafizycznego*” przejawiające

się między innymi unikaniem prezentacji bohaterów na tle społeczeństwa (LC, s. 127). Jako symptomatyczne ich cechy wskazał niezdolność do planowego i systematycznego działania, które można by uznać za manifestację wolnej woli. Krytyk zauważał u bohaterów także deficyt logicznego myślenia oraz brak światopoglądu. Takie postaci literackie były dla Fika nie do zaakceptowania z powodu ich społecznego niezakorzenia, a także podległości w stosunku do irracjonalnych sił, naznaczających losy bohaterów piętnem fatalizmu, podporządkowujących ich egzystencję „kosmicznym żywiołom” o wątpliwej celowości. Owocami tej „niepojętej metafizyki biologicznej”, jak ją określił Fik, okazywały się literackie „produkty niewiadomego użytku i niezdefiniowanego przeznaczenia” (LC, s. 126–127).

Wprawdzie krytyk zauważył, że w tekstach wspomnianych autorów na plan pierwszy wysuwała się „fizjologiczna strona” bohaterów, jednak daleki był od uznania takiego zabiegu literackiego za zjawisko wartościowe. Zdaniem autora *Kłamstw lustra*, w tych manifestacjach determinizmu, bezrozumności, seksualizmu zatraciła się „prawdziwa natura człowieka”, zgubiło się to, co stanowi o jego istocie, czyli „samowiedza, dyscyplina moralna, twórcza wola, logika, racjonalizm światopoglądu”²:

„Rozumie się, że o odpowiedzialności człowieka za siebie, za swe czyny – nie ma mowy” – grzmiał krytyk (LC, s. 128).

Przyzwyczajony do lektury tekstów pisanych w poetyce dziewiętnastowiecznego realizmu Ignacy Fik konstatawał, że dzieła wymienionych autorów nie przedstawiają „określonych typów i indywidualności ludzkich” (LC, s. 128). Nazwa „człowiek” służyła w tych tekstach jedynie za etykietę, umowny termin, którym twórcy opatrywali „sumę pewnych faktów psychicznych”, prezentowanych jako „samoistne momenty i akcje” (LC, s. 129). W świetle dzieł pisarzy wyliczonych przez Fika w *Literaturze choromaniaków* osobowość i tożsamość postaci podlegały daleko idącej, synekdochicznej redukcji lub dezorganizacji, traciły wielowymiarowość i koherencję, zatrwazały animalizmem:

„Człowiek w tym sensie – jak czytamy w szkicu krytycznym – składa się z gestów, grymasów ust, parszającej śliny, odurzających zapachów, szlagierowych frazesów, zwierzęcych popędów, mistycz-

nych wzlotów, chamskich rękoczynów, zastarzałych kompleksów” (LC, s. 129).

Niechlubnym mianem jednego z takich „kompleksów” krytyk obdarzył Schulzowskiego bohatera, Jakuba. Co więcej, z wyrwanych z kontekstu fragmentów prozy drohobyckiego autora Ignacy Fik utworzył tekstowy konglomerat i na jego podstawie wyprowadził definicję postaci oraz charakterystykę metody literackiej, dzięki zastosowaniu której ową postać skonstruowano:

„Twory nasze będą prowizoryczne, na jeden raz zrobione, dla jednego gestu. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka... Ich substancja musi być rozluźniona, zdegenerowana i podległa pokusom występny: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń... Pokazać człowieka rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego końca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru... Wszystko to splecione i puszyste, przepojone łagodnym powietrzem, podbite błękitnym wiatrem i napuszone niebem” (LC, s. 129).

Owszem, konstrukcja Schulzowskich bohaterów może być ujmo- wana przy użyciu przywoływanych przez Fika zdań, co nie oznacza, że stanowią one wyczerpujący opis jej specyfiki i funkcji. Zanim jednak podejmę się zadania opisu tej konstrukcji, warto jeszcze na moment zatrzymać się przy wyłożonych w *Literaturze choro- maniaków* poglądach krytyka. Wyraził on przekonanie, zgodnie z którym „[...] ludzie jego [Schulza – dopisek Ż. N.] książki pachną szalem rozigranego chorobliwie mózgu człowieka, narkotyzu- jącego się nałogowo marzeniem sennym” (LC, s. 130). Ignacy Fik utożsamił skłonność drohobyckiego autora do podążania w konstrukcji bohaterów drogą przypadkowych asocjacji z podnoszeniem „najprymitywniejszej formy wegetacji intelektualnej człowieka” do rangi metody twórczej. Krytyk sądził, iż proces ten nosi znamiona regresu, staje się znakiem dobrowolnego zlekceważenia „historycznego dorobku psychiki ludzkiej: świadomości czynnej i twórczej – na rzecz nieświadomych drgnięć, porywów, impulsów, powiązanych przypadkową obecnością w czasie psychicznym” (LC, s. 130).

Wydaje się, że te wypowiedzi uznać należy za konsekwencję przekonania, zgodnie z którym postać literacka powinna być kreowana antropocentrycznie, na obraz i podobieństwo człowieka panującego nad swoją cielesnością, posiadającego stabilną osobowość regulującą jego myśli, uczucia i zachowania, będącą wyrazem ich bezkonfliktowej integracji. Tak skonstruowany bohater winien odróżniać się w sposób niebudzący wątpliwości od innych bytów, cechować się rozumną naturą, posiadać świadomość celu własnego istnienia manifestującą się w trwałym światopoglądzie i systemie wartości, mieć wolną wolę i indywidualny charakter. Krytykując Schulzowskie postaci, Fik aktualizował założenia patronujące charakterologii – postulował pośrednio, że literackie figury powinny przejawiać stałe fizyczne i psychiczne właściwości, mieć atrybuty nieodłączne od ich istoty, wyrazisty wygląd, stabilny wizerunek, natomiast zachowania i usposobienie bohaterów winny wykazywać choćby elementarną koherencję³. Z opinii wyrażonych na kartach *Literatury choromaniaków* wynika, że dobrze skonstruowanej postaci przysługuje autonomiczne, substancjalne istnienie w literackim świecie przedstawionym, przy czym, należy podkreślić, że w tym wypadku substancjalność nie jest odpowiednikiem materii, jej fizycznych czy biologicznych własności. Chodzi raczej o takie ujęcie bohatera, które może być uznane za manifestację esencji człowieka jako istoty społecznej, zdolnej wymknąć się determinizmowi natury, bytu skłonnego do samopoznania, racjonalnych działań, moralnej samokontroli oraz nawiązywania mocnych i twórczych więzi z innymi. Identyfikacja takiej postaci nie może budzić wątpliwości, musi ona istnieć podmiotowo, mieć poczucie tożsamości, która decyduje o byciu tą samą osobą i, pomimo upływu czasu, warunkuje rozwój oraz rozumne, odpowiedzialne działania, które wynikają z kolei z przeświadczenia, że postępowanie i los bohatera w dużej mierze zależą od niego samego. Spójna wizja własnej osoby i jej niepowtarzalność jawią się zatem jako nieodłączne przymioty postulowanego przez Fika typu postaci literackiej. Jej niezbywalnym komponentem powinna być również tożsamość społeczna.

Wprawdzie bohaterów opowiadań Schulza trudno uznać za spełniających wymagania przedstawione przez Fika, nie oznacza to jednak, że są to kreacje literacko bezwartościowe, pozbawione zna-

zeniowej nośności, jest wprost przeciwnie, co postaram się uargumentować. Sposób prezentacji postaci, którego dominantę stanowi koncentracja na wielowymiarowej problematyce ciała, skłania bowiem do namysłu nad zagadnieniem tożsamości, która przestaje jawić się jako monolit, zespół stałych właściwości postaci pozwalających na stworzenie uporządkowanego, niezmiennego, przejrzystego obrazu Ja, a zaczyna przejawiać tendencje do dezorganizacji.

Wyeksponowanie na kartach opowiadań Schulza kategorii cielesności pozwala na dostrzeżenie tego, że ciało jest warunkiem możliwości zaistnienia zarówno tożsamości osobistej, jak i społecznej. Tożsamość ustanawiana jest w relacji z innym, który dostrzega cielesną obecność drugiego człowieka, dzieli z nim czas, emocje, doświadczenia. Ujęte w tym kontekście postaci z prozy Schulza, takie jak: Ojciec, Dodo, Tłuja, wuj Hieronim, Edzio, emeryt czy bohater opowiadania *Samotność*, to istoty doświadczające śmierci społecznej, „umarłe za życia” skazane na samotność i wyobcowanie. „Nie mogą być zbyt wyraźni”, „przesuwają się lekko na wskroś wszystkich dymensji bytu”⁴ (E, s. 308, 311), forma ich egzystencji, jak stwierdza emeryt, „zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli” (E, s. 309). Kalectwo, fizyczne niedomagania lub ułomność psychiczna sprawiają, że inni bohaterowie nie potrafią obcować z tymi postaciami w sposób bezceremonialny, że „zdrową bezwzględnością”. Ta nieumiejętność sprawia, że Dodo, Tłuja, wuj Hieronim, Edzio, emeryt oraz bohater opowiadania *Samotność* zostają zepchnięci na margines społecznego życia. Rzecz znamienna, że emeryt chciałby zostać roznosicielem pieczywa, monterem sieci elektrycznej, inkasentem kasy chorych, albo kominiarzem, po prostu być z ludźmi, manifestować na jak największej przestrzeni swoją cielesną obecność: „wśród trzaskania drzwiami przeprawiać się przez ciasne korytarze, przez zastawione meblami sypialnie, przewracać nocniki, potrącać skrzypiące wózki, w których płaczą dzieci, schylać się po upuszczone grzechotki niemowląt” (E, s. 313). Bohater jest świadomy niedorzeczności tych marzeń, choć nie wypiera się ich. Mówi: „Każdy powinien znać granice swojej kondycji i wiedzieć, co mu przystoi” (E, s. 313).

Kondycję emeryta determinuje cielesność. Ciało tej postaci niknie w oczach, podlega przemianie regresywnej, dyspozycje psychiczne

nieuchronnie słabną – „wzrost znajduje się od dawna w zaniku”, „twarz [...] rozluźniona i zwiotczała przybrała pozór dziecinnej” (E, s. 316), pamięć i wzrok coraz częściej zawodzą, pojawiają się kłopoty z czytaniem, określane dwuznacznie, w kontekście powrotu bohatera do szkoły, mianem „sztuki sylabizowania” (E, s. 320). To właśnie z ich powodu emeryt zostaje nazwany eufemistycznie „weteranem abecadła” (E, s. 318). Wykonywane dawniej przez starca bez większych problemów proste operacje intelektualne teraz nastrożają mu trudności. Bezzębny emeryt sepleni jak dziecko, które nie nauczyło się jeszcze poprawnej artykulacji głosek: „Płosę pana profesora, to Wacek pluł na bułkę pana pofesora” (E, s. 321), nie może też poruszać się z naturalną łatwością:

„Jestem trochę niepewny w nogach i muszę stawiać powoli i ostrożnie stopy, stopa przed stopą, i bardzo uważać na kierunek. Tak łatwo jest zboczyć w tym stanie rzeczy” (E, s. 308).

Okazuje się, że ta postać, nadwątlona cielesnymi niedomaganiem, wcale nie chce od otoczenia specjalnych względów, nie dąży do przywilejów. W szkole emeryt pragnie być poddawany karom cielesnym, jakby dzięki nim mogła zostać podkreślona w sposób bardziej wyrazisty jego, coraz bardziej wrażliwa, materialność. Bohater marzy o tym, żeby stać się bardziej ucieleśnionym:

„Przyjemnie jest być potrącanym, albo ofukniętym po koleżeńsku przez współpracujących. Ktoś zwraca się do człowieka, ktoś powie jakieś słowo, zakpi, zażartuje – i odkwita się na chwilę. Zahacza się człowiek o kogoś, zaczepia swą bezdomność i nicość o coś żywego i ciepłego. Ten drugi odchodzi i nie czuje mego ciężaru, nie zauważa, że mnie niesie na sobie, że pasożytuje przez chwilę na jego życiu...” (E, s. 315–316).

Narracja w pierwszej osobie, uwyrażniająca punkt widzenia postaci, wskazuje na jej niezgodę na własną kondycję, staje się znakiem bolesnej świadomości bohatera, który doznaje siebie niknącego. Jako „pasażer lekkiej wagi, w istocie ponad miarę lekkiej wagi” (E, s. 310), nie ma żadnych obowiązków; wyzbyty ich ciężaru, lewituje w stanie dziwnej nieodpowiedzialności. Zakłócony bezsennością, nieuregulowany koniecznością pracy, rytm cielesnej egzystencji bohatera nie może się ustabilizować i włącza go w doświadczenie dezintegracji, „pustki, zniwelowania różnic, rozprzeg-

nięcia się granic”. To istnienie nie zostaje potwierdzone żadną więzią społeczną; niezdolne do stawiania oporu, realizuje się paradoksalnie w bezgranicznej swobodzie, która okazuje się koniecznością. Ponieważ postać podlega postępującej atrofii, ma coraz mniej ciała, „coraz mniej jest”, staje się dla innych niemal przezroczysta. Cieleśna powłoka emeryta wytraca materialną gęstość, miesza się z powietrzem. Jej egzystencjalna lekkość, istnienie na podobieństwo ducha, zobrazowane zostają niewybrednymi żartami, które tak bardzo adekwatne do opisanej kondycji emeryta, przynoszą mu swoistą ulgę:

„– Jeśli mnie słuch nie myli, to pan, panie radco, gdzieś tu jest między nami w pokoju! – Jego oczy, utkwione wysoko nade mną w próżni, wchodzą w zez, gdy to mówi, twarz uśmiechnięta jest figlarnie. – Usłyszałem głos jakiś w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! – woła on głośno i z natężeniem, jakby do kogoś bardzo odległego. – Niechże pan zrobi jakiś znak, niech pan zmaci choć powietrze w tym miejscu, gdzie się pan unosi” (E, s. 309).

Postać bezradnego emeryta, zależnego od innych dzieciinniałego starca, który postanowił zapisać się do pierwszej klasy, ma charakter paradoksalny. Skonstruowana została dzięki realizacji metafory, udosłownienia związku frazeologicznego „nigdzie nie zagrzewać miejsca”, który staje się synonimem stygnącego życia, gasnącego ciała, nieważkiej, podatnej na dezorganizację egzystencji. Tę intuicję potwierdza finał opowiadania – w zakończeniu bohater zostaje porwany przez wiatr. Przedstawione w sposób ironiczny tragiczne odejście odbywa się w atmosferze „niezawinionego okrucieństwa”, pysznej, pierwszorzędnej dziecięcej zabawy. Uczniowie, młodzi adeptci życia koleżeńskiego trzymający emeryta za poły, pomagają mu w ten sposób stawić opór wichurze. Jednak zapominają o bohaterze na widok kolorowego, wirującego bąka i nieopatrznie wypychają dzieciinniałego starca poza obręb bramy. Słabszy od wietrznego podmuchu unosi się w przestworza z taneczną lekkością, wzlatuje w górę z taką prędkością, że świadkowie zdarzenia całkiem tracą emeryta z pola widzenia, dzieciinniały starzec zupełnie znika. Zostaje po nim jedynie sygnatura w spisie uczniów, którą profesor postanawia niezwłocznie wykreślić.

Emeryt to postać tragiczna. Apeluje do dobrej woli czytelnika „dyskretnym mruganiem, utrudnionym [...] z powodu maski odzwyczajonej od ruchów mimicznych” (E, s. 309). Nie przez przypadek ukazwany jest w scenerii szkoły, której budynek okazuje się dawnym gmachem teatru. Tragiczno-ironiczny los zdziecinniałego, niedołęzłego starca budzi litość i trwogę, ale rozpatrywana w innej optyce szycerza potworność osamotnienia tego „dziwnego wybryku natury” (E, s. 321) przeraża banalnością, powszechnością, pospolitością, staje się synonimem „powszedniości okrucieństwa” i teatralności wyrażanego współczucia:

„Nie żebym wstydził się mojego stanu – stwierdza emeryt. – Bynajmniej. Ale nie mogę znieść przesady, z jaką wyogromniają znaczenie pewnego faktu, pewnego rozróżnienia w istocie jak włos cienkiego. Śmieszy mnie ta fałszywa teatralność, ten uroczysty patos, jaki spiętrzone nad tą sprawą, to drapowanie momentu w kostium tragiczny, pełen ponurej pompy. Tymczasem w rzeczywistości? Nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalniejszego na świecie. [...] Jednemu chciałbym zapobiec, by czytelnik nie robił sobie wygórowanych wyobrażeń o mojej kondycji. Przestrzegam wyraźnie przed przecenianiem jej, i to zarówno in plus, jak też in minus. Tylko żadnej romantyki. Jest to kondycja jak każda inna nosząca w sobie znamię najnaturalniejszej zrozumiałości i zwyczajności. Wszelka paradoksalność znika, gdy się raz jest po tej stronie sprawy” (E, s. 311).

Obecna na kartach *Emeryta* problematyka cielesności pozwala podjąć refleksję nad zagadnieniem wolnej woli, która okazuje się jedynie postulowaną przez niektóre koncepcje osobowości cechą człowieka, pozwalającą mu rzekomo na autonomiczne decydowanie o sobie, przeciwstawianie się ograniczeniom, czyni go istotą, która nie jest całkowicie zdeterminowana przez los i własną kondycję. Treści wpisane w opowiadanie przeczą takim zapatrywaniom:

„Lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność... I muzykalność, nadzwyczajna muzykalność członków, żeby się tak wyrazić. Nie można przejść obok żadnej katarynki, żeby nie tańczyć. Nie z wesołości, ale ponieważ jest nam wszystko jedno, a melodia ma swoją wolę, swój uparty rytm. Więc ustępuje się, «Małgorzatko, skarbie mojej duszy...». Jest się za lekkim, zbyt nieodpornym, żeby

się sprzeciwić tak nieobowiązująco zachęcającej, tak bezpreten-sjonalnej propozycji? Więc tańczę, a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu. Mało kto zauważa, zajęty sobą w bieganinie dnia powszedniego” (E, s. 311).

Starzejący się bohater nie może przeciwstawić się upartemu ryt-mowi muzyki. Okazuje się, że jej wola, jak ją określa, jest silniejsza niż jego własna. Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* twierdził za Schopenhauerem, że odbiór muzyki jest przeżyciem estetycznym o charakterze dionizyjskim. To dzięki niemu człowiek doświadcza połączenia z resztą istnienia, prajednią, która jest cierpieniem, bólem, sprzecznością. Podobnie problem zostaje przed-stawiony w utworze Schulza: konstrukcja atroficznej postaci, obra-zy jej kurczącego się ciała poddającego się bezwolnie innym niż jego własne rytmom, stawia pod znakiem zapytania zagadnienie tożsamości, rozumianej jako cecha konstytutywna autonomicznego podmiotu. Jednostkowa cielesna egzystencja bohatera nie poddaje się wolicjonalnej kontroli, podlega rozluźnieniu, rozprzężeniu, dez-organizacji, wpisuje się w przekraczające ją i determinujące rytmy przyrody, nie może wymknąć się prawu przemiany. Ciało, które często uważa się za jeden z fundamentów odrębności, indywiduali-zacji personalistycznie rozumianej osoby, okazuje się dla tożsamo-ści bardzo kruchą, ulotną, efemeryczną podstawą, gdyż będąc jed-nym ze zjawisk natury, podatne jest na zniszczenie, rozkład, dezorganizację. W ten sposób to, co stanowić miało o jednostkowej niepowtarzalności, zaczyna zaprzeczać apollinińskiej zasadzie indy-widuacji. Naturalny proces starzenia, jakiemu podlega bohater, staje się zapowiedzią kresu, zwiastunem zatarcia ontologicznych granic, roztopienia się w tym, co preindywidualne, powrotu do dionizyjskiej prajedni. „Jesień życia” – potocznie używana metafora starości – realizowana jest w opowiadaniu za pośrednictwem re-fleksji na temat tej pory roku, która jawi się jako zagrażająca ist-nieniu, skłonna do tego, by je zagarnąć, roztopić w sobie:

„Dla nas emerytów, jest jesień na ogół niebezpieczną porą. Kto wie, z jakim trudem dochodzi się w naszym stanie do jakiej takiej stabilizacji, jak trudno właśnie nam, emerytom, uniknąć rozprósze-nia, zgubienia się z rąk własnych, ten rozumie, że jesień, jej wichury,

wzburzenia i konfuzyje atmosferyczne nie sprzyjają naszej i tak zagrożonej egzystencji” (E, s. 313).

Bohatera opowiadania *Emeryt* trudno uznać za dysponenta swojej cielesności. To ona go determinuje, a ponieważ ma jednocześnie tendencję do zaniku, podlega przemianie regresywnej, to również bohatera sukcesywnie „ubywa”, aż w końcu z „taneczną lekkością” rozplywa się on w jesiennej, wietrznej atmosferze. W potoku stawania się, cyklicznego następstwa pór roku, ciało – niezbędny komponent tożsamości postaci – objawia swą przemijalność, efemeryczność, zniszczalność, podatność na dezorganizację, utratę formy, dekompozycję kształtu.

Również Ojca – innego bohatera Schulzowskich opowiadań – cechuje nie mniej wątpliwy status ontologiczny. W charakterystyce tej postaci dominują określenia objawów chorobowych: czytamy o „wypiekach na suchych policzkach”, „drgawkach w nieobecnej twarzy” (N, s. 20). Bohater niknie, więdnie w oczach, jego osobowość rozpada się „na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni”. Atrofię postaci obrazują metafory uwiędnięcia, wysychania, unaoczniające postępujący proces zanikania. Ojciec „maleje jak orzech, który zasycha wewnątrz łupiny” (N, s. 18, 19). Tygodniami nie przyjmuje pokarmów, traci łaknienie charakterystyczne dla zdrowych istot, mimowolnie wyzybywa się cielesnych potrzeb (N, s. 20).

Z regresem sił witalnych kontrastują opisy kojarzące się z groteskową arlekinadą: widzimy chorobliwie ożywionego Ojca ustawiającego dwa krzesła naprzeciw siebie, wspierającego się rękami o ich poręcze i wymachującego nogami „wstecz i naprzód” (N, s. 19), oczekującego od rodziny podziwu, szukającego u niej zachęty do dalszych prób przewycięzania ograniczeń cielesnej kondycji. Rzecz znamienna, że myśli bohatera zaprzątane są przez faustyczne marzenia. Studiuje on „nigdy niezgłębioną istotę ognia”, wyczuwa „słony, metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczołę salamander” (P, s. 21). Na marginesie warto wspomnieć, że płonąca salamandra jest symbolem siarki filozoficznej. Zalicza się ją – obok arsenu i rtęci – do składników kamienia filozoficznego, dzięki któremu miała być możliwa przemiana ołowiu w złoto oraz sporządzenie eliksiru życia gwarantującego wieczną młodość.

Niepewny status ontologiczny bohatera podkreśla szczególnie organizacja literackiej przestrzeni. Ukazywany jest on w scenerii pokoju, na dnie którego „osiada gorzki zapach choroby” (N, s. 14), później widzimy Ojca wśród „starych gratów, pełnych rdzy i kurzu” (N, s. 19). Wołany nie pojawia się o czasie na wspólnym posiłku, gramoli się spóźniony, wyłazi poniewczasie z szafy, „oblepiony szmatami pajęczyny” (N, s. 19). Coraz częściej znika z pola widzenia, „podziewa się gdzieś w zapadłych zakamarkach mieszkania tak, że nie można go [...] znaleźć”, po paru dniach znów się pojawia „o parę cali mniejszy i chudszy” (N, s. 20). Wraz z upływem czasu wokół tego „ubywającego istnienia” przestrzeń zawęża się coraz bardziej. Kurcząca się terytorium, na którym egzystuje bohater, staje się wyrazistym znakiem postępującego nadwątlenia jego obecności. Ojciec, jak czytamy w opowiadaniu *Ptaki*, nie wychodzi już z domu, a w końcu przeniesiony zostaje na strych i umieszczony w dwóch pokojach służących za rupieciarnie, pełne nie tylko starych sprzętów, lecz także nieczystości i ekskrementów pozostawionych tam przez hodowane przezeń ptaki. W nowym lokum bohatera panuje nieznośny fetor unoszący się w powietrzu „nad kupami kału zalegającego podłogi, stoły i meble” (P, s. 25). Wreszcie, kiedy Adela, niczym bachantka w ekstazie, uczestniczka orszaku dionizyjskiego, porównywana do „szalejącej Menady”, „tańczącej taniec zniszczenia”, sprząta pomieszczenia i rozpędza kolorowe ptactwo, Ojciec wycofuje się do pustego pokoju na końcu sieni, „oszańcowuje tam samotnością”, a domownicy zupełnie o nim zapominają (M, s. 27).

Ojciec z dnia na dzień „oddala się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste”, „węzeł po węźle [...], punkt po punkcie gubi związki łączące go ze wspólnotą ludzką” (N, s. 20). Bytuje w innym czasie, czasie psychologicznym. Jest to czas zdeorganizowany, wytracony ze społecznych regulacji i rytmów ustalanych na przykład przez pory wspólnych posiłków. Ta postać stopniowo przestaje zaprzętać uwagę rodziny, jej „nieszkodliwa obecność” z rzadka bywa przedmiotem zainteresowania, przyzwyczajenie czyni ją niewidoczną, marginalną, sprawia, że przestaje wzbudzać ciekawość. Wydaje się, że to właśnie wątpliwy status ontologiczny Ojca, który chudnie, kurczy się w oczach, traci siły vitalne, usprawiedliwia odsunięcie go przez rodzinę na margines. Nieprzekazywalność doznania chorego

ciała, nad którym nie sprawuje się już kontroli, sprawia, że bohater zaczyna jawić się jako obcy, zdziwaczały. Nieprzystawalność jego cielesnych ograniczeń do żywotności pozostałych domowników wyklucza go z rodzinnej wspólnoty, wtrąca w doświadczenie samotności.

Postępująca redukcja postaci opisywanej jako pozostałość po człowieku, „trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw” znajduje swoje szydercze dopełnienie w stwierdzeniu, że Ojciec mógł któregoś dnia „zniknąć tak samo niezauważony, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (N, s. 20). Ujęty w tej optyce bohater jawi się jako byt niekonieczny, o niustalonej tożsamości, cielesności skłonnej do dekompozycji i niestabilnej osobowości.

W prozie Schulza inną motywację dla fantastycznych przemian postaci będących znakiem rozpadu ich osobowości stanowią emocje. Ich doznanie podlega groteskowej wizualizacji, obrazowane jest za pośrednictwem motywów transformującej się cielesności⁵. Emocja to „mimika wobec świata”⁶, znak kryzysu, jakiego doznaje upsychniona egzystencja w kontakcie z kapryśną rzeczywistością. Okazuje się ona dotkliwa, nieuwzględniająca ludzkiej w niej obecności, niegotowa na przyjęcie człowieka. Nie chroni go przed bólem, wyzwała złość i gniew, nie zawsze przypomina „stajenkę betlejemską”, rzadko stanowi bezpośrednią i możliwą do zaakceptowania odpowiedź na ludzkie pragnienia, potrzeby, wyobrażenia. Budzi niepokój, trwogę, jawi się jako nieprzewidywalna, kosmiczna potęga. Podatna na fizyczne i psychiczne zranienie jednostka pragnie zachować w stosunku do niej bezpieczną odległość. Emocje niwelują ten dystans, otwierają na doświadczenie świata w bezpośredniej bliskości i obcości, doświadczenie, które powoduje, że grunt usuwa się bohaterom spod nóg. Pod wpływem emocji Schulzowskie postaci tracą panowanie nad ciałem, które otwiera je na doznania. Ich owładnięta niepokojem osobowość staje się chwiejna, podatna na dezorganizację, rozsypkę, dezintegrację, rozpad. Można to zaobserwować na przykładzie opisu ciotki Perazji:

„Nie rozumiałem, o co jej chodzi, a ona zaciętrzewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złożeń. Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuluje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozga-

łęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów. Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami. Z nagła podreptała, zgarbiona i mała, w kąt kuchni, gdzie leżały drwa na opał i, klnąc i kaszłąc, zaczęła gorączkowo przebierać wśród dźwięcznych drewnien, aż znalazła dwie cienkie, żółte drzazgi. Pochwyliła je latającymi ze wzburzenia rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szczydła, i zaczęła na tych żółtych kulach chodzić, stukocąc po deskach, biegać tam i z powrotem wzdłuż skośnej linii podłogi, coraz szybciej i szybciej, potem wbiegła na ławkę jodłową, kuśtykając na dudniących deskach, a stamtąd na półkę z talerzami, dźwięczną, drewnianą półkę obiegającą ściany kuchni, i biegła po niej, kolankując na szczydłowych kulach, by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinąć się jak zwiędły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i w nicość. Staliśmy wszyscy bezradni wobec tej szalejącej furii złości, która sama siebie trawiła i pożerała” (W, s. 95–96).

Roztrzęsiona, ogarnięta trudną do pohamowania złością bohaterka, w opisie najpierw ulega redukcji do gestów, jej tożsamość jest bliska dezorganizacji, rozpadu na części. Przedstawiona za pośrednictwem somatycznych, udosłownionych metafor jawi się jako groteskowo okaleczona, chroma, w paroksyzmie unosi się gniewem „na szczydłowych kulach”. Wreszcie, postać miotana szaleńczą, auto-destrukcyjną furią kurczy się, maleje, zmierza do zaniku, sama siebie trawi, wędnie, tli się jak papier, pozostają po niej symbole nicości: „płatek popiołu”, garstka prochu. Na marginesie warto wspomnieć, że w opowiadaniu *Wichura*, z którego zaczerpnięty został cytowany fragment, hulający wiatr opisywany jest w sposób analogiczny za pomocą licznych animalizujących, cielesnych porównań. W ten sposób na płaszczyźnie metaforycznej ustalane jest nie tylko podobieństwo, lecz także ontyczna tożsamość pomiędzy gwałtownymi, niszczącymi żywiołami natury a wyładowaniami emocjonalnymi postaci, erupcją, porywami charakterystycznej dla nich, trudnej do skontrolowania psychicznej energii⁷.

Z innym przypadkiem naruszenia monolitu tożsamości pod wpływem silnych emocji zobrazowanym za pośrednictwem cielesnej przemiany mamy do czynienia w opowiadaniu *Karakony*, w którym

Ojciec „nieposiadający już [...] tej siły odpornej, która zdrowych ludzi broni od fascynacji wstrętu” (K, s. 88–89), pod wpływem wrażeń, jakie wywołuje w nim widok rojowiska czarnych, wszędobylskich, wąsatych owadów, sam staje się stawonogiem. Ojcu początkowo udziela się „obłąd popłochu”, w jakim karakony rozbiegają się we wszystkie strony mieszkania. Miotany „konwulsją wstrętu” – „dziczeje”, owładnięty nienawiścią – urządza polowanie. Krzyczy i skacze jak oszalały z dziirytem w rękę. Jawi się jako groteskowy następca świętego Jerzego walczącego ze smokiem. Emocja staje się chorobliwa, twarz postaci pokrywa się „wypiekami gorączki”, potem tężeje, zastyga w maskę tragiczną, Ojciec oddaje się badaniu swojej cielesności: „ogłąda własne ręce, bada konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, jak łuski karakona” (K, s. 89), aż wreszcie, nie mogąc wyzwolić się od obsesyjnej odrazy, utożsamia się z jej obiektem:

„Mój Ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawitych dróg. Mój Ojciec poruszał się wielocłonkowym, skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakonia” (K, s. 89).

Wydaje się, że w opowiadaniu mamy do czynienia z próbą wizualizacji procesu opanowywania jestestwa bohatera przez jedną emocję. Uczucie wstrętu angażuje całą osobowość postaci – emocje, intelekt, zmysły, a nawet ciało. Podłoża tej emocji upatrywać należy w pragnieniu oddzielenia się od świata zwierząt, a zwłaszcza owadów kojarzących się z rozkładem, destrukcją, chaosem i śmiercią. Gwałtowność cielesnego doświadczenia odrazy, niemożności utożsamienia się z tym, co ją wywołuje, staje się metonimią pragnienia oddzielenia się od przerażającej strony natury, wyrazem lęków tanatycznych. Przełamanie wstrętu wymagałoby uznania ontycznego pokrewieństwa pomiędzy człowiekiem i owadem. Z punktu widzenia narratora, który rozważa zdarzenia z odległej perspektywy czasowej, obiekt awersji przekształca się w totem – karakon zaczyna jawić się jako protoplasta ludzkiego rodu – niezgrabne ruchy Ojca kojarzą się opowiadającemu z przedziwnym rytuałem, „imitacją ceremoniału kara-

koniego”⁸. Cieleśna przemiana bohatera i reakcja na nią jego rodziny ilustruje jeszcze jedną właściwość doznania „ohydy”, a mianowicie zdolność jej emanacji na inne obiekty, które weszły w fizyczny kontakt z tym, co wzbudza wstręt⁹. Tak właśnie dzieje się z postacią Ojca. Rodzina utożsamia go z karakonem i w konsekwencji, z powodu częściowej utraty przez bohatera ontologicznych cech osoby, domownicy wykluczają go ze wspólnoty ludzkiej:

„Od tego czasu wyrzekliśmy się Ojca – stwierdza narrator. – Po-dobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój Ojciec zamieniał się w karakona. Zaczęliśmy się przyzwyczajać do tego. Widywaliśmy go coraz rzadziej, całymi tygodniami znikał gdzieś na swych karakonich drogach – przestaliśmy go odróżniać, zlał się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem. Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzieś jeszcze w jakiejś szparze podłogi, czy przebiegał nocami pokoje, zaplątany w afery karakonie, czy też był może między tymi martwymi owadami, które Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące i najeżone nogami i które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała?” (K, s. 89–90).

Wydaje się, że motyw karakonów, wielokrotnie przywoływany przez Schulza w odniesieniu do bohaterów, symbolizuje nicość ludzkiej egzystencji, niesie ze sobą trudne do zracjonalizowania treści, kojarzy życie z „bezbronnym i ślepym” „karakonim biegiem”¹⁰. Skłania do rozpoznania w historii Ojca opowieści o wtajemniczeniu w prze-rażającą egzystencjalną wiedzę – urodę, ale i okrucieństwo istnienia – „piękno okazuje się chorobą”, bohater uświadamia sobie, że on sam, podobnie jak cała materia, podlega takiej przemianie. Przykładem powszechności i bezwzględności działania tego prawa może być historia potomstwa pięknych ptaków wyhodowanych przez Jakuba, które wraca wynaturzone, „wyogromnione niedorzecznie”, „zwyrodniałe”, „ślepe”, „wewnątrz puste i bez życia”, przypomina kolorową wysypkę istot dwugłowych, tworów wieloskrzydłych, są wśród nich „kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłym, niedo-łącznym lotem”, „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”, jawią się jako „rupieciarnia raju ptasiego”, „źle wypchane sępy i kondory, z których wysypują się trociny”, bezfor-mna kupa pierza”, „padlina” (Nws, s. 109–110). Bohater, oglądając martwe ptaki, ze smutkiem dostrzega rezultaty przeobrażeń

pięknej materii, która „podszywała się pod pozór życia”, widzi „śmieszność tandetnej anatomii”: „śmierdzące wstrętne” „wiechcie piór wypchane starym ścierwem”, części ciała „nienoszące dawnych znamion duszy”, ostatnie sygnatury indywidualnych kształtów, jakie przybrała cierpiąca substancja, „puste w środku, a świetne, kolorowe na zewnątrz” (Nws, s. 110–111). Zmetaforyzowane opisy olśnienia urodą istnienia ustępują miejsca estetyce makabry. W opowiadaniu zaczyna dominować naturalistyczna dosłowność, pojawiają się zmysłowo uchwytnie wizje cielesnego rozkładu. Obecność śmierci tego, co indywidualne, przeraża brutalną bliskością.

Warto zastanowić się, dlaczego na kartach swoich opowiadań Schulz konsekwentnie gromadził istoty ułomne, okaleczone fizycznie i psychicznie, o „tożsamości szczątkowej, drugiego sortu”, których funkcjonowanie społeczne przebiegało w sposób zakłócony? Dlaczego głównym bohaterem jednego z opowiadań staje się Dodo? Przecież jego literacka egzystencja przypomina obecność „statysty życia”, aktora niemego spektaklu niewiadomej reżyserii. Ta postać, jeśli już mówi, to jedynie monosylabami, używa kalekich semantycznie zwrotów. Wewnętrzna, nieskodyfikowana przestrzeń bohatera manifestuje się tylko cieleśnie, by tak rzec, w sposób pantomimiczny, nie uzewnętrznia się w pełni w języku. To istnienie niewyrażone w słowie i niesprowadzalne do słowa. Język Doda jawi się jako mowa okaleczona, niezrozumiała sygnatura cierpiącego ciała. Wyraz pantomimiczność pochodzi z greckiego *pantomimos* i oznacza tego, który naśladuje wszystko. Skojarzone z tekstami Schulza sugerować może, że kaleka egzystencja postaci takich jak Thuja, wuj Hieronim¹¹ czy Dodo odsłania podstawową zasadę istnienia:

„[...] stopniowo twarz jego – czytamy w opowiadaniu *Dodo* – wydłużała się, wychodziła niejako ze stawów, głupiała zupełnie, niczym nie powściągnięta w tym żywiołowym zasłuchaniu. [...] Brwi jego [Doda – dopisek Ż. N.] sklepiły się wspaniałymi łukami, pograżając w cieniu wielkie i smutne oczy podkrążone głęboko. Dookoła nosa wgłębiły się dwie bruzdy, pełne abstrakcyjnego cierpienia i iluzorycznej mądrości, i biegły do kącików ust i poza nie jeszcze. Małe nabrzmiałe usta zamknięte były boleśnie [...]. Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać i, rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymywały się na progu tego

życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, jego zamarginesową wyjątkowość, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jakąś nie urzeczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy [...]. Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka, ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzywał do śmierci bez okruszyny treści” (D, s. 291–292, 294, 299).

Rzecz znamienna, że fizjonomia bohatera przybiera wyraz „iluzorycznej maski wielkiego tragika, pełnej wiedzy i smutku wszystkich rzeczy”, ciało staje się wyrazem życia „bez okruszyny treści”. Trzeba podkreślić, że Dodo określony został mianem „filozofa perypatetycznego”. W opowiadaniu uwyraźnia się tendencja do ukazywania tej postaci w trakcie spacerów, codziennych wędrówek, których celu niepodobna określić. Na marginesie warto przypomnieć, że Bruno Schulz pisał w korespondencji do Stanisława Ignacego Witkiewicza o tym, że „wędrówka form jest istotą życia”¹².

Podobną intuicję, zgodnie z którą w ułomności postaci przejawia się synekdochicznie *mode d'être* rzeczywistości opowiadań drohobyckiego autora, sformułowała Aleksandra Ubertowska w tekście *Cielesna retoryka Brunona Schulza*. Oto fragment interesujących uwag badaczki na temat gry punktem widzenia w opisie Schulzowskich postaci kalekich:

„Kalectwo – najbardziej wyrazista egzemplifikacja podstawowej zasady istnienia – staje się obiektem fascynacji, ośrodkiem skupiającym spojrzenia; nieprzypadkowo literackie wizerunki Edzia czy Thuji wprowadzane są dzięki relacji *voyera*, spoglądającego (i podglądającego) przez dziurkę od klucza. Ekwiwalentem opisanej postawy, ujawniającym się na poziomie poetyki opowiadań staje się zabieg wycofania narratora osobowego (tak istotnego w konstrukcji Schulzowskich tekstów) i ograniczenie jego dyspozycji poznawczych i wartościujących. Optyka, w jakiej oglądamy bohaterów ułomnych, obejmuje dwa przeciwstawne punkty widzenia: oscyluje między spojrzeniem obserwatora i przedmiotu obserwacji. Te dwie optyki stają się wymienne i niemal równoważne. Zmienny

ruch perspektyw wyznaczający ruch narracji, znosi, neutralizuje sytuację wykluczenia”¹³.

Ubertowska zwraca uwagę na to, że w opowiadaniach (na przykład w *Sierpniu*) znakiem zmiany perspektywy staje się zmiana czasu narracji. Badaczka interpretuje opowiadanie w czasie przeszłym jako sygnał epistemologicznej i aksjologicznej kontroli narratora nad prezentowaną rzeczywistością, natomiast relację w czasie teraźniejszym uznaje za manifestację odrzucenia w narracji „pośredniczącej ramy interpretacyjnej”. Autorka identyfikuje także ironię jako znak charakterystycznej dla utworów Schulza oscylacji pomiędzy różnymi punktami widzenia. Gra perspektywą w opisie postaci kalekich stanowi zapowiedź zastosowania somatycznej metaforyki w funkcji metajęzyka. Zagarnia ona cały świat przedstawiony, wzbogaca sensy Schulzowskich utworów, przestaje odnosić się tylko do postaci. Cieslny metajęzyk wyrasta z przekonania, że zasady egzystencji chorych, kalekich, ułomnych postaci daje się przełożyć także na pozostałe przejawy istnienia. W ten sposób zaciera się ontologiczna odrębność bohaterów i manifestuje głębokie pokrewieństwo ze wszystkim, co materialne. Ujęty w tej optyce termin „cieslnie wynaturzenie” w odniesieniu do prozy Schulza można rozumieć w sposób dosłowny, przywoływać go do opisu kształtów, które wyłoniły się z natury, mają tendencję do gubienia tożsamości, utraty wyrazistości, zacierania konturów, istota ich egzystencji ma charakter paradoksalny, jest nią nieustanna przemiana, przedustawny brak esencji.

W ten sposób rzeczywistość zaprezentowana w opowiadaniach autora *Emeryta* jawi się jako zdeorganizowana, o chwiejnych granicach, podważająca wszelkie hierarchie. Z tego powodu nawet ontologiczna przynależność bohaterów do tylko jednego z gatunków istnień wymyka się dążeniom do ostatecznego zadekretowania. Spostrzeżenie to wymusza redefinicję pojęcia tożsamości, która na kartach prozy Schulza w wymiarze jednostkowym okazuje się niemożliwa do ugruntowania, powraca natomiast w szerszym rozumieniu jako tożsamość materii. Nie powinna być ona jednak kojarzona z łaodem, staje się bowiem znakiem dezorganizacji, chaosu, sprzeczności, rozprzęgnięcia poszczególnych kształtów, powrotu do stanu pierwotnego niezróżnicowania.

Tożsamość materii

Motyw tożsamości materii rozumianej jako podważenie zasady *principium individuationis* odsyła bezpośrednio do Nietzscheańskich rozważań, które filozof zapisał na kartach *Narodzin tragedii*. Wprawdzie systematyczną refleksję na temat wpływu niemieckiego myśliciela na dorobek Brunona Schulza odnaleźć można w, moim zdaniem, przełomowym dla schulzologii artykule Włodzimierza Boleckiego pod tytułem *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*¹⁴, jednak wspomniany szkic nie wyczerpuje zagadnienia, które ze względu na swoją rangę wymaga kilku dopowiedzeń. Bolecki wskazuje na obecność nietzscheańskiej terminologii w korespondencji Schulza (metafory maski, muzyki, wegetatywności natury), analizuje pod tym kątem jego teksty krytyczne, dostrzega zbieżność założeń Nietzschego i autora *Sklepow cynamonowych*, ale jedynie wybiórczo powołuje się na teksty prozatorskie twórcy *Wędrówek sceptyka*. Dlatego chciałabym skoncentrować się właśnie na nich. Postaram się rozpoznać to, co literaturoznawca pominął, opisać, za pośrednictwem jakich środków literackich Schulz kwestionuje tożsamość na poziomie jednostkowym, a ustanawia ją na płaszczyźnie preindywidualnej. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie przede wszystkim wpływ tych zabiegów na konstrukcję postaci literackich w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Moje rozważania sytuować się będą zatem w stosunku do tekstu autora *Poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* w relacji komplementarności.

W wielu opowiadaniach Schulza postaci literackie podlegają dezindywidualizacji. Efekt depersonalizacji drohobycki autor uzyskuje często dzięki zastosowaniu synekdochy. Bohaterowie jego prozy jawią się jako twory poszatowane, poddane fragmentacji, rozproszonemu, „miazga ludzka” „pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą” (Nws, s. 103). Innym razem dezindywidualizacja zachodzi na skutek zastosowania specyficznych technik opisu, na przykład takich, w których metafora choroby urasta do rangi metajęzyka. Dobłą egzemplifikacją wspomnianej metody prezentacji bohaterów może być fragment *Nocy wielkiego sezonu*:

„I podczas gdy zabawy dzieci stawały się coraz bardziej hałaśliwe i splątane, wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą, nagle świat cały zaczynał więdnąć i czernieć i szybko wydzielal się zeń majaczkliwy zmierzch, którym zarażały się wszystkie rzeczy. Zdradliwie i jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu wokoło, szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno. Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności. A gdy w dole wszystko rozprzęgło się i szło wniwecz w tej cichej zamieszce, w panice prędkiego rozkładu, w górze utrzymywał się i rósł coraz wyżej milczący alarm zorzy, drgający świergotem miliona cichych dzwonek, wzbierających wzlotem miliona cichych skowronków lecących razem w jedną wielką, srebrną nieskończoność” (Nws, s. 102–103).

W zacytowanym fragmencie, z każdym kolejnym zdaniem, odrębność bohaterów zanika coraz bardziej, zacierają się ich indywidualne kształty, postaci podlegają rozkładowi, by mogła zapanować pierwotna jednolitość. Za pośrednictwem somatycznej metafory wyłaniają się obrazy, w których fragmenty materii zrastają się ponownie, a substancja odzyskuje tożsamość, zabliznia się jak poranione, pokawałkowane ciało. Nadejście mroku porównywane jest do trądu, zakaźnej choroby. „Zarazona zmierzchem” cielesność postaci, która wcześniej była znakiem ich indywidualizacji, staje się wątpliwa, coraz mniej indywidualna: twarze bohaterów wyrodniają, tracą wyrazistość rysów, zaczynają przypominać guzowate krosty, bezkształtne plamy, aż wreszcie dosięga je rozpad. Tożsamość anonimowych bohaterów poddanych metaforycznej dekompozycji w końcu rozprzęga się całkowicie. Postaci nie mają oczu, fizjonomie, które w klasycznym opisie odróżniają poszczególne jednostki od innych indywidualiów, okazują się maskami, które odpadają jedna po drugiej. Twarze – znaki cielesnej tożsamości pogrążają się w jednolitości, zarastają niczym drzewo „próchniejącą korą”, łuszczą się jak chora

skóra, pokrywają „strupami ciemności”. W ten sposób to, co osobne, podlega prawu rozkładu, obraca się wniwecz i zastąpione zostaje preindywidualnym niezróżnicowaniem.

Ten charakterystyczny somatyczny opis nabiera nowych znaczeń w kontekście koncepcji Nietzschego, zapisanej na kartach *Narodzin tragedii*. Wyłożone w tej książce poglądy filozofa można sparafrazować następująco: aby zrozumieć sposób istnienia rzeczywistości, trzeba odnaleźć w sobie gotowość do transgresji, śmiało rozedrzeć zasłone światopoglądu apollińskiego i wyrastającej z niego sztuki, która umożliwia człowiekowi poddanie się błogiej iluzji istnienia w świecie cechującym się wyłącznie urodą i harmonią. Po odrzuceniu tego pięknego, kojącego wyobrażenia pozoru nie chce się już śnić dalej, rodzi się gotowość do tego, by dociekać prawdy. Dzięki temu staje się twarzą w twarz z rzeczywistością dionizyjską. W świecie ujmowanym zgodnie z zasadą apollińską cierpienie i zło mają sens. Można je oswajać, tłumaczyć, nadawać im wartość i znaczenie. W tym procesie „oswajania” świata istotna okazuje się zasada *principium individuationis*, ponieważ dzięki wyodrębnieniu poszczególnych bytów rzeczywistość mniej rani niezrozumiałością, nie przeraża już tak bardzo chaotycznością i mrokiem, jawi się jako sprzyjająca istnieniu, możliwa do podporządkowania przez ludzkie władze poznawcze, natomiast samo poznanie nie wydaje się człowiekowi zagrażające. Światopogląd dionizyjski wymaga jednak przewyżczenia tego, co apollińskie, a zwłaszcza przełamania zasady *principium individuationis*. W początkowych partiach *Narodzin tragedii* Nietzsche cytuje fragmenty *Świata jako woli i przedstawienia* Schopenhauera:

„Jak na wzburzonym morzu, które, ze wszech stron bezkresne, z rykiem wznosi i zatapia góry bałwanów, siedzi w łódce żeglarz, ufając słabemu sprzętowi, tak w środku świata udręk siedzi spokojnie człowiek, wsparty z ufnością na *principium individuationis*”¹⁵.

Zasada indywiduacji daje ochronę przed doświadczeniem lichoty, nędzy i grozy egzystencji. Po odrzuceniu *principium individuationis* człowiek nie może już dłużej separować się od nich, wierzyć w to, że go nie dotyczą, tym bardziej że przekonuje się o tym, iż to właśnie one stanowią zarówno treść rzeczywistości, jak i jego samego. Doświadczeniu *tremendum* towarzyszy jednak radosne upojenie,

fascynacja związana z wykroczeniem poza samego siebie, możliwością wyjścia poza to, co indywidualne i utożsamienia się w samostraceńczym geście z prajednią, która okazuje się sprzecznością i bólem, zakłada współlistnienie obok siebie tego, co niemożliwe do pogodzenia, kontrastów, jakości antynomicznych, dysonansów. Człowiek traci wówczas wyobrażenie o własnej autonomii względem sił natury, przestaje odczuwać w stosunku do niej odrębność. Z bolejącej prajedni, niczym z Schulzowskiej płodnej, czującej materii, wyłaniają się indywidualne kształty – w ten sposób realizuje ona swoją potencję, doświadcza bólu, od którego nie jest w stanie się wyzwolić. Dzieliąc się na części i wytwarzając pozór odrębności, ucieka przed bólem, pragnie go uniknąć, a zarazem rodzi i pomnaża cierpienie. Co istotne, rozbitcie w ujednostkowieniu nie jest nigdy definitywne, poszczególne istnienia pozostają bowiem nadal elementami jedności, ciągle do niej przynależą, nawet jeśli zapominają o pierwotnej więzi, która je z nią zespala.

Stan dionizyjski jako synonim „pojednania z naturą” okazuje się wtajemniczeniem w cierpienie, świadomości absurdu rzeczywistości i „tragicznego ruchu nicestwienia”¹⁶:

„Nasz ból i sprzeczność – pisał Nietzsche – to praból i praspzeczność, przenika nas w tej samej chwili, w której niejako zjednoczyliśmy się z bezmierną rozkoszą istnienia, w dionizyjskim zachwyceniu przeczuwając niezniszczalność i wieczność tej rozkoszy”¹⁷.

W nieustannym rodzeniu i niszczeniu poszczególnych form manifestuje się pragnienie istnienia prajedni, która, podobnie jak materia u Schulza, dzięki ciągłym metamorfozom wymyka się prawu śmierci. Co więcej, antynomiczne jakości, takie jak rozkosz i ból, rozpatrywane z tego punktu widzenia podlegają relatywizacji, okazują się wymienne, tożsame. Ból utraty Ja staje się rozkoszą z powodu możliwości roztopienia się w tym, co ponadczasowe, dezorganizacja tożsamości osobowej nie skazuje na absurd przemijania. Tu śmierć nigdy nie dochodzi do skutku, nie jest definitywna, traci znamiona ostateczności. Na tak zarysowanym tle można próbować wyjaśnić, dlaczego rzekomo umarły Ojciec powraca w opowiadaniach Schulza jako kondor i krab, innym razem (jak w opowiadaniu *Ptaki*) ta postać zlewa się z motywami arabesek na ścianie. Bohater wraca niczym „duch potępiony”, za każdym razem objawia się

w zmienionej postaci, staje się manifestacją jednorodnej materii, która pragnie wcielić się w nowe kształty, czasami uczłowiecza się, innym razem przybiera formę roślinną lub zwierzęcą. Wspomniana postać obrazuje swoim literackim istnieniem zasadę, zgodnie z którą „wędrówka form jest istotą życia”¹⁸, natomiast formy podlegają nieustannym przemianom i wymianom, polegającym na niszczeniu jednego stanu i tworzeniu kolejnego, samo życie zaś nie kończy się nigdy. W prozie Schulza ów pęd stawania się, płodzenia i destrukcji, „wiekuiste życie woli”¹⁹ okazują się tragiczne, natomiast aspiracje bohaterów literackich do długiego trwania w jednostkowym kształcie i nieustanne poszukiwanie metafizycznej sankcji dla własnej efemeryczności jawią się jako błazeńskie, ironicznie nieadekwatne.

Trzeba również zauważyć, że Schulzowskie postaci ujawniają swoją tożsamość z materią za pośrednictwem tendencji do wrastania w ożywioną przestrzeń, wnikania w jej jednorodność:

„O tej wczesnej godzinie Ojciec mój, nie mogąc już znaleźć snu, schodził ze schodów, obładowany księgami, ażeby otworzyć sklep znajdujący się na parterze kamienicy. Przez chwilę stał w bramie nieruchomy, wytrzymując z przymkniętymi oczyma potężny atak ognia słonecznego. Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość zniwelowaną błogo, wygładzoną do zaniku. Na chwilę stawał się Ojciec płaskim, wrośniętym w fasadę i czuł, jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe, zablizniają się płasko wśród złotych sztukaterij fasady. (Iluż Ojców wrosło już tak na zawsze w fasadę domu o piątej godzinie rano, w chwili, gdy zstępowali z ostatniego stopnia schodów. Iluż Ojców stało się w ten sposób na zawsze odźwiernymi własnej bramy, płasko rzeźbionymi na framudze, z ręką na klamce i twarzą rozwiązana w same równoległe i błogie bruzdy, po których potem wodzą miłośnicie palce synowie, szukając ostatnich śladów Ojcowskich, wtopionych już na zawsze w uniwersalny uśmiech fasady). Ale potem odrywał się ostatkiem woli, odzyskiwał trzeci wymiar i, znów uczłowieczony, uwalniał okute drzwi od kłódek i sztab żelaznych” (Ms, s. 244).

W opowiadaniu *Martwy sezon* Ojciec zatracą człowieczeństwo. Jego ciało przestaje być integralne, wtapia się w materię, która, jak czytamy w opowiadaniu, wchłaniając, niwelując stopniowo indy-

widualność postaci, niczym zraniona skóra zabliznia się powoli. Ta blizna to ślad po jednostkowym istnieniu.

Niejednoznaczność ontologicznej przynależności bohaterów do któregoś z gatunków istnień sprawia, że egzystują oni na podobieństwo hybryd. W głębszym sensie ten stan wskazuje na tożsamość postaci z materią. Istota Schulzowskich postaci literackich jest paradoksalna. Poddane prawu przemiany cechują się dynamizmem, nie mają esencji. Niczym starożytne hybrydy, które w opowieściach mitycznych i ikonografii jawiły się jako twory chaosu „wyrażające jedność przed indywidualizacją bytów”²⁰, są równocześnie jednorodne i polimorficzne. Nietożsamość wynikająca z niestałości poszczególnego kształtu okazuje się dla nich konstytutywna. W ich wypadku można mówić jedynie o tożsamości na poziomie preindywidualnym. Skłonnością do różnopostaciowości, przepoczwarzania się, potencjalności formy manifestują współistnienie przeciwieństw. Nie dziwi więc, że na kartach prozy Schulza twarz postaci, gdy „rozhodzi się zamyśloną lineaturą zmarszczek”, staje się „podobna do sęków i słojów starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia” (ToM D, s. 47), „wygarbowana żona-nieboszczka” okazuje się „dywanem pod stołem”, zamordowana kochanka „lampą-meluzyną” (ToM D, s. 47) – ozdobnym żyrandolem-pajakiem, przybierającym jednocześnie postać kobiety trzymającej świecznik w wyciągniętych dłoniach²¹, włóczęga-pijak jest zgarbionym jak goryl „Panem bez fletu” (*Pan*, s. 57–58), istotą łączącą w sobie cechy boskie, ludzkie i zwierzęce, podobnie zresztą jak wariatka Tłuja z opowiadania *Sierpień*. Adela jawi się jako szalejąca Menada lub Pomona, fizjonomia Ojca kojarzy się z wyglądem „starego nastroszonego lisa” (Sc, s. 61) lub skorpiona; dzięki użyciu zrealizowanej metafory bohater zachowaniem przypomina natrętną muchę (Ms, s. 252) lub mysz (Ms, s. 247). Dorozki, ale też i ludzie, za pośrednictwem upodabniającej mocy porównania, zmieniają się w „drzemiące kraby lub karakony” (Sc, s. 71), tłum przeistacza się w „korowód marionetek” (UK, s. 81), zgrają „poliszynelów i arlekinów” (Nws, 108), dzieci „naindyczają się” niczym ptaki, „wykogucają się w głupią kogucią maskę, czerwoną i piejącą, w kolorowe jesienne maskary, fantastyczne i absurdalne (Nws, s. 102)”, subiekci przepoczwarzają się w „ślepą, wełnianą trzodę”, „falujące

kadłuby bez głowy przy wodopoju”, groźny pies na łańcuchu w człowieka (SpK, s. 287–288). Podlegające licznym transformacjom postaci literackie pozostają jednak rozpoznawalne, ich nowe wcielenia zachowują ślady dawnego kształtu, stąd ich hybrydyczność: tapety imitują „drgawki tiku” Ojca, a futro, które nosił, zrobione ze „zwierzątek wkąsanych w siebie i wszytych”, pomimo zniknięcia bohatera porusza się, oddycha, drga, jakby było narzucone na ciągle żywe ciało.

Wydaje się, że w opowiadaniach Schulza Ojciec jest jedyną postacią, która świadomie porzuca jednostkową formę, wyzbywa się w końcu łęku przed utratą tożsamości, zaczyna żywić „bezgraniczną pogardę” dla *principium individuationis*, „tej naczelnej ludzkiej zasady” (Kom, s. 356). Bohater przejawia „namiętne zainteresowanie dla zwierząt” będące znakiem „głębszej, zoologicznej sympatii kreatury dla pokrewnych, a tak odmiennych form życia”. Pokrewieństwo między Ojcem a innymi gatunkami manifestuje się w opisach, w których powracają motywy ślepoty, niewidzących spojrzeń („oczy zachodzą ojcu mgłą bielma”, podobnie jak ptaki mają „ślepe bielmem zarosnięte głowy”, przypominają „wywabione z nicości ślepe pęcherze”, określane są mianem „narośli życia pnących się omackiem ku światłu”, nazywane „ślepyimi pączkami życia” [P, s. 23]). Wspólna okazuje się również tendencja do przybierania monstrualnych kształtów. Natomiast w wypadku innych postaci, ciekawość, jaką wzbudzają w nich zwierzęta, okazuje się „zamaskowanym głosem samopoznania” (Nm, s. 50):

„Zwierzęta! – czytamy w opowiadaniu *Nemrod* – to cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka” (Nm, s. 50).

Narrator dostrzega w zachowaniach Nemroda ślady sieroctwa, bezsilności, niezgrabności ruchów, nieporadności w próbach „zapelnienia czymś pustki życia pomiędzy sensacjami posiłków”. Urokliwe stworzenie, ten „kłębek drżący” objawia swoją egzystencją bezplanowość i niekonsekwencję działań, skłonność do „irracjonalnych napadów nostalgii”, wysilek odsuwania na dalszy plan obrazu „macierzystej prajedni” i godzenia się z „eksperymentem życia” (Nm, s. 52). Nemrod, podobnie jak i inne inkarnacje materii, obdarzony jest pamięcią ciała, reaguje instynktownie, automatycznie, aż wreszcie:

„[...] zaczyna rozumieć, że to, co mu się tu podsuwa, mimo pozorów nowości jest w gruncie rzeczy czymś, co już było – było wiele razy – nieskończenie wiele razy. Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty. [...] W obliczu każdej nowej sytuacji daje nura w swoją pamięć, w głęboką pamięć ciała, i szuka omackiem, gorączkowo – i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach. Znajduje jakieś czyny, decyzje, o których sam nie wiedział, że już w nim dojrzały, że czekały na to, by wyskoczyć” (Nm, s. 52).

W ten sposób za pośrednictwem cielesności objawiają się pozostające poza kontrolą świadomości treści preindywidualne. Ciało skupia w sobie impulsy, które poprzedzają to, co osobnicze. Pamięć ciała, kumulująca pozaracjonalną wiedzę na temat bodźców, które napotkali przodkowie, i możliwych reakcji na nie, wskazuje na głęboki, nierozzerwalny związek poszczególnych form istnienia z pierwotną substancją, staje się manifestacją ciągłości życia, jego tożsamości w zmienności, podobieństwa w różnicy.

*2. Gombrowiczowska (dez)organ-izacja. Ciało jako prymarny model kulturowych identyfikacji Ja*²²

„Na jawie byłem równie nie ustalony, rozdarty – jak we śnie”²³

(F, s. 34)

Obecność motywu cielesności w *Ferdydurke* – pierwszej powieści Witolda Gombrowicza – nie pozwala przejść obojętnie wobec kategorii tożsamości oraz podmiotowości bohatera literackiego, wskazuje na potrzebę problematyzacji tych zagadnień. Postaram się zatem skoncentrować na ich wybranych aspektach i odnieść je do Lacanowskiej koncepcji „stadium lustra”²⁴, w stosunku do której refleksja zawarta w *Ferdydurke* jawi się jako prekursorska. W ślad za Lacanem i Gombrowiczem, traktuję wyobrażenie spójnego ciała jako prymarny model późniejszych kulturowych identyfikacji Ja. Moje rozważania wyrastają z przekonania, że wyeksponowanie wątku cielesności w pierwszej powieści Gombrowicza jest diagnozą sytuacji, w której tożsamość jako cecha jednostkowej i społecznej kondycji postaci literackiej znajduje się w stanie kryzysu²⁵. Pojawienie

się na pierwszym planie tekstu obrazów zdekomponowanego, rozczłonkowanego ciała staje się nie tylko znakiem bliskiej Gombrowiczowi idei niedojrzałości, lecz także nosi znamiona polemiki z ujęciami podmiotowości, którym towarzyszy przeświadczenie, że istota ludzka rozpoznaje w sobie trwałe i tożsame Ja, będące esencją jej psychicznej i osobowej egzystencji.

W recenzji *Ferdydurke*, która ukazała się w 1938 roku na łamach „Skamandra”, Bruno Schulz pisał:

„Człowiek widział się i chciał się widzieć dotychczas jedynie od strony oficjalnej. Temu, co się z nim działo poza obrębem treści oficjalnej, nie przyznawał egzystencji, nie dopuszczał przed forum myśli, nie przyjmował do wiadomości [...]. Cień uzurpował sobie wszystkie prerogatywy egzystencji, gdy tymczasem bezdomna rzeczywistość człowiecza wiodła pokątny i ukryty żywot nie uznawanego sublokatora. Gombrowicz pokazał, że dojrzałe i klarowne formy naszej egzystencji duchowej są raczej *pium desiderium*, żyją w nas raczej jako wiecznie wytężona intencja aniżeli jako rzeczywistość [...]. Podczas gdy pod powłoką dorosłych, oficjalnych form oddajemy część wyższym, wysublimowanym wartościom, nasze istotne życie odbywa się pokątnie i bez wyższych sankcyj w tej brudnej rodzimej sferze, a ulokowane w niej energie emocjonalne są stokroć potężniejsze niż te, którymi rozporządza chuda warstewka oficjalności”²⁶.

Jak zauważył Schulz, *Ferdydurke* wniosła do literatury ogłęd nowych aspektów ludzkiej egzystencji prowadzący do istotnego prze-wartościowania wizerunku człowieka, który lekceważąc impulsy istniejące poza formą, stymulujące z ukrycia wszelkie jego działania, chciał się postrzegać jedynie od strony oficjalnej. Usytuowanie w centrum zainteresowania cielesności, rozumianej jako sfera kumulująca ogromne energie emocjonalne, doprowadziło zatem do odkrycia „nieoficjalnych” stron ludzkiej psychiki, tak że w efekcie dojrzałość kulturowych form zaczęła odpowiadać temu, co wtórne, abstrakcyjne, nieprzystające do konkretnego egzystencji, w przeciwieństwie do treści niedojrzałych, zdegradowanych, zepchniętych na drugi plan²⁷.

Na wybór drogi eksperymentu literackiego i poetykę utworu miało bez wątpienia wpływ, charakterystyczne dla modernizmu, rozbicie podstawowych kategorii epistemologicznych, wyrastające z poczucia

rozpadu ustabilizowanego obrazu świata²⁸, przeobrażenia sensu rzeczywistości i natury ludzkiej, nieustannego zagrożenia chaosem oraz zmiany w postrzeganiu relacji człowiek–rzeczywistość²⁹.

„Kryzys intelektualny, jaki przeżywamy – konstatował Gombrowicz w *Dzienniku* – nie tyle może należy przypisać zwątpieniu w siłę rozumu, ile temu, że jego zasięg jest tak nieznaczny”³⁰.

Specyficzne dla modernizmu zwątpienie autora *Ferdydurke* we wszechobecność racjonalności w ludzkim działaniu przejawia się w utworze dążeniem do eksploracji tych obszarów egzystencji, które sytuują się poza obrębem codziennej refleksji lub stawiają opór woli człowieka. Z tego właśnie powodu wyeksponowanie sfragmentaryzowanej cielesności, decydujące o niepowtarzalności artystycznej sygnatury Gombrowicza, zostaje wyniesione do rangi podstawowej metody kodowania znaczeń utworu³¹. Charakterystyczny dla *Ferdydurke* styl synekdochiczny³² (skoncentrowany na częściach ciała) umożliwia bowiem uzyskanie dwóch szczególnych, kontradyktoryjnych w stosunku do siebie, efektów semantycznych. Z jednej strony *pars* pozwala na formułowanie określonych wniosków na temat *totum*; synekdocha „powiększa część do całości”, nasycając „byt zastępczy” cechami istotowymi, pobudzając tym samym czytelnika do indukcyjnego wnioskowania o ogólnych zasadach na podstawie szczegółowych danych³³. Z drugiej zaś figura ta ma charakter partykularyzujący, „dekomponuje jakiś zbiór, do którego się odnosi, do którego należy i z którym zachowuje związek”³⁴. Rozumiana w ten sposób synekdochiczna dekompozycja pozwala na ujawnienie zasad konstrukcji wielorakich porządków, umożliwia odsłonięcie mechanizmów rządzących zachowaniami człowieka oraz funkcjonowaniem obecnych w kulturze zjawisk.

Warto więc prześledzić, w jaki sposób w powieści, za pośrednictwem zhiperbolizowanych części ciała osadzonych w skonwencjonalizowanych relacjach, dokonuje się nie tylko unaocznienie, ukonkretnienie mechanizmów jednostkowej i społecznej identyfikacji podmiotu bohatera, lecz także wizualizacja ich rozpadu, a w konsekwencji – kompromitacja.

Proto-podmiot jako pokawałkowane, rozczłonkowane ciało

To ogniwo rozważań chciałabym rozpocząć cytatem z *Ferdydurke* przywołującym na myśl w sposób nieodparty koncepcję „stadium lustra”, według której doznanie fizycznej i psychicznej dezintegracji jest prymarnym doświadczeniem człowieka. We wczesnym dzieciństwie towarzyszy mu bowiem poczucie braku wolicjonalnej kontroli nad własnym ciałem, co sprzęga się z subiektywnym wrażeniem, że jest ono rozbite na części, natomiast ruchy poszczególnych organów okazują się niemożliwe do skoordynowania. Wspomniane poczucie fizycznej oraz psychicznej dezintegracji filozof kojarzy z sytuacją graniczną, ponieważ, jego zdaniem, tylko zachowanie wizerunku „totalnej formy ciała” oraz wyparcie doświadczenia cielesności pokawałkowanej umożliwia podjęcie próby nawiązania społecznej interakcji.

„Leżałem w mętnym świetle – opowiada Józio, bohater *Ferdydurke* – a ciało moje bało się nieznośnie, uciskając strachem mego ducha, duch uciskał ciało [...]. Był to lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój niezycia, obawa nierzeczywistości, krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszczenia i rozproszkowania [...], strach przed gwałtem, który miałem w sobie i przed tym, który zagrażał od zewnątrz – a co najważniejsze, ciągle mi towarzyszyło, ani na krok nie odstępując coś, co mógłbym nazwać samopoczuciem wewnętrznego, międzycząsteczkowego przedrzeźniania i szyderstwa, wsobnego prześmiechu rozwydrzonych części mego ciała i analogicznych części mego ducha [...]. Widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedoksztaltowanej i ręce za wielkie – czułem niemiłą konsystencję tej fazy rozwoju pośredniej, przejściowej [...]. A dalej, wydawało mi się w półśnie, że niektóre części są jeszcze chłopiące i że moja głowa wykipiwa i wyszydza łydkę, łydka zasię głowę, że łydka nabija się z serca, serce z mózgu, nos z oka, oko z nosa rechocze i ryczy – wszystkie te części gwałciły się dziko w atmosferze wszechobejmującego i przejmującego panszyderstwa” (F, s. 33–34).

Odczuciom bohatera *Ferdydurke* towarzyszy doświadczenie nie-tożsamości, doznanie ciała w stanie chaosu, wywołujące nie tylko przykre poczucie własnej niemocy, lecz także strach przed wszyst-

kim, co znajduje się na zewnątrz. Sytuacja ta zdradza swoje pokrewieństwo z opisywanym przez Lacana regresem do fazy sprzed „stadium lustra”³⁵. Jednak kiedy dziecko ujrzy swoje zwierciadlane odbicie, sytuacja zagrożenia na jakiś czas ustępuje miejsca imago³⁶, czyli pewnemu stanowi idealnemu, w którym po raz pierwszy doświadczą upragnionej jedności siebie³⁷. Imago ma więcej wspólnego ze stanem pożądanym niż z zastaną sytuacją, nosi znamiona fikcji, bez której podmiot nie może zaistnieć. Rozważając ontologię imago, trudno nie dostrzec jego podwójnego statusu: podmiotowego, konstytuującego się poprzez podobieństwo, i przedmiotowego, wynikającego ze statyczności tego pozbawionego życiowej dynamiki wizerunku. Jednak to właśnie ze względu na ów wyidealizowany wzór tożsamości dziecko zaczyna podejmować próby uniezależnienia się od otoczenia, skoordynowania „rozbieganych” części własnego ciała zgodnie z regułami świata dorosłości, dojrzałości, kultury³⁸. Rzecz warta zaakcentowania, że imago staje się dla dziecka obietnicą zakreszenia obszaru swojej odrębności, wykształcenia zdolności suwerennego reagowania na napływające z zewnątrz impulsy i umiejętności stawiania im oporu.

Wiedziony przeświadczeniem, że człowiek jako byt często nie dorasta do wymogów stawianych mu przez społeczeństwo, Lacan twierdzi, iż wygórowane oczekiwania ze strony otoczenia odbierane są przez jednostkę jako zamach na jej autonomię, powrót do fazy rozczłonkowania, co powoduje wyzwolenie agresji i lęku. Podobnie w *Ferdydurke* mamy do czynienia z czymś więcej niż tylko z rozpadem tożsamości, zaburzeniem psychicznej równowagi podmiotu bohatera. W sporządzonych przez Gombrowicza opisach tego rodzaju doznań, szczególnie uwagę zwraca bowiem wyodrębnienie i nadmierne wyeksponowanie określonych części ciała. Hiperbolizacja „pupy”, „gęby” lub „łydki” jest znakiem redukcji postaci literackiej i wtrącenia jej w niedojrzałość, przy czym możliwe spektrum cech psychicznych ulega w opisie ograniczeniu i swoistej substancjalizacji, co w konsekwencji sprowadza się do tego, że wszelka aktywność bohatera interpretowana jest ze względu na ową wyeksponowaną część ciała, która staje się jedynym układem odniesienia, całkowicie determinującym charakterystykę:

„Zmalałem – stwierdza bohater *Ferdydurke* na skutek konfrontacji z Pimką – noga stała się nóżką, ręka – rączka, osoba – osobką,

istota – istotką, dzieło – dziełkiem, ciało – ciałkiem [...]. I siedziałem w nierealnym nonsense jak we śnie, zakneblowany, zbelfrzony, zabelferowany, siedziałem na dziecinnej pupci. [...] Idiotyczna, infantylna pupa paraliżowała, odbierając wszelką możliwość oporu. [...] Banalnie zbelfrzony drobię u boku belfra olbrzymiego, który belkocze jeno: – Cip, cip, kurka... Zasmarkany nosek... [...] Człowieczek, maluś, maluś, e, e, e, cip, cip, cip, cipuchna, Józio, Józuniu, Józiczek, male, male, cip, cip, pupcia, pupcia, pcia...” (F, s. 47, 49, 50).

Kaleka, niedbała i niespójna wypowiedź belfra naśladuje język dziecka, które w trakcie pierwszych nieudolnych prób formowania wyrazów wydaje nieskładne dźwięki, powtarza pojedyncze głoski i sylaby³⁹. Co więcej, w wypadku form „pupcia, pupcia, pcia” mamy do czynienia ze skróceniem wyrazu o jedną sylabę (pozorowanie dziecięcej pomyłki), w sposób nie do końca zgodny z regułami sylabicznego podziału (poprawna wersja brzmiałaby następująco: pupcia, pupcia, cia). O zrozumiałości tego zniekształconego, ułomnego słowa przesądza to, że jest ono powtórzeniem poprzedniego wyrazu. A zatem dezintegracji psychofizycznej Józia odpowiada dezintegracja na poziomie języka; wraz z uwstecznieniem rozwoju bohatera pojawiają się także zaburzenia mowy, nawet pojedyncze słowa rozpadają się na cząstki, ujawnia się tendencja do rezygnacji z czasowników i zaniku połączeń składniowych oraz niezdolność do wykonywania operacji słowotwórczych. Językowa struktura utworu dopełnia więc obrazu sytuacji związanej z regresem, tym swoistym powrotem do dziecięcego mówienia, któremu obce jest systemowe opanowanie języka wraz z jego fleksją, słowotwórstwem i składnią⁴⁰. Ponadto, wyrażone formami deminutywnymi „zdrobnienie”, infantylizacja i prymitywizacja bohatera, będące konsekwencją wytrącenia jego poczucia tożsamości ze stanu równowagi, prowadzą do zaburzenia koherencji obrazu ciała oraz zachwiania naturalnych proporcji między poszczególnymi częściami tak, że jedna z nich (w tym wypadku chodzi o osławioną gombrowiczowską „pupę”) całkowicie paraliżuje i ubezwłasnowolnia postać:

„Lecz on siedział i siedział, a siedząc siedział i siedział jakoś tak siedząc, tak się zasiedział w siedzeniu swoim, tak był absolutny w tym siedzeniu, że siedzenie będąc skończenie głupim, było jednak za-

razem przemożne [...]. Porwałem się do ucieczki, ale coś mnie z tyłu chwyciło jak kleszcze i przygwoździło na miejscu – dziecięca i infantylna pupa mnie chwyciła” (F, s. 49).

Wszelkie poczynania Józia uznawane są przez uosabiającego dążenia edukacyjne Pimkę za niewinne, niepoważne, w gruncie rzeczy nieszkodliwe konsekwencje „regresu w dzieciństwo”, które bohater określa jako „upupienie”. Redukcja bohatera dokonuje się zatem zarówno poprzez swoistą „nadaktywność cielesnych organów”, tekstową makrosomię, jak i za sprawą uogólnienia:

„Części mają skłonność do całości – wyjaśnia Gombrowicz – każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje” (F, s. 99).

Równie traumatycznej redukcji „do jednej części ciała” Józio doświadcza ze strony lekceważącej go nowoczesnej Zuty, która ignorując jego zaloty, przyprawia mu „gębę” niechcianego adoratora, natrętnego konkurenta do pensjonarskich wdzięków. Taki stan rzeczy jest dla bohatera niemożliwy do zaakceptowania, gdyż dalekie od doskonałości codzienne doświadczenie, w którym Józio się przegląda, uparcie nie przystaje do idealnych wyobrażeń, jakie ma na swój temat. Dlatego też Józio, niczym lacanowskie narcystyczne dziecko, zdaje sobie sprawę z konieczności obrony własnego projektu scalenia i kieruje agresję ku wszystkiemu, co nie chce stać się częścią jego imago. Dla bohatera *Ferdydurke* jedynym antidotum na postępującą redukcję i rozpad tożsamości jest, umacniająca go w poczuciu sprawstwa, mająca posmak skandalu, kompromitacja zastanych porządków, której ofiarą padają zarówno belfer Pimko, Kopyrda, Młodziakowie, jak i nowoczesna pensjonarka.

„Wroga – obmyśla intrygę Józio – staraj się zdybać w łazience. Patrz na niego, jakim jest wtedy! Zobacz go i zapamiętaj! Gdy szaty opadną, a wraz z nimi, jak liść jesienny, wszystek blask szyku, sznytu i fasonu, wtedy możesz duchem dopaść go jak lew jagnięcia” (F, s. 188).

Ośmieszenie dokonuje się za pośrednictwem mechanizmów właściwych synekdosze, gdzie część znamionuje całość, dzięki czemu wyselekcjonowane wstydlive aspekty zachowań postaci, jak choćby zaloty starego belfra do nastoletniej Zuty, podlegają obnażeniu, hiperbolizacji, a w konsekwencji – uogólnieniu. W ten sposób nie-

gdyś niepodważalny belferski autorytet Pimki zostaje przysłonięty, imputującą mu nową tożsamość, „gębą”, pozwalającą na określenie go mianem deprawatora młodzieży. Jednocześnie Gombrowiczowski bohater wystawia na próbę nowoczesność Młodziaków, którym, na skutek bliskiej stręczycielstwu manipulacji Józia, nie pozostaje nic innego, jak odrzucić ideę postępu i wcielić się w role konserwatywnych rodziców broniących czci demoralizowanej przez bezwstydnego nauczyciela dziewczyny.

„Niszczycielskie zapędy” poddanego infantylicyzacji głównego bohatera *Ferdydurke*, przejawiające się skłonnością do destruowania zastanych porządków, można interpretować dwojako. Po pierwsze, mają one związek z dziecięcym „zapałem epistemologicznym”, przemożną chęcią wszechstronnego poznania, która podpowiada dziecku, że jedynym sposobem umożliwiającym obnażenie mechanizmu zabawki jest zepsucie jej po to, aby można było „zajrzeć do środka”. Po drugie zaś, nieustannie zagrożony regresem w dzieciństwo Józio, niemające sobie równych w literaturze polskiej enfant terrible, zmuszony jest do nieustannego potwierdzania kruchego Ja, co czyni poprzez demontaż „niewygodnych układów odniesienia”, wobec których konstytuuje się jego społeczna tożsamość wyraźnie nadwątlająca stabilność imago, zakłócająca wyidealizowany obraz siebie.

Spotkanie z sobowtorem, samouświadomienie, depersonalizacja i rozpad „totalnej formy ciała”

Przeżycie regresu, o którym pisze Lacan, do stanu fizycznej i psychicznej dezintegracji, znamionującej rozpad Ja, jest dla głównego bohatera *Ferdydurke* tożsame z procesem samouświadomienia:

„Mnie zaś, gdym sumował bilans mego życia – stwierdza bohater – rumieniec oblewał i podrzucał nieprzyzwoity uśmiezek w prześcieradłach i wybuchałem bezsilnym zwierzęcym śmiechem, mechanicznym, nożnym jak podłechtany w piętę, jakby to nie twarz, ale noga moja chichotała. Należało co prędzej [...] zerwać z dzieciństwem” (F, s. 42).

Józio czuje się groteskowo zniewolony w niedokształtowaniu, dostrzegając konieczność wynurzenia się z chaosu popędów, odbicia

się od poziomu biologicznych automatyzmów i determinacji, pragnie zrobić krok ku dorosłości i poprzez samookreślenie usytuować się w świecie kultury. Ucieczka bohatera przed rozpadem Ja na skutek wzmożonej influencji sfery popędowej okazuje się daremna w tym sensie, że Józio w spotkaniu z sobowtórem dostrzega, że jego podmiotowość może zaistnieć jedynie częściowo, jako efekt redukcji dokonującej się podczas socjokulturowej identyfikacji:

„I szczegóły uwydatniały się coraz lepiej, coraz straszniej – zauważa bohater, nie kryjąc przerażenia – zewsząd wyłaziły mu części ciała, pojedyncze części, a te części były dokładnie określone, skonkretyzowane... do granic haniebnej wyrazistości... do granic hańby... Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wyprowadzone na wierzch [...] ruszyłem na niego – i nie mogąc już powstrzymać wyciągniętej ręki trzasnąłem w twarz pełnym zamachem. Precz! Precz! Nie, to nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego przez jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie moje ciało!” (F, s. 45).

Kontakt z sobowtórem przybiera w odczuciu Józia formę przykrej konfrontacji z trudnym do zaakceptowania kształtem Ja, które pomimo częściowego podobieństwa, zastygając w społecznym konwensansie, staje się synonimem niemożliwej do zasymilowania i zinterioryzowania obcości. Przejmująca lękiem i wzbudzająca agresję bliźniacza tożsamość nasila pragnienie bohatera, by wyzwolić się z sidła wymuszonej interakcji (na skutek której zarówno samostanowienie podmiotu, jak i „autorstwo” konkretnych czynów stają się problematyczne, bohater nie tyle przyzwala, ile nieustannie coś mu się przytrafia), uniezależnić się od wychowawczych konsensusów, odzyskać, stanowiącą niezbywalny warunek podmiotowości, siłę sprawczą, odrzucić podwójność, ocalić, a wreszcie ujawnić wolną od wpływów oraz zniekształceń indywidualność:

„Ach, stworzyć formę własną! – pobrzmiwa marzenie Józia o autentycznej ekspresji, o wolnym od negocjacji imago – Przerzucić się na zewnątrz! Wyrazić się! Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi!” (F, s. 45).

W ten sposób zarysowuje się, charakterystyczne dla pierwszej powieści Gombrowicza, napięcie pomiędzy dwiema sferami: „podsztyg dzieckiem” niedojrzałością oraz płaszczyzną kulturowej doj-

rzałości, które, kwestionując czy wręcz dyskwalifikując się wzajemnie, zagrażają podmiotowi, pierwsza od wewnątrz, druga od zewnątrz⁴¹.

Bohater nie może jednak zidentyfikować się z owym Innym, społecznym nieuwewnętrznionym Ja, i choć nie potrafi znieść prepersonalnej dezintegracji, wybiera świadomie niedojrzałość, niegotowość, nieostateczność realizowane w ciągle ponawianej ucieczce przed formą⁴². Niedojrzałość w twórczości autora *Ferdydurke* nie jest tym samym, co młodość urastająca do rangi mitu egzystencjalno-estetycznego. Niedojrzałość przesądza bowiem o nietrwałym statusie ontologicznym wszelkich istniejących konstrukcji (w tym także tożsamościowych), podminowuje żywiołem anarchii cienką warstwę przesyconych dostojeństwem kulturowych form, ciągle zagrażając im kompromitacją i rozpadem. Forma dosięga bohatera nawet w spojrzeniu Innego, które, jako rodzaj interpretacyjnej i redukującej mediatyzacji, ma w sobie coś z zamachu na autonomię postaci popadającej w zależność od wyobrażeń i przekonań, jakie inni bohaterowie żywią na jej temat.

„Wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty, oceniony przez każdego. Gdyż człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna. [...] O, te sądy ludzkie, ta otchłań sądów i opinii o twoim rozumie, sercu, [...] o wszystkich szczegółach twej o r g a n - i z a c j i ” (F, s. 37, podkreślenie – Ż. N.).

Kiedy bohater *Ferdydurke* sytuuje się naprzeciw innej osoby, nigdy nie zdarza się, aby horyzonty doświadczenia uczestników spotkania oraz ich punkty widzenia idealnie się pokrywały. Bez względu na to, jak bardzo zniwelowany zostanie dystans przestrzenny i emocjonalny pomiędzy postaciami, percepcja okazuje się tylko częściowa⁴³. Obserwujący zawsze skazany jest na postrzeżenie od zewnątrz, natomiast obserwowany doświadcza siebie od wewnątrz i nigdy nie udaje mu się w pełni wyrazić swoich przeżyć w cielesnej ekspresji (casus groteskowego pojedynku na miny rozegranego pomiędzy Syfonem i Miętusem). Powyższe uwagi potwierdza spostrzeżenie Michaiła Bachtina, według którego podstawową różnicą w doświadczeniu siebie i doświadczeniu Innego jest to, że:

„Obraz zewnętrzny można przeżywać jako zwieńczenie wyczerpujące kogoś Innego, nie sposób go jednak odczuwać jako zwieńczenia i wyczerpania mnie samego”⁴⁴.

Ciało własne to głównie „ciało wewnętrzne”, a ciało Innego to „ciało zewnętrzne”, ciało oglądane. „Patrzące oko” nie tylko dokonuje uprzedmiotowienia, lecz także staje się symbolem wartościowania, wykładnikiem postawy oceniającej⁴⁵. W relacji intersubiektywnej Ja zmuszone jest do uświadomienia sobie, że w spojrzeniu Innego staje się przedmiotem obiektywizacji, która nosi znamiona redukcji do tego, co zewnętrzne. Tym co szczególnie doskwiera w spotkaniu z drugim, jest zatem częściowość, fragmentaryczność wyłaniającego się obrazu Ja. Imago, czyli ciało wewnętrzne, zostaje bowiem skontrastowane z oderwanym od żywego przeżycia ciałem zewnętrznym, jakie jawi się w percepcji Innego. Różnica jest nieredukowalna, choć imago próbuje ją bezskutecznie sobą przesłonić. Zwielokrotnienie wizerunku podmiotu w cudzym spojrzeniu przypomina metonimiczny proces ciągłego różnicowania się odbić, a same postaci odbierają sytuację doświadczania siebie poprzez Innego jako dokonywany na nich gwałt ontologiczny. Bohater *Ferdydurke*, niczym dziecko, nie potrafi wykroczyć poza narcystyczny sposób kontaktu z Innym; wszystkie próby wejścia w relację kompromisu kończą się porażką, ponieważ Inny w swej cielesnej obecności jest zawsze intruzem wdzierającym się w jednorodność imago i naruszającym spójność mozolnie konstruowanego wewnętrznego uniwersum.

Infantyilizujący, zapośredniczony przez wpływy kultury kontakt z Innym uwidacznia się także na poziomie rodzinnych więzi. Ciotka, poprzez wyszukiwanie podobieństwa do kuzynów, dokonuje „analitycznego rozbioru” tożsamości Józia, deformuje i rozkłada jego twarz na części. „Parcelacja” podmiotu bohatera staje się znakiem nadwątlonej odrębności, zacierania granic między Ja a otoczeniem. Ciało osadzone w społecznym kontekście przestaje być wyłącznie indywidualną własnością, co w konsekwencji prowadzi do zaniku odrębności, depersonalizacji postaci literackiej, której integralność i niepowtarzalność niepostrzeżenie osuwają się w niebyt:

„Tonę w dobroci ciotki, smakoczę jej słodki cukierek – konstatuje Józio – dla niej – mam ciągle dwa latka, a zresztą, czy istnieję dla

niej? Nie ma mnie, włosy stryja Edwarda, nos Ojca, oczy matki, podbródek po Pifczykach, rodzinne części ciała” (F, s. 231).

Podobnie Analityk dezintegruje fizjonomię żony Filidora tak, że podczas tego demontażu wewnętrzne związki pomiędzy poszczególnymi organami tej postaci ulegają naruszeniu. Uwolnione części ciała usamodzielniają się, a „rozbieranie podmiotu” jest równoznaczne z jego neantyzacją:

„Napoczęta analitycznym zębem anty-Filidora traciła powoli swój wewnętrzny związek. Od czasu do czasu tylko jęczała głucho: Ja noga, ja ucho, noga, moje ucho, palec, głowa, noga – jakby zegnając się z częściami ciała, które już zaczynały się ruszać autonomicznie. Osobowość jej była w stanie agonii” (F, s. 117).

Gombrowiczowski bohater, niezdolny do ukonstytuowania się na trwałe, nosi znamiona relacyjnej konstrukcji, której struktura może zostać rozbita pod wpływem zmieniających się okoliczności i percepcyjno-interpretacyjnej aktywności Innego. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia również wtedy, kiedy poddamy analizie obecne w *Ferdydurke* obrazy ciała rozumianego po lacanowsku, jako prymarny model wielokrotnie replikowanych identyfikacji społecznych. Aby taka identyfikacja mogła się dokonać, podmiot musi odrzucić wszystko, z czym nie potrafi się utożsamić i co zagraża spoistości jego kondycji. Wtedy właśnie kształtują się podziały: indywidualne–społeczne, prywatne–publiczne, oficjalne–nieoficjalne.

(Dez)organ-izacja społeczna

Jak już wspomniałam na wstępie, w *Ferdydurke*, poprzez ukazanie w obrębie sankcjonowanych kulturowo relacji zhiperbolizowanych części ciała i osadzeniu ich w utwierdzanych powtórzeniami systemach rytualnych gestów, zachodzi nie tylko wizualizacja, ukonkretnienie mechanizmów identyfikacji społecznej, lecz także unaocznienie ich rozpadu i nieuchronna kompromitacja⁴⁶. W ostatnich dwóch rozdziałach utworu punkt ciężkości przeniesiony zostaje na diagnozowanie relacji hierarchicznych. Okazuje się, że organ-izacja przedstawiona w *Ferdydurke* zaprzecza egalitarnym wzorom. Takie określenia jak augmentatywna „gęba” i neutralna

semantycznie „twarz” wprowadzają w bardzo istotny aspekt antropologii Gombrowicza aktualizujący opozycję: wyższości i niższości⁴⁷. Wzdłuż powyższego rozróżnienia przebiega ostry, oparty na mechanizmach wtórnego ideologicznego różnicowania cielesności, podział społeczny, zgodnie z którym twarz przynależna jest wyłącznie „państwu”, natomiast gęba to wyznacznik „chamskiego pochodzenia”⁴⁸. W zestawieniu gęby parobka z nogą odsłania się często stosowany przez Gombrowicza mechanizm porównania występującego w funkcji hiperboli:

„Parobek [...] gębę miał – ale gęba jego nie była pokrewna fatalnej gębie Miętusa, nie była to gęba wytworzona, lecz naturalna, ludowa, grubo ciosana, zwykła. Nie twarz, która gębą się stała, lecz gęba, która przenigdy nie zyskała godności twarzy – była to gęba jak noga!” (F, s. 236).

Powracające na kartach utworu frazeologizmy „dać w gębę”, „dostać po gębie”, najgłębiej zakorzenione w konkretnym, obrazowym, zachowującym ścisły związek z doświadczeniem języku potocznym, tworzą w *Ferdydurke* swoistą farsę werbalną. Wysznuwając akcję utworu z frazeologizmów „dać komuś w gębę”, „dostać po gębie”, Gombrowicz twórczo wyzyskuje związek dwóch systemów semiotycznych: języka i ciała, uwypuklając jednocześnie społeczny kontekst gestu symbolicznego, który posiada utrwaloną kulturowo formę. Jak czytamy w *Ferdydurke*, poprzez „mordobicie” państwo dokonywało dewaloryzacji chłopskiej twarzy, która odtąd mogła być odnoszona co najwyżej do ręki dziedzica.

„Odwieczna hierarchia opierała się na dominacji części pańskich i był to system natężonej i feudalnej hierarchii, gdzie ręka pana równała się gębie sługi, a noga wypadała w pół chłopa. Hierarchia ta była odwiecznie pradawna. Układ, kanon i prawo odwieczne. Była to klamra spajająca części pańskie i chamskie, uświęcona obyczajem wieków i tylko w powyższym układzie mogli państwo dotykać się i stykać z chamstwem. Stąd brała się magia mordobicia” (F, s. 250–251).

Ukazana w krzywym zwierciadle organ-izacja społeczna charakteryzuje się tym, że specyficzny dla niej stosunek części do całości można by określić jako relację podporządkowania, w której znaczenie gestów ujawnia ich nierozzerwalny związek z kulturą wzięją

cielesności. Sytuując się w opozycji do reszty społeczeństwa, państwo utwierdza się w poczuciu wyższości, odprawiając rytuał „mordobicia”. Ten układ bliski feudalnemu modelowi kultury wspierał się jednak na relacji współzależności. Pomimo iż dziedzic okazywał chłopom pogardę, był od nich całkowicie zależny. Według potocznego przeświadczenia to przecież dziewczki folwarczne i parobkowie pracowali na pański przepych, gwarantowali podtrzymanie arystokratycznych idei i nawyków.

„Był to bój dyktowany innością i obcością – narrator *Ferdydurke* podsumowuje w ten sposób stosunki państwa i służby – innością ciała i innością ducha. Dusze ich pośród dusz chłopskich były w lesie; pańskie i delikatne ich ciała pośród ciał gminu były w dżungli. Ręce brzydziły się łapami chamów, nogi pańskie nienawidziły chamskich, twarze nienawidziły gąb, oczy – ślepiów, paluszki paluchów chamskich, co tym większą zatęczało hańbą, że wciąż byli przez nich dotykani, «obrzędzani», jak mówił parobek, wydelikacani i smarowani maściami... Mieć w domu tuż koło siebie odmienne, obce części ciała i nie mieć żadnych innych! – bo przecie w promieniu wielu kilometrów tylko gminne kończyny” (F, s. 250–251).

Jednak zakłócenie w strukturze relacji utrwalonych między częściami oraz zmiana w systemie symbolicznych, skonwencjonalizowanych, zrytualizowanych gestów, doprowadzają do dekompozycji sankcjonowanego układu społecznego i unieważnienia istniejącej hierarchii. Przyczyną tych z gruntu rewolucyjnych zdarzeń jest zamiar Miętusa (pragnącego ratować ideę „zbratania”), aby na znak równości „wziąć od lokaja po gębie”. Ośmielony pomysłem lokaj przerywa zaklęty krąg rytuałów i wbrew obyczajowi uderza także wuja Konstantego, powodując wyzwolenie pokładów energii niedojrzałości, zdolnej wywołać społeczną zmianę i przełamać ontologiczną odrębność dwóch niestycznych, obcych sobie porządków. W ten sposób pozbawione rękojmi dawnej formy pańskie, niegdyś szlachetne, majestatyczne, godne szacunku oblicze zostaje zdegradowane do poziomu parobczej gęby. Tym samym zachwianiu ulega wspierająca się na odrębności, utwierdzana przez setki lat społeczna organ-izacja.

W pierwszej powieści Gombrowicza bohater, oprócz tego, że pada ofiarą uwikłania w interakcje społeczne, jawi się jako wyalienowana

część bytu, co przejawia się najpełniej w „metaforze spojrzenia natury”, w stosunku do której ludzkość może egzystować tylko antynomicznie, potrafi z nią współistnieć jedynie w poróżnieniu⁴⁹:

„Śpiew – opowiada Józio – zamarł mi na ustach. Przestrzeń. Na widnokreśgu – krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny. Zatrzymałem się na skraju miasta i czułem, że nie mogę bez stada, bez wytworów, bez ludzkiego pomiędzy ludźmi [...]. Jestem jak obnażony i podany na półmisku ogromnych pól przyrody, w całej nienaturalności człeczej [...].” (F. s. 226).

Wyłaniający się z *Ferdynand* podmiot bohatera nie może ukonstytuować się na trwałe, ani w sensie jednostkowym, ani w wymiarze społecznym, jest nieustannie zagrożony od wewnątrz i od zewnątrz fragmentaryzacją, fizycznymi oraz psychicznymi procesami dezintegracji, wynikającymi nie tylko z nieautentyczności kulturowych zapośredniczeń, lecz także będącymi efektem nieodwracalnego wyobcowania człowieka z natury. Jedynym ratunkiem dla Gombrowiczowskiego bohatera okazuje się przewartościowanie niedojrzałości oraz ciągle ponawiana dezercja przed tożsamością, noszącą znamiona redukcji i totalizacji zarazem, ucieczka „z gębą w rękach”⁵⁰.

Również w *Trans-Atlantyku* motywy cielesności pełnią niebagatelną rolę. Przesądzają one nie tylko o specyfice konstrukcji postaci literackich. Za pośrednictwem leksemów związanych z ciałem Gombrowicz wypowiada także sądy o charakterze światopoglądowym, określa się wobec takich kategorii jak naród, ojczyzna, tradycja czy dziedziczona historyczno-mentalna spuścizna przodków. We wspomnianej powieści wizualizowane są one poprzez przywołanie rytualnych gestów (na przykład „padania na kolana”), które w toku fabuły główny bohater zaczyna postrzegać jako pozbawione znaczenia, jałowe, wykonywane mechanicznie i bezrefleksyjnie. To powtarzanie ogranicza autonomię postaci, które, jak się okazuje, nie tyle stanowią o sobie, ile są stanowione przez systemy symboliczne, narodowe obrzędy regulujące ich zachowania, wymuszające nieustannie dostosowywanie obrazu Ja poszczególnych bohaterów (mam tu na myśli majora Tomasza Kobrzyckiego, reprezentantów Poselstwa czy członków Związku Kawalerów Ostrogi) do wymogów stawianych im przez narodową tradycję określającą bardzo precyzyjnie nie tyle to, kim są, ile to, jacy być powinni, lub to, kim chcieliby być. Frazeologizm

„puste gesty” podlega na kartach powieści udosłownieniu, jest wielokrotnie realizowany. Repetycja zachodzi nie tylko na poziomie hiperbolicznego języka, zostają one także zobrazowane w zaskakujących kontekstach sytuacyjnych, dzięki czemu Gombrowicz uzyskuje efekt obcości, wywołuje wrażenie dziwności skłaniające czytelnika do refleksji nad tym, co przedstawiane:

„Dopieroż myślę: a po cóż ja tak Myślę, że on krzyczy, siada lub powstaje, odkądże to mnie krzyk jego, siadanie, wstawanie dziwnymi się stały? A i bardzo Dziwne; do tego zaś puste jakieś, jak pusta butelka lub Bania. Patrę się i przyglądam i widzę, że w nim wszystko bardzo Puste, aż mnie lęk zdjął i myślę sobie, a co tak Pusto, może lepiej ja na kolana padnę?... [...] Ja wciąż klęczę, ale klęczenie moje Puste (T-A, s. 74)⁵¹.

W *Trans-Atlantyku* „pustka” gestów bogoojczyźnianych wizualizowana jest na zasadzie mechanizmu synekdochy, w którym część znamionuje całość, odsyła do polskiego, patriotycznego systemu symbolicznego, staje się egzemplifikacją zachowań zbiorowości. Bohaterowie powieści, których tożsamość i przekonania na własny temat konstytuują się w sposób rytualny, a nie podmiotowy, hołdują ideom wyższości tradycji nad tym, co postępowe, afirmują „Ojczyznę”, „Męstwo”, „Honor”, „Roztropność”, „Grzeczność” (T-A, s. 53). Troska o zachowanie monolitu tożsamości walecznego Polaka (ten ostatni nie może jawić się jako nieudacznik), tożsamości, która w rozumieniu członków Związku Kawalerów Ostrogi przypominać powinna kamień niepodatny na odkształcenia i zewnętrzne wpływy, przejawia się – jak czytamy w utworze – dążeniem do dokonania nie tylko „gwałtu na naturze”, pragnieniem poskromienia jej zmienności, powstrzymania ruchu stawiania się, lecz także „gwałtu na sobie samym”:

„Przekłęty los! Dlatego ja, Rachmistrz, widząc pana Tomasza, jak z Pustego Pistoletu strzela, to postanowiłem: że Straszny się stanę i na Naturę się rzucę, ją zgwałcę, przemogę, Przerażę, iżby się nam Los odmienił... O, zgwałcić Naturę, zgwałcić Los, siebie zgwałcić i zgwałcić Boga najwyższego! A bo nikt się Poczciwości naszej nie ulęknie, Straszni być musimy!” (T-A, s. 103).

Ów „gwałt na sobie samych”, jakiego dokonują członkowie Związku Kawalerów Ostrogi, zobrazowany zostaje dzięki przywołaniu motywów cielesnego samoudręczenia oraz dręczenia rodaków. I tak

Baron wraża Pyckalowi ostrogę w udo, podobnie jak Rachmistrz wbija ją głównemu bohaterowi w łydkę. W powieści czytamy również o „uwięzieniu w potrzasku”. Nie bez powodu poranione i obezwładnione zostają właśnie te części ciała. Celem tego okaleczenia i unieruchomienia okazuje się samoutwierdzenie bohaterów w stagnacji, powstrzymanie siebie i innych od rozwoju, zahamowanie potencjalnej zmiany. Absurdalne na pierwszy rzut oka gesty wpisują się w znacznie szerszy system wzajemnej kontroli oraz zniewolenia jednostki w narodowych nieelastycznych, tłamszących indywidualizm rytuałach konstytuujących wspólnotową tożsamość:

„Teraz do Związku naszego Kawalerów Ostrogi należysz i Rozkazy moje masz wypełniać, a może także dbać, żeby tamci rozkazy moje jak należy wypełniali. Ucieczki, ani zdrady żadnej nie próbuj, bo Ci Ostrogę zadadzą, a jeżeliby choć najmniejszą chęć Zdrady, Ucieczki w którym z towarzyszków swoich spostrzegł, jemu Ostrogę masz wrzepić. A jeżelibyś tego zaniedbał, tobie ją wrzepią. A jeżeliby ten, kto tobie Ostrogę wsadzić ma, tego zaniedbał, jemu niech inny Ostrogę wsadzi. Pilnujże się tedy, a i innych pilnuj, i na najłżejsze poruszenie uważaj, jeśli nie chcesz Szpikulca doznać Bolesnego, ach Starszego, ach Piekielnego Szpikulca tego Diabelskiego” (T-A, s. 100).

W ten sposób tożsamość narodowa zaczyna jawić się jako konieczność, rezultat przemocowych, opresyjnych działań i wpływów, które okaleczają indywidualium, powstrzymują jego mobilność, ograniczają autonomię, osłabiają lub zupełnie anihilują zdolność postaci do samostanowienia. Ta diagnoza światopoglądowego skostnienia Polaków przedstawionych w powieści, rozpoznanie ich skłonności do samoudręczenia wypowiedziana zostaje w „języku ciała”.

W *Trans-Atlantyku* również idea postępu podlega translacji na „język ciała”. O ile o konserwatyzmie mówi się jako o „dreptaniu w miejscu” (T-A, s. 60), o tyle to, co nowe i potencjalne, skojarzone zostaje z „chodzeniem”, „sprężystością kroku”: „Synczyzna młoda mnie po głowie chodzi” (T-A, s. 64), „ruszyłem z miejsca; gdy zaś idę bez celu żadnego, sam Chód w stronę Syna mnie kieruje; i tak, ni stąd ni zowąd, ja do Syna idę” (T-A, s. 75). Za pośrednictwem leksemów związanych z cielesną aktywnością Gombrowicz uzyskuje efekt kontrastu. Wizualizowany za pośrednictwem motywów cieles-

ności narodowy system symboliczny ujawnia swoją staroświeckość; osadzony w przestrzeni „niestałości”, zderzony z tym, co heterogeniczne, zaczyna jawić się jako anachroniczny, szyderczo oderwany od rzeczywistości, odsłania swoją chwiejność, podatność na dezorganizację, a nawet autodestrukcję, której wymownym dowodem może być następujący pomysł majora Tomasza Kobrzyckiego. Bohater, na wieść o tym, że pojedynek, który stoczył z transseksualistą Gonzalem, aby „przymusić go do Mężczyzny” (T-A, s. 57), wymóc na nim Męskość, „by imieniowi Polskiemu krzywda się nie stała w tak ciężkiej dla Ojczyzny [...] chwili” (T-A, s. 64), był pojedyńkiem bez kul, postanawia zgładzić swojego syna Ignacego, ponieważ uznaje go za pohańbionego. Powodem tej „nieczystości” okazuje się to, że młodzieniec stał się obiektem zainteresowania puto, który rzeczywiście nie szczędził chłopcu gestów adoracji. Literacka kpina z dążenia majora do ocalenia honoru Ignacego opiera się na językowym utożsamieniu znaczeń „męskości i męstwa”. Męskość Gonzala od początku jawi się jako wątpliwa, co staje się powodem stawiania pod znakiem zapytania również jego męstwa, zdolności do poświęceń i bohaterskich czynów wpisanych w narodowy paradygmat, konstytuujących wzorzec osobowy polskiego patrioty realizowany w sposób komiczny i irracjonalny przez Tomasza Kobrzyckiego.

Natomiast Gonzalo to postać skonstruowana na zasadzie kontrastu w stosunku do bohaterów takich jak major Kobrzycki, przedstawiciele Poselstwa czy członkowie Związku Kawalerów Ostrogi. Tożsamość puto w opisach narratora jawi się jako „przechodnia”. Raz Gonzalo jest animalizowany, nazywany „krową”, kiedy indziej podkreśla się jego homoseksualizm, innym razem akcentuje transseksualizm (rozumiany specyficznie, kojarzony z „niedostatkiem męskości”), który przejawia się w gestach, lekkim kroku, zachowaniach (T-A, s. 59), a nawet w stroju czy makijażu:

„Przeklęteż ludzkości spaczenie! Przeklętaż ta – stwierdza narrator – świnia nasza w błocie utyłana! Przeklęteż to bajoro nasze! A toż ten, co tam Chodził, chodził, z którym ja Chodziłem, nie Bykiem był. A tylko krową!

Mężczyznę co, mężczyzną będąc, mężczyzną być nie chce, a za mężczyznami się ugania i za nimi Lata jak w Koszuli, ich uwielbia ach kocha, do nich się zapala, ich pożąda, na nich się łakomi, do nich

się wdzięczy, mizdrzy, im się podlizuje, lud tutejszy darzy wzdardliwą nazwą: «puto». Wargi te ujrzawszy, które różem kobiecym, choć Męskie, krwawiły, ani cienia wątpliwości mieć nie mogłem, że los mój Puto mnie takiego zdarzył [...].

Bo to Towarzysz był. Tylko, że gdy on tak pod drzewem ze mną razem, mnie dziwno trochę, bo ni pies ni wydra. Owóz włoski czarne, męskie miał na rękę, ale ręka, Rączka Pulchna, Biała... a pewnie i stopa... a choć policzek ciemny od zarostu zgolonego, przecie policzek ten jemu się wdzięczy, przymila, jakby nie ciemny był, a właśnie biały... a tyż choć Noga Męska, ona jakby Nóżką być chciała i w dziwacznych się wdzięczy podrygach... i choć głowa mężczyzny w sile wieku na skroniach wyłysiała, pomarszczona, głowa jemu jakby z głowy się wymykała i główką być pragnie... On więc jakby siebie nie chce i siebie przemienia w ciszy nocnej i już nie wiadomo czy to On czy ona... i chyba, ni tym ni owym będąc, Stworzenia a nie człowieka ma pozór..." (T-A, s. 41, 45).

Gonzalo to postać pozbawiona esencji, często ukazywana fragmentarycznie, dzielona w groteskowym opisie na części ciała, które nie chcą objawić się substancjalnie. (Nie)tożsamość bohatera jawi się jako „nieczysta”, heterogeniczna, zdezorganizowana, dwupłciowa, skompilowana z „gryzących się” wpływów, elementów różnych estetyk. Wrażenie niedookreślenia Puta wzmaga konstrukcja otaczającej go „przestrzeni nadmiaru”⁵². Narrator nazywa estancę Gonzala „burdelem” (T-A, s. 92), kojarzy ją z miejscem, w którym pogwałcone zostały wszelkie odrębności, zatarte granice, gdzie wszystko miesza się ze wszystkim:

„Ale powiada Tomasz: – Coś tu psi się gryzą. Jakoż dwa pieski, z których jeden Kusy Pekinczyk, ale z kitą, drugi zaś Owczarek (ale jakby szczurzy ogon miał, a pysk Buldoga) razem przez pokój gryząc się przebiegły. Gonzalo wykrzyknął: – A gryzą się, gryzą! Oj tyż to, nieźle się gryzą, patrzcie Pan Dobrodziej, jak ta Madonna tego Smoka chińsko-indyjskiego gryzie, a ten zielony Dywan Perski z tamtym Murillem moim się podgryza, a te gzysiki z tymi posągami, diabliż to, chyba będąc musiał klatki im posprawiać, bo się i zagryzą! [...] W teje chwili Tomasz innego psa zobaczył, który w sieni leżał, i mówi: – Ten pewnie Legawiec, ale kłapouch z niego kiepski, bo jakby z Chomika miał uszy. Odpowiedział Gonzalo, że

sukę miał Wilczurę, która chyba w piwnicy z Chomikiem sparzyć się musiała, a choć potem Legowcem pokryta, z Chomika słuchami szczenięta wydała” (T-A, s. 83–84).

Dezorganizacja i dehierarchizacja przestrzeni, niedopasowanie, dysharmonia jej komponentów, przemieszanie gatunków, niejasność ich pochodzenia są paralelne względem konstrukcji postaci Gonzala lekceważącego tradycję, afirmującego to, co niezobowiązujące, postępowe, wyzwalające z ograniczeń, zachowującego dystans wobec systemów symbolicznych i kultur, których znakami są przedmioty, jakimi otacza się bohater. Gonzalo oglądany przez pryzmat stereotypu jawi się jako ktoś, kto swoją egzystencją zaprzecza zarówno kulturze, jak i naturze. Opisywany z tego punktu widzenia istnieje „wbrew naturze”, gdyż pożądamc mężczyzn nie dąży do przedłużenia gatunku; bytuje także wbrew kulturze rozumianej jako monolit, zaszczepia w nią dynamikę, zaraża zmianą.

Na tle skontrastowanych postaci Gonzala i Majora ciekawie rysuje się sylwetka bohatera–narratora, który nie potrafi do końca opowiedzieć się po żadnej ze stron. Język, którym mówi o sobie i innych postaciach, wskazuje na uwikłanie w polskość, odzwierciedla charakterystyczny dla niej obraz świata, a zarazem staje się znakiem dystansu, manifestacji niechęci do pełnego utożsamienia się z rytuałami integrującymi wspólnotę polskich emigrantów. Na kartach *Trans-Atlantyku* odnaleźć można parodystyczne nawiązania do obecnej w polskiej tradycji retoryki religijnej, która zderzona zostaje z motywami cielesności. Głośno wybrzmiewają tu groteskowe aluzje do Drogi Krzyżowej, wędrówki Chrystusa na Golgotę i jego męczeństwa (T-A, s. 9, 72), w krzywym zwierciadle słowa pojawia się po wielokroć rytuał padania na kolana, bicia pokłonów. *Parodia sacra* pobrzmiwa również wtedy, gdy bohater boi się nazwać po imieniu „dobrodziejstwa”, które wyświadcza mu Poselstwo, określa wówczas eliptycznie tę przysługę mianem „g...”, naprowadzając na konotacje związane z ekskrementami, które kojarzy następnie (na zasadzie transsubstancji) z Eucharystią – spożywaniem Chleba i Wina – symbolami duchowej przemiany:

„Ja, co z waszej Natury tępej a chytrej poczęte, wedle Natury mojej przyjmę i gdy mnie g... karmicie ja to jak Chleb i Wino jadł będę i się najem” (T-A, s. 33).

Zachowania bohatera – narratora podlegają zasadzie mimikry. W obronnym geście upodabnia się do otoczenia. W towarzystwie rodaków odprawia z nimi bez przekonania narodowe rytuały, bluźniąc im w duchu, natomiast w obecności Gonzala uelastycznia się, dynamizuje. Wahanie postaci pomiędzy Ojczyzną a Syncyzną, wstydem a przekorą, ładem a chaosem, tradycją a tym, co nowe, nieobliczalne przypomina samoznoszące się wypowiedzi Pana Cieciszowskiego, zdania sprzeczne z zasadami logiki, łączące koniunkcję i alternatywę „pochwalam, albo i nie pochwalam”, „mniemać, albo i nie mniemać”. W tym „rozdwojeniu”, niechęci do światopoglądowego samookreślenia bohater pragnie wymknąć się społeczno-narodowym identyfikacjom, odrzucić wyobrażenia i rytuały jednoczące wspólnotę, z której się wywodzi, wyzwolić się z opresji języka, który ją integruje, ale też zdystansować się wobec ślepego posłuszeństwa idei postępu. Konstrukcja tej postaci literackiej czyni jej tożsamość nieostateczną, jawi się jako opis żmudnego procesu dojrzewania „świadomości krytycznej” i osobowości mobilnej, która ucieka przed rozstrzygającą identyfikacją. Bohater pragnie bowiem „być czymś wyższym i bogatszym od kształtu”⁵³, walczy o suwerenność, ucieka w śmiech i dezorganizację przed pułapką utożsamienia z systemem symbolicznych gestów, definiuje je jako znaki zbiorowej przemocy, której poddawana jest jednostka, „człowiek ludźmi przymuszony, w ludziach jak w ciemnym zagubiony Lesie” (T-A, s. 72). Projekt tej literackiej antropologii wyłożonej na kartach *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku* właśnie dzięki obecności motywów ciała staje się zmysłowo uchwytny, nadaje bohaterom Gombrowicza rys niepowtarzalności, czyni ich charakterystycznymi, pomimo że są pozbawieni charakterów.

3. Rekapitulacja

Ignacy Fik w *Literaturze choromaniaków* drwił z dążenia do ukazania, za pośrednictwem kreacji postaci literackiej, człowieczeństwa takim, „jakie ono jest w swej nagości i bezpośredniości” (LC, s. 131). Zdaniem krytyka, „postulat takiej niepoohamowanej prawdy otwiera na oścież bramę dla każdego majaczenia i głędzenia”, a w konsekwencji „spotykamy w powieściach [...] postacie,

które w imię tej prawdy mówią, co im ślina na język przyniesie (LC, s. 131). Afirmację nonsensu i paradoksu, te przejawy „kpiny z rozumu i z dyscypliny logiki”, „które święcą w ich [autorów prozy awangardowej – dopisek Ż.N.] świecie najzuchwalsze orgie” (LC, s. 132), Fik uznał za znaki egzystencjalnego tchórzostwa, za bezmyślną apologię witalizmu i nieodpowiedzialności społecznej. Protestował przeciwko przypisywaniu im naddatku znaczenia, opatrywaniu pozytywnym znakiem wartości. Krytyk stwierdzał w najlepszej wierze, że „felietony Gombrowicza są nieraz kompromitującymi majaczeniami głuptaka” (LC, s. 132). Tę druzgocącą opinię łągodził „litościwie” (?) dwuznacznym słówkiem „nieraz”. Piętnował „wstrętny ekshibicjonizm, który wystawia na pokaz każdy fałd nudyzmu duchowego”, ganił „rozkochanie w fenomenach [...] prałków”, powodujące „narcyzm, sto razy przykrzejszy od grzechu Narcyza” (LC, s. 132):

„Tamten patrzył w czyste źródło i widział swą piękną twarz, dzisiejszy Narcyz grzebie z lubością w swoich bebechach” (LC, s. 132).

W opinii Fika autorzy pokroju Schulza i Gombrowicza oddawali się z uporem godnym lepszej sprawy własnej „chorobie i skrzywieniom” (LC, s. 133). Jednak rozpatrywany z innego punktu widzenia antyracjonalizm utworów tych pisarzy, tak napiętnowany przez krytyka, nie jest epistemologicznie jałowy, urasta do rangi literackiej antropologii, sprzyja diagnozowaniu miejsca bohaterów w rzeczywistości społecznej świata przedstawionego, który wprawdzie nie jest skonkretyzowany do ostatniego szczegółu, ale rządzi się uchwytynymi, dającymi się rozpoznać i opisać mechanizmami. Konstruując postaci literackie, autorzy ci pośrednio zadawali pytania o charakter relacji ducha i materii, świadomości i ciała, zastanawiali się nad tym, kim jest człowiek względem natury i kultury.

W prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza za pośrednictwem literacko przetworzonych motywów ciała ujawniają się fundamentalne ludzkie doświadczenia. Jak pokazują teksty tych pisarzy, to właśnie ono przesądza o jakości relacji społecznych, w jakie wchodzi bohater, współdecyduje o kształcie jego (nie)tożsamości. Lektura dzieł Gombrowicza i Schulza przekonuje, że refleksja o człowieku pomijająca kategorię cielesności nie jest w stanie zdać sprawy z wielowymiarowości i złożoności ludzkiej kondycji. Cieleśność,

jako jej niezbywalny komponent, warunkuje ją, determinuje, określa. Twórcy ci mają świadomość znaczenia problematyki ciała dla zrozumienia tego, kim jest człowiek. Warto zatem spytać, jak sytuują się ustalenia tych dwóch przykładów literackiej antropologii wobec spuścizny antropologii filozoficznej.

Antropologia filozoficzna, określana także mianem filozofii człowieka, która podejmuje namysł nad naturą ludzką, stara się określić miejsce człowieka w przyrodzie oraz w społeczeństwie. Wprawdzie już filozofowie starożytni stworzyli mocne podwaliny dla refleksji tego typu, jednak antropologia filozoficzna koncentrująca się wokół odpowiedzi na pytanie: „kim jest człowiek?” jako samodzielna dyscyplina pojawiła się bardzo późno. Daje się ona ująć w kategoriach zwieńczenia całej nowożytnej myśli o człowieku, która zyskała odrębność w stosunku do innych nauk szczegółowych dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku za sprawą rozważań filozofów niemieckich Helmuta Plessnera, Arnolda Gehlena oraz Maxa Schelera. Inspirowali się oni poglądami Johanna Gottfrieda von Herdera, a zwłaszcza jego *Rozprawą o pochodzeniu języka*. Zdaniem Herdera, człowiek w przyrodzie jawi się jako „istota wybrażkowana”, niedoskonała, słaba biologicznie, niedostatecznie wyposażona przez naturę⁵⁴. Jednak brak okazuje się dla niego najsilniejszym impulsem, który każe mu dążyć do samoprzezwyciężenia, sprawia, że aby przeżyć, tworzy kulturę, poszukuje kompensacji, pragnie stać się tym, kim nie jest. Zgodnie z założeniami antropologii filozoficznej człowiek, podobnie jak zwierzęta, posiada poczucie granic i własnego centrum, na poziomie materialnym, nie różni się ontologicznie od innych istot, ale w przeciwieństwie do zwierzęcia obdarzony został samoświadomością, umiejętnością „samouprzedmiotowienia”, zdolnością uczenia się swojej tożsamości na podstawie tego, jak sam siebie postrzega. Tożsamość zatem nie została wpisana w naturę człowieka, jest raczej konsekwencją jego identyfikacji z własnym obrazem; cechuje się zmiennością i dynamiką, wymaga nieustannej redefinicji. Wspomniana niestałość warunkuje kulturę, która ma umożliwić człowiekowi przetrwanie w naturze. W ten właśnie sposób antropologia filozoficzna ustanawia ontyczny dualizm podmiotu ludzkiego. Człowiek ujmowany jest przez nią jako istota racjonalna, czyli taka, która potrafi używać swo-

jego rozumu w sposób celowy, posiada zdolności poznania, samo-poznania i samokontroli, natomiast możliwość językowej komunikacji i ekspresji wynosi ludzkość ponad świat zwierząt. Antropologia filozoficzna ma ambicje, by stać się dla człowieka samoświadomością, ukazać mu jego samego we wszystkich przejawach istnienia, na przykład w działaniu, aktywności poznawczej, przeżywaniu oraz potrzebie transcendowania siebie. W poszukiwaniu całościowej odpowiedzi na fundamentalne pytania o naturę ludzką, „miejsce człowieka we wszechświecie”, sens egzystencji, jej rację ostateczną, znaczenie osoby i jej pozycji w hierarchii bytów, dyscyplina ta pozostaje antropocentryczna. Z tego właśnie stanowiska przygląda się dychotomiom: człowiek–świat, wolność–konieczność, dualizm–jedność duszy i ciała.

Antropologie literackie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza wspierają się na odmiennych założeniach. W prozie drohobyckiego autora bohaterowie nie zawsze są rozumni, istnieją na podobieństwo roślin, zwierząt, rzeczy, a ich egzystencja nie wydaje się celowa. Analogicznie u Gombrowicza motywacje działań postaci rzadko noszą znamiona racjonalności. W wypadku bohaterów prozy autora *Ferdydurke* uderza nie tylko ich wyalienowanie ze świata natury, lecz także niedojrzałość do życia w kulturze, która pomimo że jest dziełem człowieka, okazuje się jednocześnie czymś „nieludzkim” i „naddludzkim” – to, co miało stanowić kompensację, zaczyna jawić się jako udręka.

Postaci literackie Gombrowicza i Schulza nie mają „natury”, stałych właściwości zorganizowanych wokół uchwytneho rdzenia. Bohaterowie prozy tych autorów są dynamiczni, ukazują się ich w procesie, choć rzadko w rozwoju, to znaczy w ciągu zmian, dzięki którym postaci mogłyby doskonalić się fizycznie, emocjonalnie czy intelektualnie. Sposób ich prezentacji nie przypomina statycznego portretu, w którym, jak pisał twórca *Sklepów cynamonowych*, „kontury fizjonomii zakreślone są z góry, od początku gotowe”⁵⁵. W tekstach wspomnianych autorów „martwy kontur fizjonomii ożywa”⁵⁶. Na przykład bohater *Ferdydurke* traci somatyczną spoiwość, poszczególne części jego ciała usamodzielniają się, mają tendencję do dezorganizacji, z kolei postaci w prozie Schulza, ze względu na swoją materialność, która przekracza granice raz przyjętego kształtu,

nie dają się łatwo i jednoznacznie przyporządkować do któregoś z gatunków istnień.

Szulz w szkicu *Aneksja podświadomości (uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)* pisał o tym, że chciał kiedyś zrealizować pomysł wyprowadzenia z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii noweli lub powieści, „uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną”⁵⁷. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* dobrze wiedział, że „nic tak nie fascynuje ludzi jak substancjalność, pełna istotność”⁵⁸. Jednak w swoich tekstach pisarz odchodził od niej intencjonalnie. W myśl tej zasady tworzył postaci kalek, powoływał do literackiego życia istoty fragmentaryczne, ułomne fizycznie, a nie- rzadko również psychicznie. W realizacji tego zadania towarzyszyło mu przekonanie, że kiedy zgłębia się zagadnienie charakteru, trzeba przekroczyć kategorie psychologiczne po to, aby wejść „w sferę ostatecznych zagadnień życia”. Jak pisał:

„Dno duszy, do którego staraliśmy się dotrzeć – rozsuwa się wtedy i ukazuje gwiaździsty firmament. Sprawa [...] [bohatera dopisek – Ż. N.] przestaje być sprawą psychologii, staje się po prostu sprawą człowieka”⁵⁹.

Metoda twórcza, którą Schulz identyfikował w powieści Kuncewiczowej, nieobca była również jemu samemu. Dowodem na to są właśnie bohaterowie wykreowani przez drohobyckiego autora, którzy jawią się jako mikrokosmiczne odwzorowanie uniwersum. W tekstach twórcy *Sklepów cynamonowych* w miejsce uformowanych postaci literackich wkraczają bohaterowie, u których eksponowane są: fizyczne kalectwo, psychiczna ułomność, szaleństwo, obsesje i lęki. Wielu z nich przypomina teratologiczne okazy. Harmonię osobowości zastępują kontrasty i dysonanse, opisy fizyczności wyparte zostają przez deskrypcje potworności, asymetryczne, amorficzne, labilne obrazy. Schulz zdradza tendencję do zdzierania z bohaterów „masek pozorów”, anektując dla nich w ten sposób nowe przestrzenie mrocznej samowiedzy. Problematyczność postaci, „ich zawieszenie w pustce, ich bezdomność”, powoduje, iż jawią się one jako epifenomeny, wtórne zjawiska towarzyszące podstawowym procesom, jakim podlega materia, niezdolne wywierać na nie zasadniczego wpływu. Rzecz znamienna, że w analizie Schulzowskich bohaterów traci

przydatność metafora głębi. Do ich opisu, podobnie zresztą jak do deskrypcji całego świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, wystarczają metafory powierzchni, na której los i czas zapisują swoje znaki:

„Ach, drewno – czytamy w *Emerycie* – zaufana, poczciwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie rzeczywistości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna, z ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego” (E, s. 314).

Bohaterowie Schulza jawią się jako „twory amorfne”, pozbawione wewnętrznej struktury, przejściowe „zagęszczenia substancji”, inkarnacje materii, „która obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty”. Ponieważ „skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu” (ToM D, s. 43), postaci okazują się „powierzchnowymi”, „dalekimi od prawdziwego życia [...], efemerycznymi płodami” jej „imitatywnej tendencji”, „rozkwitającymi raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć” (ToM D, s. 43). To twory „graniczne, wątpliwe, problematyczne” (ToM D, s. 46). Kiedy zacierają się w ludzkiej pamięci, ostatecznie ginie człowiecza forma ich egzystencji. Osobowość i fizjonomia postaci są „rozluźnione”, mają nieostre granice, przeczą przekonaniu o istnieniu względnie stałych, charakterystycznych dla jednostki cech i właściwości, które mogłyby określać, organizować i stabilizować ramy jej zachowań oraz odróżnić ją od innych. Poddane biologicznym determinacjom charakteryzują się właściwą przyrodzie dynamiką. Cieleśność, która powinna konstituować tożsamość bohaterów, radykalnie ją destabilizuje, nakłada ograniczenia na akty ich woli, sprawia, że jednoznaczne określenie ontologicznej przynależności postaci staje się niemożliwe. Uderza także ich paradoksalność, podlegają bowiem naturalnej zasadzie przemiany, a jednocześnie nie są w stanie wymknąć się prawom fatalizmu. Bohaterowie wiedzą żywot istot cierpiących, okaleczonych, niepokodzonych wewnątrznie, ich osobowość przejawia tendencje do dezorganizacji, skłonna jest

do rozpadu na „wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni”, podobnie zresztą jak fizyczność, która ulega dezintegracji, więdnie, usycha, kurczy się, zanika.

Postaci zaludniająca teksty Schulza swoim istnieniem podważają lub przynajmniej zawieszają oczywistość przeświadczenia o tym, że postać literacka powinna być ukazywana jako twór odrębny, niepodzielny, tożsamy ze sobą, zdolny oprzeć się biegowi czasu, wyróżniający się rozpoznawalną, wyrazistą fizjonomią, trwałymi, łatwo uchwytnymi, skonsolidowanymi właściwościami psychicznymi i hierarchicznie ustrukturuowanymi predyspozycjami. Schulzowska postać gubi istotę, którą można by uznać za centrum jej cielesnego, psychicznego i osobowego „życia”, przeczy przekonaniu o intencjonalności przeżyć, manifestuje niestabilność oraz niepewność konduity. Bohater albo rozprasza się w przypadkowych emocjach i nieracjonalnych działaniach (czego dosłownym, naocznym przykładem może być opis ciotki Perazji z opowiadania *Wichura*), albo ulega redukcji do jednego uczucia (jak to się dzieje w wypadku Ojca w *Karakonach*), z którym się utożsamia i które staje się motywacją dla jego groteskowej, cielesnej przemiany. Schulzowskie postaci przejawiają się dynamicznie, ich rozchwiana, chybotliwa egzystencja o bliżej niesprecyzowanej konstytucji nie jest obliczona na długie trwanie, toczy się przypadkowo, bez poręczenia czy wyższej sankcji. Cieleśność bohatera ma tendencję do dezorganizacji lub dezindywidualizacji, psychika do rozwarstwienia, a więzi społeczne, w jakie wchodzi, okazują się łatwe do rozluźnienia. Dysonanse, których doświadcza postać, nie chcą się zharmonizować, jej granice nie mogą się ustalić, charakter – sprecyzować. Podatność na wewnętrzne rozbicie, dekompozycję oraz fizyczną destrukcję sprawia, że bohater traci oparcie w samym sobie, nie może również poszukiwać podpory w świecie przedstawionym naruszającym jego autonomię i zaczyna egzystować na podobieństwo zwierzęcia, rośliny, a nawet rzeczy. Obecność tych motywów prowadzi do wniosku, że drohobycki autor nie przechodził obojętnie i bezrefleksyjnie wobec zagadnień niepowtarzalności oraz indywidualności jednostki. Kreując postaci podległe bezosobowym prawom materii, które je ubezwłasnowalniają, eksponował iluzję odrębności, jedyności, wyjątkowości⁶⁰. Ukazane na tym tle przekonanie o swoistości bytu ludzkiego jawi się jako uzurpatorskie, nie-

mające uzasadnienia, niemożliwe do podtrzymania. Również wyko-
rzenie z relacji z innym sprawia, że istnienie bohatera staje się
wątpliwe, by tak rzec, mniej niż połowiczne, anonimowe, pozbawio-
ne pełni obecności, nieciągłe, ledwo zauważalne lub w ogóle nie-
odnotowane przez inne postaci. Taki sposób konstrukcji bohaterów
w opowiadaniach Schulza stawia pod znakiem zapytania ich inte-
gralność i samoistość.

Z kolei Gombrowicz za pośrednictwem konstrukcji bohatera, jak
to podkreślał Schulz w recenzji *Ferdydurke*, dokonał „aneksji „dzie-
dziny bezpieczeństwa i niczyjej”, która „nie miała dotychczas nazwy”,
nie była oznaczona „nawet białą plamą na mapie świata duchowe-
go”⁶¹. Ta „bezdomna realność człowiecza”, wiodąca wcześniej „po-
kątny i ukryty żywot nie uznawanego sublokatora” w powieściach
Gombrowicza została wreszcie wystawiona na pokaz, za jej pośred-
nictwem w krzywym zwierciadle ukazała się ludzka potrzeba widze-
nia siebie jako istoty dojrzałej, gotowej, uformowanej:

„Gombrowicz – konstatawał celnie Schulz, jeden z najbardziej prze-
nikliwych komentatorów jego pierwszej powieści – skierował swój
wziernik na te rzekomo normalne i dojrzałe procesy i wykazał, że ich
legalność i prawidłowość jest złudzeniem optycznym naszej świadomo-
ści, która sama będąc produktem pewnej tresury, akceptuje tylko
treści sobie adekwatne, nie notyfikuje zaś żywiołu niedojrzałości,
otaczającego swym żywiołem nikłą lagunę oficjalnych treści”⁶².

Autor *Ferdydurke* w konstrukcji postaci odszedł od postulatu od-
wzorowania tradycyjnie rozumianych charakterów i właściwych oso-
bowości człowieka psychologicznych predyspozycji. Kreując boha-
terów, eksponował animalizm ich zachowania, tak że trudno o nich
powiedzieć, że „zostali stworzeni na obraz i podobieństwo Boże”.
Sens i doniosłość tego zabiegu artystycznego Schulz komentował
w następujący sposób:

„Gombrowicz zniósł wyjątkową i izolowaną pozycję treści w świe-
cie psychicznym, zburzył mit o ich boskim pochodzeniu i pokazał
ich zoologiczną genealogię, ich genealogię z niższej sfery, od której
się dumnie odgradzały”⁶³.

We wspomnianej recenzji, w opisie Gombrowiczowskiego boha-
tera, który „nie dorasta do miary ideału”, Schulz posłużył się meta-
forą krawiecką, obecną również na kartach *Sklepów cynamonowych*

(drohobycki autor przywoływał ją w celu charakterystyki postaci na przykład w opowiadaniach *Manekiny*, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*). Twórca *Xięgi Bałwochwalczej* podkreślał, że cielesna forma bohaterów ma tendencję do rozpadu, przypomina rezultat „nędznej krawieczyny”, jest źle, niestaranie wykończona, wiecznie „spartaczona, niegotowa, łatana, szyta grubym ścięciem”⁶⁴. Wydaje się, że postaci literackie kreowane przez obu pisarzy stanowić mogą realizację ironicznych postulatów Ojca sformułowanych w *Traktacie o manekinach*:

„Nie zależy nam – mówił on – na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia innego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu” (ToM, s. 37).

Rzecz znamienna, że postulaty Ojca zestawione z wypowiedziami Schulza i Gombrowicza oraz skonstruowanymi przez nich postaciami literackimi zyskują charakter metatekstowy, dają się potraktować jako wypowiedź autotematyczna. Schulzowscy i Gombrowiczowscy bohaterowie „wyłamujący się z obłaskawionych form kulturalnych” podlegają działaniu automatyzmów, animalnych instynktów, „dążących z fatalnością mechanizmu do wyładowania”⁶⁵. Można powiedzieć za Brunonem Schulzem, że tworząc obraz swojego Ja, człowiek dąży do przedstawienia siebie jako całości zorganizowanej, zhierarchizowanej, osobowości ukształtowanej zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Czyni to za pośrednictwem „form, stylów, masek”. Ten proces stał się dla obu autorów inspiracją do badania

powodów budowania tej hierarchii, impulsem do refleksji nad tym, na ile „wszystkie te formy, gesty i maski obrosły człowieczeństwem, zawarły w sobie szczątki nędznej, ale konkretnej i jedynie prawdziwej doli ludzkiej”⁶⁶.

Poprzez wyeksponowanie w konstrukcji postaci literackich motywu cielesności manifestuje się ich podatność na dezorganizację zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i psychologicznej. Ciało pokawałkowane, fragmentaryczne, dyfundujące poza granice osoby stawia pod znakiem zapytania tożsamość, integralność oraz autonomię bohaterów. W próbie rozpoznania i opisu swoistości Schulzowskich i Gombrowiczowskich postaci kategoria osobowości, na której ufundowana została personologia literacka⁶⁷, ujawnia swoją nieprzydatność lub ograniczoną użyteczność, może być bowiem przywoływana jako negatywny punkt odniesienia. Niejednoznaczność cech bohaterów, niestabilność ich właściwości sprzyja rozpatrywaniu tych kreacji na płaszczyźnie metaliterackiej, prowokuje do zadawania pytań o ich miejsce w procesie historycznoliterackim⁶⁸. Skonstruowane w duchu eksperymentu, nie dają się określić mianem indywidualów czy typów społecznych, nie przypominają bowiem postaci, do jakich przyzwyczyli czytelników klasycyzm oświeceniowy, realistyczna czy naturalistyczna powieść dziewiętnastowieczna⁶⁹. Odmienność dyskursu, w jakim wspomniani twórcy opowiadają o postaci i mówią postacią, nie oznacza jednak, co starałam się uargumentować, że bohaterowie prozy Gombrowicza i Schulza są wytworami bezwartościowych artystycznie wizji, które nie mogą stanowić cennego, wybrzmiewającego przez medium literatury głosu w dyskusji o kondycji człowieka czy warunkach antropologicznej samowiedzy⁷⁰.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Projekt heterodoksji

Zmiana w rozumieniu pojęcia wartości a wizja czasu
w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

1. Herezja unieważniona. Brunona Schulza rozważania o problemie materii

Istnieją różne strategie radzenia sobie z doznaniem „brzemienia Saturna”, którym zaświadcza proza modernizmu. Konfrontuje ono jej bohaterów z nieubłaganym przemijaniem materii, nakłada na ich barki ciężar świadomości nieuchronności śmierci. Jednym z takich sposobów może być zanegowanie czasu, bo – jak zauważał Samuel Beckett – „uśmiercając Czas, uśmierca się też Śmierć”¹. Twórca, rekonstruując Proustowską koncepcję czasu, mówił o nim, jako „chytрым potworze”, „trzygłowym Janusie”, a nie bóstwie od dwóch odwróconych od siebie obliczach, jak zwykła określać go tradycja. Pierwszy wizerunek boga utożsamiony został z czasem – narzędziem śmierci, a zarazem warunkiem zmartwychwstania. Drugi – z przyzwyczajeniem („drugą naturą, pozbawioną jej okrucieństw i czarów”²) niweczącym ciekawość, przemieniającym człowieka – istotę wprawdzie skazaną na cierpienie, ale zdolną do współczucia – w kogoś obojętnego, przyzwyczajeniem pozwalającym przystosować się do najtrudniejszych warunków egzystencji i zaakceptować nawet najstraszniejsze okrucieństwo. I wreszcie trzeci wizerunek Janusa to pamięć, przypominająca *farmakon*, który dawkuwany z rozwagą leczy, natomiast podawany w nadmiarze staje się trucizną³. Proust znajdował remedium na tanatyczne lęki w koncepcji „czasu odnalezionego”, zbawienia przez sztukę. W dziele autora *Sodomy i Gomory* temporalne prawa obejmują wprawdzie we władanie wszystko, co materialne, ale artysta również może odcisnąć swoje piętno w czasie, nie musi być wyłącznie jego ofiarą.

Pisząc o koncepcji czasu autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, Wyka zastanawiał się, czy tego pisarza można uznać za reprezentanta szkoły

proustowskiej i dochodził do wniosku, że „gdyby tak, byłoby lepiej niż jest u Schulza”. „Bo nawet u naśladowców – stwierdzał niechętnie interpretator – cóż dopiero u mistrza, czas był humanistyczny, stanowił nową zasadę widzenia psychiki ludzkiej, zasadę poznawania przez sztukę”⁴. Tymczasem porządek temporalny opowiadań drohobyckiego autora raził krytyka niedostatkami „ludzkiego wymiaru”, który jeśli już się pojawiał, stawał się, co najwyżej, wyrazem „zapatrzenia w różnorodność czasów indywidualnych”⁵. Trudno nie dostrzec sprzeczności pomiędzy stwierdzeniem o niedoborze humanistycznych treści w dziele Schulza, a przekonaniem, zgodnie z którym autor *Sklepow cynamonowych* za bardzo koncentrował się na specyfice jednostkowego doświadczenia czasu. Co ciekawe, spostrzeżenia Wyki są tyleż paradoksalne, co trafne. Wymagają jednak uzasadnienia. Krytyk nie znalazł żadnego usprawiedliwienia dla obecności tego typu treści w tekstach literackich, bo nie próbował go szukać:

„Pseudomity i baśnie – konstatował z dezaprobatą współautor *Dwugłosu o Schulzu* – buduje się, by nadać wyrażalność dolegliwościom rozpiętego na wskazówce autora”⁶.

Rzecz znamienna, że ta przerośnięta (byłaby piękna, gdyby nie została skażona pochopnym wartościowaniem), w której przedmiotem metaforyzacji są twórcze rozterki pisarza, nośnikiem zaś obraz ciała borykającego się z dolegliwościami, jakie niesie ze sobą upływ czasu, ciała rozpiętego na wskazówce zegara, trafia w sedno zapisanego na kartach opowiadań Schulza doświadczenia zmagania z temporalnymi koniecznościami. Oceniające stwierdzenia Wyki prowokują do poszukiwania innych, mniej wartościujących, a bardziej opisowych strategii wyjaśniania tego zagadnienia, skłaniają do zadawania pytań o sposób istnienia materii w czasie przedstawionym w utworach Schulza, a także o to, jak się ona jawi, jeśli podda się ją oglądowi z różnych perspektyw, ukáže w kontekście wybranych systemów światopoglądowych.

Dlatego przedmiotem mojej refleksji będzie problem rozumienia materii w *Sklepow cynamonowych* rozpatrywany z kilku punktów widzenia. Skonfrontuję go z głównymi założeniami tradycji judeo-chrześcijańskiej, poglądami Barucha Spinozy⁷, jak również postaram się ukazać w optyce egzystencjalnej, dla której nieodłącznym

pytaniem jest pytanie o sens istnienia i związanego z nim cierpienia. Rozważania prowadzone w tej części książki usytuują też w szerszej perspektywie, wpisując je w krąg zagadnień, nad którymi podejmuje namysł aksjologia. Postaram się jednocześnie uargumentować tezę, zgodnie z którą w prozie autora *Sklepów cynamonowych* pojęcie wartości zostaje poddane redefinicji, natomiast wszelkie strategie uwiarygadniające jedną interpretację rzeczywistości przedstawionej tracą swój autorytet wykładni ostatecznej. W konsekwencji przyjęcia takich założeń, kilku słów wyjaśnienia wymaga termin herezji, przywołany przez mnie w tytule tego podrozdziału. Posługuję się nim w dwojakim znaczeniu. Pierwsze określa herezję tradycyjnie, jako poglądy religijne uznane za sprzeczne z doktryną, skazane na oczywistość potępienia, a nie oczywistość łaski. Herezja odrzuca dotychczasowy system wartości; burzy ustalony porządek rzeczy, obnaża tragizm pozostających w konflikcie wartości. Takie ujęcie pozwala na interpretowanie jej w kategoriach fenomenologii czasu, gdyż herezja jako zjawisko zderza i konfrontuje rzeczywistość z pytaniami ahistorycznymi. Łacińskie wyrażenie *haereticus* oznacza kogoś, kto umie wybierać.

W drugim znaczeniu pojęcie herezji ma rozszerzony zakres i nie jest przyporządkowane wyłącznie sferze religii. Dotyczy ono zjawiska, które socjolog, Barry Smart, określił jako „tendencję do uniwersalizacji heretyckiego imperatywu oraz relację pomiędzy ponowoczesnymi formami życia a możliwością odstępstw, herezji i obrazoburczej krytyki”⁸. Ponowoczesna uniwersalizacja imperatywu heretyckiego, o której pisze Smart, jest konsekwencją braku konstrukcji myślowych, którym można całkowicie zawierzyć, co przejawia się „apologią wątpienia”. Schulzowska „apologia wątpienia” różni się od ponowoczesnej przede wszystkim motywacją. O ile w wypadku Schulza ma ona podłoże psychologiczne, towarzyszy jej świadomość, że żadna z kreacji wartości nie jest ostateczna, o tyle ponowoczesność idzie o krok dalej: „apologia wątpienia” wynika tu z poczucia zmęczenia powodowanego napięciem między możliwościami teoretycznego opisu rzeczywistości a tym, że żaden z nich nie reprezentuje jej w pełni. Można zaryzykować stwierdzenie, że dyskurs Schulza antycypuje współczesne rozterki poprzez ukazywanie na wszystkich swoich poziomach nieprzezroczystości

świata przedstawionego, a zarazem niemożności odnalezienia punktu odniesienia, wobec którego jakakolwiek idea mogłaby być heretycka lub dysydencka.

W stronę panteizmu

W prozie Schulza za pośrednictwem metaforycznych przekształceń dokonuje się przejście od dualizmu bytu do szczególnej formy monizmu, co przejawia się rezygnacją z hierarchizacji zaprezentowanej rzeczywistości czy, by określić to zjawisko sformułowaniem zaczerpniętym z tradycji judeochrześcijańskiej, zanegowaniem hierarchii stworzenia. Na skutek przyjęcia głównych założeń monizmu i odrzucenia przekonania o dwudzielnej naturze świata ponownie staje się on nieskończony, ale nie dlatego, że głębia jego źródłowego sensu zaczyna być wreszcie uchwytana, lecz w efekcie uznania powierzchni rzeczywistości, jej zmysłowej materialności, za wielowyladadną. Ukazane w tym świetle tezy Ojca zaprezentowane w *Traktacie o manekinach* jawią się jako przykład praktyki intelektualnej pozbawionej bezpiecznej podstawy, aktywności, której obce są pewniki oraz stabilne i spójne struktury uwiarygadniające. Niesie to ze sobą ważne konsekwencje w postaci zmiany rozumienia doświadczania czasu, obciążać musi świadomością prowizoryczności twórczych i egzystencjalnych rozwiązań, które zawsze mogą być poddane krytycznej refleksji i weryfikacji. Obecne w *Traktacie o manekinach* stwierdzenia Jakuba wyrażone językiem dyskursywnym dają się też ująć jako wypowiedź o charakterze metaliterackim. Mówi ona o sposobie istnienia rzeczywistości przedstawionej również w innych opowiadaniach Schulza, rzeczywistości ukazywanej za pośrednictwem metafory.

Ponieważ metaforyka Schulza nastawiona jest na zakwestionowanie pewności i oczywistości reprezentacji, można zaryzykować stwierdzenie, że pozostaje ona w służbie „imperatywu krytycznego”⁹. Podważa istnienie fundamentu opisywanej rzeczywistości, który mógłby stanowić jej ostateczne uprawomocnienie, narusza stabilność i tożsamość świata przedstawionego, który nieustannie się staje i jawi się jako continuum zdarzeń. Metafora podaje w wątpliwość niezależność literackiej prezentacji od podmiotu wypowiedzi, problematy-

zując zarazem możliwość adekwatnego uchwycenia w jakimkolwiek dyskursie tego, co cechuje się dynamiką, „istnieje w przepływie”. Poznawanie i stawanie się nie dają się tu uzgodnić. Przyjęcie przez Schulza założenia o stawaniu się rzeczywistości wyklucza jej trwałe istnienie w mocnym ontologicznym sensie, co w warstwie świata przedstawionego opowiadań owocuje porzuceniem dążenia do pełnej adekwatności literackiego wyrazu, która mogłaby wymknąć się prawu zmienności wynikającej z upływu czasu.

Najistotniejszym rysem myślenia Schulza uświadomionym w metaforach jest problem najszerszej rozumianej materii i jej metamorfozy. Pojęcie materii (*hyle*) odsyła do przedsokratejskich poszukiwań zasady eksplikującej naoczną wielokształtność świata. Zdająca sprawę z owej wielokształtności Schulzowska metaforyka pozwala czytelnikowi wkroczyć w najrozleglejszą przestrzeń możliwego. W książce *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w prozie Brunona Schulza* Krzysztof Stala zwraca uwagę na operacje peryfrastyczne jako wiodącą cechę poetyki autora *Sklepów cynamonowych*:

„Najbardziej natrętną, rzucającą się w oczy właściwością poetyki Schulza jest tendencja do wielokrotnej, rozbudowanej metaforyzacji jednego przedmiotu lub zjawiska. Polega ona na mnożeniu metaforycznych ekwiwalentów nazwy podstawowej, które rozkwitają jako «kolejne przymiarki rzeczywistości»”¹⁰.

Spiętrzone metaforyczne inkarnacje jakiegoś obiektu tworzą spektrum możliwych zmysłowych wyglądów, wachlarz rozmaitych przejawów materialnej rzeczywistości świata, tak jakby mówiąc słowami Goethego, „natura była różnokolorowym ubraniem boskości”¹¹. Ujęta w ten sposób metafora dynamizuje rzeczywistość przedstawioną, wydobywa na pierwszy plan wpisana w świat nieustannie zachodzącą przemianę. „Metamorfoza” to także jeden z wizerunków języka. Mechanizmowi powstawania znaczeń, jaki cechuje przenośnię, obca jest trwałość, ascetyczna i niewzruszona precyzja słów. W dynamice połączeń słowa tylko na chwilę określają się wzajemnie, wpływają i oddziałują na siebie, ich znaczenia osadzone w zaskakujących kontekstach zaczynają opalizować. Metafory nie próbują się przeciwstawiać niepochwytności tego, co przedstawiane, lecz wyraźnie z nią współgrają¹²:

„Nadeszły żółte, pełne nudy – czytamy w opowiadaniu *Ptaki* – dni zimowe. Zrudziałą ziemię pokrywał dziurawy, przetarty, za krótki obrus śniegu. Na wiele dachów nie starczyło go i stały czarne lub rdzawe. Gontowe strzechy i arki, kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów – czarne zwęglone katedry, najeżone żebrami krokwi, płatwi i bantów – ciemne płuca wichrów” (P, s. 21)¹³.

W metaforach Schulza przenikają się różne sfery rzeczywistości. Epitety przywoływane w opisie dni, takie jak: „żółte”, „pełne nudy”, niosą ze sobą zabarwienie emocjonalne. Synestezyjnie harmonizuje się w nich percepcja barw i doświadczenie upływu czasu. Natomiast określenia śniegu: „dziurawy”, „przetarty”, „za krótki” to zapis spostrzeżenia destrukcji jako przejawu istnienia materii. Właściwy Schulzowi zabieg wprowadzania metafory *in presentia* (w tym konkretnym wypadku „śnieg” jest przedmiotem metaforyzacji, a „obrus” jej nośnikiem), pozwala na uruchomienie ciągu skojarzeń, dzięki którym ziemia jawi się jako stół – element przestrzeni oswojonej i bliskiej. Metafora „płuca wichrów” zastosowana do przedmiotów martwych wiedzie w rejony anatomii, implikuje asocjacje z regularnością, rytmem, napinaniem się i kurczeniem, rozszerzaniem i opadaniem czy wreszcie wzmocżonym wysiłkiem, niezbędnym do podtrzymania życia. Dzięki ustawicznemu przekraczaniu ontologicznego progu, jakie zachodzi w metaforze, niepostrzeżenie zaciera się też odrębność pomiędzy żywym i martwym; odsłania się „unerwione” otwarcie na przedmiot:

„Nie ma materii martwej – nauczał w *Traktacie o manekinach* Jakub – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane” (ToM, s. 36).

W prozie Schulza nawet najdrobniejszy okruch materii ma właściwości psychiczne. Materia ma w sobie, a nie poza sobą, źródło ruchu i życia¹⁴. Panpsychizm, czyli pogląd filozoficzny przypisujący całej materii nie tylko życie, lecz także naturę psychiczną (świadomość), implikowany jest w prozie drohobyckiego autora przez specyfikę metaforycznych konstrukcji, którymi nasycone zostały jego opowiadania, gdzie każdą drobinę świata przedstawionego obdarzono duchem¹⁵. Pisarz wyraził swoje stanowisko także explicite w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza. War-

to przywołać je raz jeszcze i przeanalizować w takiej właśnie perspektywie:

„*Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, stauują specjalny rodzaj substancji – czytamy w nim – Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu swych kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fackie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”¹⁶.

Tezy, które formułuje Schulz w liście do Witkiewicza, wpisują się w krąg koncepcji monistycznych. Monizm zakłada jedność substancji, której wszystkie przejawy można sprowadzić do jednej zasady: mianowicie prawa przemiany¹⁷. Z witalnej pramaterii istoczą się poszczególne postaci bytu, które zostają ponownie „wessane” przez fermentującą substancję. Możliwości twórcze przyrody są nieograniczone, lecz wyłania ona z siebie kolejne formy według niezłomnych praw: jedne kształty przedziergają się w inne, wiodąc od życia do śmierci, od zniszczenia do nowego życia. Wędrówka form stanowi prymarną zasadę istnienia. W niej i poprzez nią zostaje wydobyty na światło dzienne głęboki tragizm przejściowych, skazanych na krótkie trwanie kształtów, powołanych do życia tylko po to, by mogły na moment zaistnieć, jednokrotnie się wydarzyć. Ironia natury wyraża się beztróskim igraniem formami bytu, życiem i śmiercią; wpisane w nią prawo metamorfozy rozstrzuwa swe projekty poza dobrem i złem, dołą

i niedolą. Charakter tej relacji ujął niegdyś epigramatycznie Hebbel w słowach: „Ja podejrzewam, że człowiek, to w Bogu krążący ból”¹⁸, z tą różnicą, że u Schulza ów ból dotyczy nie tylko człowieka, lecz także wszelkich istnień.

Herezja, zarówno w terminologii myślicieli starożytnych, jak i nowożytnych, oznaczała także zdradę lub chorobę. Rzecz znamienna, że to właśnie doświadczenie choroby staje się dla Ojca przyczyną heretyckich spekulacji. Pozwala mu ono na uświadomienie sobie własnego chwilowego udziału w wiecznym i nieskończonym bycie, jest przesłanką, na której Jakub buduje poczucie wspólnoty z każdą drobiną świata. Przeczucie śmierci każe bohaterowi postrzegać siebie jako element przerastającej go, lecz dzielącej z nim ten sam los całości. Potyczki Ojca z Bogiem są poszukiwaniem przemiany własnej kondycji. Pierwotnie skrywają w sobie głębokie doświadczenie religijne, gdyż początkowo Ojciec nie zaprzecza Bogu, lecz go wyzywa, nie neguje jego istnienia, lecz walczy o symetryczną relację stron, zwieńczoną partnerskim dialogiem.

Ów bunt Jakuba kończy się jednak przewrotem metafizycznym¹⁹. Jego dowodem jest *Traktat o manekinach*, w którym poczyna się herezja. W starciu Jakuba ze Stwórcą dokonuje się przełom światopoglądowy. Starotestamentowy, srogi i kapryśny Jechowa objawia cielesne oblicze i zostaje utożsamiony z naturą. Boskość nie daje się już odróżnić od dzieła stworzenia, materializuje się i zlewa w jedno ze zdehumanizowanym światem:

„Był to dialog groźny – czytamy w *Nawiedzeniu* – jak mowa piorunów. Łamańce rąk jego rozrywały niebo na sztuki, a w szczelinach ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa. Nie patrząc widziałem go, groźnego Demiurga, jak leżąc w ciemnościach jak na Synaju, wsparłszy potężne dłonie na karniszu firanek, przykładał ogromną twarz do górnych szyb okna, na których płaszczył się potwornie mięsisty nos jego. Słyszałem jego głos w przerwach proroczej tyrady mego ojca, słyszałem te potężne warknięcia wzdętych warg, od których szyby brzęczały, mieszające się z wybuchami zaklęć, lamentów, gróźb mego ojca” (N, s. 17).

Uznając immanencję Demiurga w stworzeniu, Jakub sprzeniewierza się tradycji judeochrześcijańskiej sytuującej Boga poza czasem i przestrzenią, w której egzystuje jego stworzenie²⁰. Bóg jest

tam transcendentną istotą, która nie ma bezpośredniego kontaktu ze swoim dziełem²¹. Przekonanie, że byt wywodzi się z boskiej natury, wiedzie do panteizmu zakładającego, że Bóg jest wszystkim i wszystko jest Bogiem (*Deus sive natura*), podczas gdy biblijny Stwórca nie pozostaje w relacji zależności od powołanych do życia istot. Posiadająca atrybuty sacrum natura jest indyferentna: ani dobra, ani zła, w swej „beztendencyjności” nie troszczy się o dzieła, które wydaje na świat²². Ten elementarny, mroczny żywioł przepelniony jest głęboką ironią wobec ludzkich trosk, a jego indyferentyzm sprawia, że wymyka się on kategoriom moralnym.

Porównanie wymowy *Traktatu o manekinach* z tradycją biblijną uwypukla diametralną różnicę w rozumieniu czterech zasadniczych aspektów: pojęcia czasu i historii, koncepcji osoby oraz idei miłości Boga do swego dzieła. Panteistyczny światopogląd Jakuba zbliża się do zapatrywań Spinozy, który określił rzeczy i zjawiska jako „pobudzenia atrybutów Boga”. Filozof zanegował tym samym ideę absolutnego stworzenia, proponując zamiast niej koncepcję koniecznego wytworzenia rzeczywistości przez boską naturę²³. Dla Spinozy idea stworzenia jest niedorzecznością, ponieważ kryje się w niej sprzeczność: „gdyby ktoś przyjmował, że istota [substancja] jest stwarzana, tym samym przyjąłby, że idea prawdziwa stała się mylną”²⁴.

„Rzeczy poszczególne – stwierdzał autor *Etyki* – nie są niczym innym, jak pobudzeniami przymiotów bóstwa, czyli objawami, wyrażającymi przymioty bóstwa w sposób stały i wyznaczony”²⁵.

Odrzucenie koncepcji stworzenia, „wchłonięcie” jej przez stanowisko panteistyczne, doprowadziło Spinozę do zatarcia rozróżnienia między boską istotą a światem. Idea stwarzania rozumianego jako budzenie się do życia czegoś nowego jest obca poglądom filozofa, gdyż rozumie on poszczególne formy materii jako emanacje jednej substancji. Takie ustalenia doprowadzają go do zanegowania idei osoby, które wspiera się na przesłance, że wielość nie jest owocem działania stwórczej woli, ale rezultatem negatywnego ujednostkowania materii. Niedorzecznością staje się również wiara w boskie miłosierdzie dla powołanych do istnienia stworzeń:

„Nie może tu być – pisał Spinoza – miejsca na miłość jego – miłość we właściwym znaczeniu – skierowaną ku czemuś innemu. Bo też wszystko składa się na jedną rzecz, a ta jest Bogiem samym”²⁶.

W sposób analogiczny rozwiązuje Spinoza problem jednostkowej aktywności, którą włącza w działanie kosmiczne, kierując się zasadami przemiany, konieczności i przyzwolenia²⁷. Poglądy te okazują się zbieżne z tezami wygłoszonymi przez starego Jakuba w *Traktacie o manekinach*.

Bunt herezjarchy, Jakuba, sprowokowany doświadczeniem choroby, zostaje przekuty przez bohatera na apoteozę materii, apoteozę jakości, która go zniewala i ubezwłasnowolnia. Stwierdzenie, że u podstaw rzeczywistości leży właśnie materia, ujęte z punktu widzenia tradycji judejskiej, graniczy z idolatrią, a tym samym – herezją. Idolatria to kult przedmiotów, które albo odgrywają rolę bóstwa, albo wyobrażają je, potępiony przez judaizm z kilku powodów. Po pierwsze, ubóstwienie dzieła rąk ludzkich jest hołdem oddawanym puście przez człowieka, a tym samym oddaleniem się od sfery sacrum. Po drugie, zaprzecza ono transcendencji Boga, myląc Stwórcę z tym, co stworzone. Po trzecie, uznano także, że bałwochwalstwo zasada się na błędnym rozumieniu ontologii bytu:

„Kiedy myśl – pisze Claude Tresmontant – zwraca się ku idolowi, biorąc go za byt, zostaje oszukana, ponieważ w rzeczywistości dotyka tylko naturalnego elementu stworzonego: drewna, metalu itd., a bytu, ku któremu się kieruje nie ma, fabrykacja bowiem nie jest stwarzaniem”²⁸.

Rzecz znamienne, że w opowiadaniu pod tytułem *Manekiny* krawiecki manekin ubierany przez Poldę i Paulinę zostaje określony jako „milczący idol, którego nic zadowolić nie mogło” (M, s. 30).

„Ten moloch – czytamy dalej – był nieubłagalnym, jak tylko kobiece molochy być potrafią. [...] Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni znaczone białą fastrygą” (M, s. 30–31).

Zabiegi dziewcząt wokół manekina uprzedmiotawiają je w tym sensie, że podporządkowują mu one swoją uwagę i działanie, co w dalszej części tekstu zostaje zobrazowane przemianą szwaczek w kukły. Przeistoczone, zreifikowane kobiety wprawiają Jakuba w stan zauroczenia, więc oddaje im hołd należny bóstwu. Jednak materia opiewana przez herezjarchę ze *Sklepów cynamonowych* nie jest ani bezwładna, ani pozbawiona życia. Pobudzana wewnętrzną dynamiką sprawia, że aura napięć emanuje również na zewnątrz niej. Materia

wydziela impulsy, które wyzwają imperatyw twórczego działania. Poprzez czytelną analogię do uwodzicielskiego uroku kobiecości materia opisywana jest jako sfera niewyczerpanej potencji, oczekująca na urzeczywistnienie w konkretności kształtu, gotowa ulec jakiemukolwiek celowi, któremu może zostać podporządkowana. Przypisanie materii oczekiwań i pragnień, a także zdolności uwodzenia jest znakiem przyznania jej własności duchowych, potraktowania jej jako jakości psychicznej. Niczym Spinoza, Jakub utożsamia materię i duszę świata:

„Materii – mówi Ojciec – dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa, która nas nęci do formowania. [...] Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekać na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które sobie w ślepych rojeniach wymajacza” (ToM, s. 17).

Natomiast człowiek skazany jest na twórczą odpowiedź na rozpozycierającą się przed nim perspektywę życia w rzeczywistości pełnej ambiwalencji, pozbawionej zabezpieczenia, gwarancji i ładu. Jego światem rządzi pragnienie formowania, które stanowi jedną z najpotężniejszych energii bytu. Charakterystyczne dla Jakuba panteistyczne rozumienie tej konieczności wyklucza wolną wolę²⁹.

„Człowiek jest posłuszny prawom natury, nawet jeśli im się przeciwstawia; współdziała z nią, nawet jeśli chce działać przeciwko niej” – twierdził również zainspirowany myślą Spinozy Goethe³⁰.

Konsekwencją uznania zachowań zgodnych z naturą za moralne okazuje się sprowadzenie moralności do natury. Schulzowski bohater, Jakub, uznaje także afekty za konieczne wytwory tej ostatniej. Część z nich właściwa jest samemu człowiekowi, inne zaś wzbudzane są przez znajdujące się wokół zjawiska i rzeczy, które w ten sposób podporządkowują sobie człowieka. On sam na przykład w kontakcie z Adelą doznaje erotycznego zniewolenia i zaczyna reagować jak automat. Wydany na pastwę namiętności przestaje być panem siebie, znajduje się pod wpływem działania uprzedmiotawiających go sił:

„W chwili, gdy mój ojciec wymawiał słowo manekin, Adela [...] wysunęła się wraz z krzesłem o pięćdziesiąt naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab i wyprężyła ją

jak języczek węża. [...] Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczo-
nymi oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na
kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegly tam i z po-
wrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzyg-
zaki myśli” (ToM, s. 39).

Skojarzenie materii z żywiołem kobiecości, a tej ostatniej z symbo-
liką węża powoduje, że pospolita, na pierwszy rzut oka, sytuacja
zyskuje aurę sakralnej grozy, wyraża napięcie pomiędzy przestrzenią
tremendum i *fascinans*. Przywołanie tej symboliki w opisie to znak
nawiązania do religii i mitologii, palimpsest języków i dyskursów wie-
lu kultur. W wierzeniach bliskowschodnich oraz indoeuropejskich
wąż był jednym z najważniejszych zwierzęcych symboli ziemi, peł-
nym ambiwalencji i dwuznaczności wcieleniem śmierci, a zarazem
płodności, mądrości i jednocześnie mroku. Zaktualizowanie wskaza-
nych znaczeń uruchamia opozycję góra–dół, przy czym wąż jawi się
tu jako nośnik emocji i treści wypreparowanych ze sfery chaosu.

W tradycji judeochrześcijańskiej *Księga Rodzaju*, kojarząc węża
z kuszeniem i upadkiem, ustanowiła jego tożsamość ze złem, nie-
ładem i szatanem. Stał się on znakiem rozpoznania płci, a zarazem
naruszenia świętej więzi między człowiekiem a Bogiem. Doświad-
czenie ciała, czy szerzej – materialności, daje się też interpretować
jako doznanie zmiany związane z koniecznością wstąpienia w czas,
czas historyczny³¹.

Postawa Ojca w konfrontacji z kobietą, niczym postawa twórcy w ob-
cowaniu z materią, przestaje być kontemplacyjna. Rządzi nią ko-
niecność, pokusa i namiętność napędzane obietnicą spełnienia.
Jednak pragnienie formowania, o którym mówi Jakub w *Traktacie
o manekinach*, wychyla się ku temu, co niemożliwe do uobecnienia.
Już u zarania okazuje się ono skazane na klęskę, gdyż dystans po-
między tym, co rzeczywiście tworzy, a tym, do czego zmierza, nie daje
się zredukować. Ten rozdźwięk, pomiędzy tym, co się staje, a tym, co
być powinno, powoduje cierpienie:

„Materia – czytamy – nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tra-
gicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrac z materią,
że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie
wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwa-
cie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cier-

pienie tej pałuby, która nie wie czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie będącej parodią? Czy pojmujecie potęgę wyrazu, formy, pozoru, tyrańską samowolę, z jaką rzuca się on na bezbronną kłodę i opanowuje, jak własna tyrańska, panosząca się dusza” (ToM, Cd, s. 40).

Materia jest zatem polem nieograniczonych możliwości przeżywania, na którym twórcza ręka odciska swe ślady, a cierpienie stanowi nieodłączną część kondycji wszystkiego, co żyje. Owa kondycja to rodzaj uwarunkowania przez świat egzystencji, gdzie to, co więzi i ogranicza istnienie, jest jednocześnie tym, co je stwarza w takim a nie innym kształcie. Dwuznaczność i ambiwalencja dochodzą do głosu w działaniu, w którym efekty siły sprawczej, bez względu na intencje, natychmiast zyskują sygnaturę losu. Tragizm bytu materii pogłębia jeszcze bardziej ujęcie jej w kłamry figury głuchego cierpienia; bólu, który nie mieści się w granicach słyszalności. Łaciński przymiotnik *surdus* – głuchy, jest rdzeniem wyrazu absurd. *Surdus* to także przekład arabskiego zestawienia słów *jadr asamm*, czyli „głuchy korzeń”, którego genezy należy poszukiwać w greckim zwrocie *alogos*, używanym dla określenia niemowy lub czegoś, co uchodzi za irracjonalne³². Wędrówka po etymologicznej sieci pojęć, prowadzi do wniosku, że utrata słuchu jest kulturowo kojarzona z zatarciem śladów logiki życia, zagubieniem nici przewodniej.

„Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie – powiada Jakub. – Każdy ją może ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę” (ToM, s. 35).

Skoro „wędrówka form jest istotą życia”, ingerencja w byt materii zostaje w *Sklepiach cynamonowych* utożsamiona z procesem koniecznym. Postulowane przez Jakuba poddanie się kreatywnej energii pożądań zwieńczone nieustannym przekształcaniem, wynika z zakwestionowania wolnej woli. Refleksja Ojca nie mieści się

już w porządku etycznym, lecz zostaje przeniesiona na płaszczyznę estetyki, gdzie jedynym horyzontem oraz celem jest inność i nowość³³. Ironiczna apoteoza przemiany zawarta w *Traktacie o manekinach* ujawnia się jeszcze wyraźniej, jeśli przypomni się paradoksalną formułę, za pośrednictwem której pisarz opisuje istotę świata przedstawionego w opowiadaniach. Schulz nie osadza jej w polu substancjalności, lecz kojarzy ze zmianą, co musi pociągnąć za sobą wniosek o braku stabilnych konstrukcji, którym można zawierzyć. Wyłożona przez Jakuba idea zakłada konieczny charakter wszelkiego bytu, lecz podkreśla zarazem jego nietrwałość. Pośrednio promuje wyobrażenie świata jako wolnego od celów i przyczyn ostatecznych, czyni też zamach na zasadność przykazania, które ujmuje zabójstwo jako czyn objęty zakazem:

„Zabójstwo – mówi Ojciec – nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu” (ToM, s. 35)³⁴.

Zabijanie rozważane w tej optyce przestaje być źródłem skalania. Z powyższego fragmentu rozważań daje się wyprowadzić pesymistyczna koncepcja dziejów napędzanych ideą następstwa. W takim ujęciu materia może zostać podporządkowana dowolnej wizji czy historycznej fantazji. Jednak w tym wypadku następstwo form nie musi oznaczać ich doskonalenia się; mogą być one rezultatem krótko-wzrocznych działań lub przygodnie obranej taktyki. Dowartościowanie twórczej wyobraźni generującej zasady nowych łańców współgra z poglądem herezjarchy, któremu odpowiada formuła: „estetyzm versus epistemologizm”. Wyrasta ona z przeświadczenia, że dla poznania warto zawiesić zasady etyki³⁵.

Wobec brzemienia Saturna. O Schulzowskiej koncepcji czasu

W ujęciu biblijnym rozumienie stawania się przeniknięte jest optymizmem historiozoficznym, którego czytelnik nie odnajdzie w żadnej z tych wygłoszonych przez Jakuba w *Traktacie o manekinach*. Zyskuje ono bowiem pozytywne znaczenie w odniesieniu do nieustannej eksplozji stworzenia, które jest z natury dobre. Dla Hebraj-

czyków historia nie sprowadza się wyłącznie do destrukcji i rozpadu ustanowionego przez człowieka porządku, ponieważ nadają jej sens poprzez identyfikację biegu zdarzeń z dojrzwaniem. Rozwój ludzkości przebiega więc dwutorowo; zawierają się w nim proces wzrastania oraz pierwiastki negatywne. Jednak te ostatnie mają odegrać pozytywną rolę w ekonomii zbawienia. Takie ukierunkowanie interpretacji dziejów nasila się jeszcze bardziej w tradycji chrześcijańskiej, w efekcie utożsamienia upływu czasu z oczekiwaniem na przyście Królestwa Bożego. Historiozofia biblijna pozostaje w ścisłym związku z (kwestionowaną przez starego Jakuba) ideą ludzkiej wolności, która zakłada, że człowiek jest współtwórcą swego losu. Biblijna dialektyka czasu i wieczności sytuuje się w opozycji wobec wszelkich odmian fatalizmu – jego przyjęcie oznaczałoby, że historia, dzieje jednostek i zbiorowości zostały rozstrzygnięte, zanim zdążyły się wydarzyć. Bóg nie stwarza tu, jak u Spinozy czy Schulza, z konieczności natury (będąc nią samą) – *ex necessitate divinae naturae* – ponieważ gdyby tak było, czas przestałby istnieć, stałby się synonimem wieczności, musiałby zostać przez nią wchłonięty. W judaizmie bieg historii został poddany waloryzacji i określony jako progresywnie ukierunkowany strumień zdarzeń. Tradycja judaistyczna odrzuciła ideę losu i wizję cyklicznej odnowy rzeczywistości, zastępując ją koncepcją wielkiej odnowy, jaka ma nastąpić u kresu dziejów – te zaś są ciągiem teofanii³⁶. Natomiast nieskończony ruch stawania się i rozpadu substancji opisany w *Traktacie o manekinach* oraz przedstawiony w pozostałych opowiadaniach za pośrednictwem metaforycznych przekształceń, jej nieustanne zawężanie się i rozluźnianie, przemienność procesu ujednostkowania i powrotu do tego, co bezkształtne, rządzi się zasadą powtórzenia, której nie akceptuje ani historiozofia judaistyczna, ani chrześcijańska³⁷:

„Skala morfologii – stwierdza Jakub w *Traktacie o manekinach. Dokończeniu* – której podlega materia jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu” (ToM D, s. 43).

Przekonanie, zgodnie z którym nie tylko dzieje ludzkie, lecz także losy wszelkiego istnienia określa prawo repetycji, prowadzi do wniosku, że jednostka w ramach historii nie może być wolna, o czym

przekonuje *Wiosna* – tekst Schulza, w którym metaforyczne języki natury i teatru³⁸ zostają przetransponowane na opis mechanizmów, jakie rządzą rzeczywistością historyczną. Wątki dojrzewania i pierwszej miłości ujęte w schemat kryminalnej intrygi stają się w opowiadaniu pretekstem do rewizji mitów odrodzeńczych, rozrachunku z ideą rewolucji oraz owianymi legendą opowieściami o mniej lub bardziej zdegradowanych bohaterach historycznych, wśród których odnajdziemy Aleksandra Wielkiego, Franciszka Józefa i arcyksięcia Maksymiliana. Rzeczywistość przedstawiona w *Wiosnie* wymyka się jednak wszelkim próbom usensownienia, pozostaje „dzika”, „niezawisła”, „nieobliczalna”, jawi się jako szyderstwo z ambicji reżyserskich, które miałyby kierować biegiem zdarzeń według z góry założonego planu. Jest kpina z uzurpatorskich idei i ludzkiej podatności na nie oraz ośmieszeniem „spalania się w ogniu jakichś koncepcji”, „bezprzedmiotowego heroizmu”, w imię którego człowiek gotów byłby poświęcić życie. Wśród przywołanych z głębi dziejów bohaterów *Wiosny* są także „koronowane głowy”. Idee i wartości organizujące egzystencję tych postaci „zdyskredytowały się jedna za drugą w prozie dnia codziennego, ich lonty wypaliły się” (Wi, s. 212). Bohaterowie historii, jej marionetki, ta „natchniona kohorta” rodem z muzealnej wystawy, obandażowane figury woskowe złożone „z kawałków”, przyciskające do siebie „drewniane protezy, imitowane, fałszywe płuca i wątroby” (Wi, s. 213) poszukują bezbronną i bezkrytycznie jakiegoś dogmatu, by po odnalezieniu go zainscenizować na nowo maskaradę dziejów, których tok został już dawno przesądzony, aby uczynić za dość wymogom teatralnej iluzji, odegrać „dramat fatalny”, wykonywać w nieskończonych wariantach te same gesty i nie chcieć spostrzec, że prawem tysięcykrotnego powtórzenia³⁹:

„trony wędzną nie zasilane krwią, a żywotność ich rośnie tą masą krzywdy, zaprzeczonego życia, tego wiecznie innego, co zostało przez nie wyparte i zanegowane” (Wi, s. 188).

Historia opisana w opowiadaniu jawi się jako jeden z wielu scenariuszy, które materia w swoich „ślepych rojeniach wymajacza”⁴⁰. Fabuły *Wiosny* – „tysiącrotnie rozmnożone biblie i iliady” (Wi, s. 170) – są „smutne i ciężkie od wiedzy” (Wi, s. 169), z góry przewidują i rozstrzygają działania przyszłych bohaterów, przypominają „szu-

flady na umarłych, w których leżą zeschnięci, czarni jak korzenie i czekają na swój czas”, by obudzić się wreszcie do „całkiem nowego świtu” (Wi, s. 169–170):

„Bo czymże jest wiosna, jeśli nie zmartwychwstaniem historii. Ona jedna wśród tych bezcielesnych jest żywa, rzeczywista, chłodna i nic nie wiedząca. O jakże ciągnie te widma do jej młodej zielonej krwi, do jej roślinnej niewiedzy, wszystkie te fantomy, te larwy, te farfarele. [...] Dlatego jest tak ciężka tą całą sumą wiedzy zapominanego, i tak smutna, bo musi sama jedna żyć za tyle żywotów, za tyle odrzuconych i poniechanych być piękną. [...] Jak zazielenia się wiosna zapominaniem, jak odzyskują te stare drzewa słodką i naiwną niewiedzę, jak budzą się gałązkami nieobciążone pamięcią, mając korzenie pogrążone w starych dziejach! [...] Od tej zieleni odmłódzą się historie i zaczną się raz jeszcze, jakby się nigdy nie odbyły” (Wi, s. 172).

Zaprezentowana w utworze wizja czasu nie ma nic wspólnego z ideą postępu zakładającą doskonalenie się cywilizacji pod wpływem twórczej ingerencji ludzkiej w porządek dziejów. Idee materializujące się w ich toku początkowo wydają się nowe i świeże, następnie ulegają przedawnieniu i dewaloryzacji. Kiedy już się zdezaktualizują, jawią się jako uzurpatorskie, niezdolne do narzucenia asubstancjalnej rzeczywistości (która istoczy się, ginie i znów powraca w wiecznym powtórzeniu) celowości stawania się. Te zdegradowane mity nie posiadają już mocy usensownienia okrucieństwa historii – ta wyzbywa się swego ciężaru tylko dzięki dziecięco naiwnej niepamięci lub dwuznacznej etycznie alchemii zapominania⁴¹. Interpretowane w tej optyce istnienie w czasie jawi się jako indyferentne moralnie w ontologicznym sensie.

Wydaje się, że zanegowanie wyobrażenia czasu rozumianego jako progresywnie ukierunkowany strumień zdarzeń (tak ujmowany jest on w tradycji judeochrześcijańskiej) zaowocować musi nasileniem tanatycznych lęków, lęków związanych z uświadomieniem skończoności ludzkiej egzystencji. Człowiek skonfrontowany ze skandalem śmierci pozbawiony zostaje eschatologicznego pocieszenia, nie może liczyć już na inne, lepsze życie. Przykładem wzmożenia wspomnianych niepokojów mogą być wizje jednostkowego „czasu pustego”, „niepotrzebnego”, „chorego” (indywidualnych udręk egzystencji

zmierzającej „ślepy m torem” ku niewiadomemu celowi czy opisy zawieszenia między życiem a śmiercią, istnienia „w granicach uwarunkowanych sytuacją” [SpK, s. 265]), jakie dają się odnaleźć na kartach *Sanatorium pod Klepsydrą, Emeryta, Doda, Samotności*⁴². W prozie Schulza za remedium na, związane z przemijaniem, doznanie egzystencjalnej trwogi można by uznać wszechobecność metafor związanych z płodnością, rodzeniem witalnością. Obrazy Materii-Kobiety, tej Pramatki i niewyczerpanej rodni łączącej w sobie dynamikę tworzenia i pierwiastki chaosu, życie i śmierć, łagodzą do pewnego stopnia tanatyczne lęki. Substancja wprawdzie ustawicznie dąży do odróżnicowania, ale jednocześnie wylaniają się z niej nieprzerwanie nowe, chwilowe wizerunki kosmosu⁴³.

W opowiadaniach Schulza zanika także podział na materię i kształt. Ustawicznie naruszana jest zasada *principium individuationis*, co dla myśli biblijnej równoznaczne jest z powrotem do stanu chaosu, nieodróżnicowania, a w konsekwencji zanurzeniu w złu. W tradycji tej wszelkie stworzenie podlega hierarchii, na szczycie której znajduje się człowiek. Różni się on diametralnie od bytów zwierzęcych, poprzez przynależność do porządku nadprzyrodzonego, a tym samym możliwą, duchową partycypację w istnieniu Stwórcy. Istota ludzka wznosi się zatem ponad świat natury. Kiedy Ojciec zmienia się w karakona lub kondora, dochodzi do przekroczenia ontologicznej granicy, przeniknięcia do obszaru istnienia innego niż własne. W tej translokacji bohater przemieszcza się w obszar pozaludzki, wydostaje się z przestrzeni rozumianej w tradycji judeochrześcijańskiej jako wyższe piętro egzystencjalnej hierarchii stworzenia. Jakub rozprasza się w materii, doświadcza osuwania się w życie „podczłowiecze”. Wtargnięcie w przestrzeń cudzego istnienia (ujęte z punktu widzenia starotestamentowych przekazów) niesie zagrożenie, zapowiada ontologiczną katastrofę. Przemiany obecne na kartach *Sklepow cynamonowych* dotyczą nie tylko sfery *anthropos* i nie ograniczają się wyłącznie do ukazywania konfrontacji człowieka z przerażającym aspektem istnienia. Materia podlega tu nieustannym personifikacjom, a podmiotowość transponowana jest z ludzi na rzeczy, co doprowadza do zniesienia opozycji podmiot–przedmiot. Panpodmiotowość i panpsychizm zostają rozciągnięte na wszystko, czemu dane było i będzie zaist-

nieć, a zarazem stają się synonimami odebrania człowiekowi ekskluzywności indywidualizacji.

O tym, że Schulz był świadomy heterodoksyjności koncepcji materii wpisanej w *Sklepy cynamonowe*, świadczy najlepiej jego autorska wypowiedź:

„Mówiono – zwierzał się pisarz w liście do Witkacego – o destrukcyjnej tendencji książki. Być może, że z punktu widzenia pewnych ustalonych wartości – tak jest. Ale sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero in statu nascendi. Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd zostało już ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość. Destrukcja? Ale fakt, że treść ta stała się dziełem sztuki, oznacza, że afirmujemy ją, że nasze spontaniczne głębie wypowiedziały się za nią”⁴⁴.

W prozie Schulza widoczna jest „uniwersalna deziluzja rzeczywistości”, „bankructwo realności”, dewaloryzacja wartości, które wraz z upływem czasu tracą nie tylko metafizyczną, lecz także ludzką sankcję i nabierają cech antycypacji ponowoczesnej „uniwersalizacji heretyckiego imperatywu krytycznego”. Schulz – wielki modernista – zamienia abstrakcję w konkret: ulotne treści zaskakują w jego prozie dotykalnością, zjawiska duchowe podlegają materializacji, materialne rozrzedzają się aż do nicości. Jego opowiadania nie tylko akcentują wielość i przemijalność wykładni, lecz także same podlegają wielu wykładniom. Odbiera to realności (w której opisach „czuje się cudzysłów, kostium, pretekst stylistyczny”) jej dawną powagę, powoduje nadwątlenie sztywnych ram rzeczywistości, wreszcie staje się zwiastunem literackiej ekspresji stanu, w którym pojęcia wartości i wszelkich strategii uwiarygadniających tracą swój autorytet wykładni ostatecznej, kiedy to herezja w tradycyjnym rozumieniu przestaje być możliwa. Rozpatrywana w tej optyce proza Schulza sytuuje się w szeregu form przejściowych, wytyczających szlak, którym podąża dwudziestowieczna literatura, snując opowieść na temat dezintegracji tradycyjnego obrazu rzeczywistości, szukając nowych wcieleń tego wizerunku i zapowiadając ponowoczesne zmęczenie brakiem punktu oparcia.

2. *Ciało przewartościowane. Ciało odwartościowane.*
O czasie w Pornografii Witolda Gombrowicza

Thomas Mann w rozważaniach o Dostojewskim i Nietzschem wspominał o zmuszającej do milczenia konfuzji, zażenowaniu, jakie ogarnia interpretatora, kiedy przychodzi mu mówić o religijnej wielkości przeklętych. Do tego typu ludzkiego autor *Śmierci w Wenecji* przyporządkowywał nawiedzonych i opętanych, zaliczał w jego poczet ten rodzaj osobowości, o którym rzecz by można, że „święty i zbrodniarz stają się tym samym...”⁴⁵. Pisanie o *Pornografii* Gombrowicza nastęrcza podobną trudność. Być może, należałoby zgodzić się z Mannem, że to, co mroczne, powinno być wyrażane raczej za pośrednictwem twórczości literackiej niż w publicystyce lub tekstach o ambicjach krytycznych czy naukowych. W dziele artystycznym ów demonizm miałby szansę zostać rozbrojony dzięki, na przykład, katartycznemu potencjałowi humoru, a jego opis zachowałby status quasi-sądu. Takiej szansy nie daje jej natomiast rozprawa o charakterze dyskursywnym, zwłaszcza gdy jej przedmiotem staje się powieść, której powstanie (podobnie jak dzieje się to w wypadku dzieł Dostojewskiego, Nietzschego czy przedostatniej powieści Gombrowicza) wydaje się uwarunkowane „osiągnięciem przerażającego stopnia wiedzy”⁴⁶, a z tej nie sposób stroić sobie żartów. Może rzeczywiście należałoby stłumić poznawczy niepokój, uszanować granicę strachu, poddać się jego ciężarowi, zatrzymać się na progu wysłownienia? Snując rozważania nad specyfiką spuścizny rosyjskiego pisarza i niemieckiego filozofa, Mann wielokrotnie przywoływał za Dmitrijem Miereżkowskim określenie „zbrodnicy”. Pojawiło się ono zwłaszcza w kontekście „zbrodniczej żądzy poznania”, jaką w tekstach autora *Braci Karamazow* dostrzegł i opisał rosyjski krytyk. Osiągnięcie takiej świadomości musi mieć swoją cenę, jest odmianą nieszczęścia, rodzajem męczeństwa skazującym na samotność. Istnieją teksty, które bardziej niż inne proszą o lekturę rozumiejącą:

„Aby mnie zrozumieć – stwierdzał w rozmowie o *Pornografii* Gombrowicz – trzeba przyjrzeć się temu bardziej oczami artysty niż moralisty”⁴⁷.

W tym miejscu pojawia się kolejny problem, jakiego utwory nie tylko Dostojewskiego, Nietzschego, lecz także Kafki, Nabokova, a nade

wszystko *Pornografia* Gombrowicza muszą nastęrczyć interpretatorowi. Wydaje się, że trudność tę zauważył Michał Głowiński, kiedy pisał w *Komentarzach do „Pornografii”* o wielkości tej książki:

„Żadna lektura, ani żadna interpretacja, nie jest w stanie wyczerpać jej sensów, stanowi tylko formę zbliżenia, formę wydobycia tych znaczeń, ujęć symboli, które wydają się najdonioślejsze. Wielkie dzieło przerasta bowiem to, co jest w stanie o nim powiedzieć czytelnik i interpretator; gdyby tego nie czyniło, nie byłoby wielkim dziełem. A Gombrowiczowska *Pornografia* jest nim niewątpliwie”⁴⁸.

Charakterystyczne, że z podobną pokorą pisał Mann o swoim eseju, poświęconym Dostojewskiemu. Zrozumiawszy, że istnieje taki rodzaj poznania, którego osiągnięcie nie byłoby możliwe bez udziału choroby, obłądki czy wręcz „duchowej zbrodni” stanowiącej ofiarę składaną przez twórcę dla człowieka (dzięki niej może poszerzyć on granice własnej samowiedzy i osiągnąć stan wyższego zdrowia), stwierdzał:

„Słowa, które tutaj powiedziałem o wielkim Rosjaninie, pozostają w takim stosunku do tego, co naprawdę należałoby o nim powiedzieć, jak niniejszych sześć opowiadań Dostojewskiego, do całości jego dzieła i jak jego napisane utwory, do wszystkiego, co mógł i chciał stworzyć, gdyby tego nie udaremniły granice życia ludzkiego”⁴⁹.

Istnieją utwory literackie – do nich właśnie zaliczam *Pornografię* Gombrowicza – będące „głosem samotności”, zasługującym na wysłuchanie i zrozumienie, a także uświadamiające, że analiza i interpretacja naukowa są sztuką. To powieści będące „głosem samotności”, który pomimo tego, że pozostawia swoje tekstowe ślady, pozostaje „głosem wołającego na pustyni”, bo takiej literaturze sprostać mogłaby jedynie lektura iluminacyjna, wielkie odczytanie na miarę wybitnego dzieła, dzieła uczącego pokory. Chciałoby się zapytać, co pozostaje temu, który to rozumiał i napotkał problem niewyraźności? Chyba tylko milczenie albo, jak podpowiada Mann, umiar – skromna próba pochylenia się nad tekstem. Takiej właśnie pokornej lekturze chciałabym poddać *Pornografię*. Czyniąc przedmiotem analizy problematykę cielesności, za jej pośrednictwem podejmę namysł nad zagadnieniami czasu, wartości i heterodoksji.

Pornografia nie jest ujęta w ramy jednego porządku temporalnego i charakterystycznych dla niego prawidłowości i konieczności.

W powieści krzyżują się niestyczne aspekty rozumienia czasu. Ich zderzenie wprowadza do tekstu załątki myślenia heterodoksyjnego. W przedostatniej powieści Gombrowicza znajdują swoje artystyczne odzwierciedlenie co najmniej trzy wizje, trzy interpretacje świata przedstawionego, a każda z nich zakłada odmienną koncepcję czasu. Na tle dziejowego zamętu, jaki przyniosła druga wojna światowa, ukazana została pozornie idylliczna rzeczywistość ziemiańska włączona w rytmy czasu agrarnego oraz regulowana kalendarzem liturgicznym. Z ich konfrontacji z historycznym kataklizmem wyłania się trzecia wizja czasu, która przynajmniej w założeniach ma przynieść ze sobą afirmację młodości, zapowiadać moment odrodzenia i oczyszczenia starego świata. Każda z tych koncepcji zostaje w *Pornografii* poddana namysłowi za pośrednictwem wysuwającej się na plan pierwszy problematyki ciała, która odsyła – nie tylko ze względu na tytuł powieści – do kwestii wartości i rozpatrywana być powinna w perspektywie aksjologicznej. Kategoria cielesności uzyskuje w tym utworze swój sens i zmienia znaczenie w zależności od tego, w jaki plan czasowy zostaje włączona.

„Czasoprzestrzeń dzieła – pisał Michaił Bachtin – zawsze zawiera moment wartościujący, który może być wyodrębniony z całości przestrzeni artystycznej tylko dzięki analizie abstrakcyjnej. Wszystkie określenia czasowo-przestrzenne są w sztuce i literaturze nierozłączne oraz zawsze zabarwione emocjonalnie i wartościująco”⁵⁰.

Takiej właśnie analizie zmierzającej do rozpoznania i opisu treści aksjologicznych wpisanych w tekst zamierzam poddać przedostatnią powieść Witolda Gombrowicza.

Czas ciała wobec czasu fabuły

Schemat fabularny *Pornografii* oraz charakterystyczna dla niej czasoprzestrzeń przypominają negatyw powieści awanturkowej, w której zdarzenia rozwijają się w czasie od spotkania wyjątkowo urodziwego, prawego chłopca i atrakcyjnej, cnotliwej dziewczyny w wieku narzeczeństwa, pomiędzy którymi niemal od pierwszego wejrzenia rodzi się namiętne uczucie, do momentu zaślubin pary. W toku rozwoju fabuły plany małżeńskie młodych napotyka trudne do przezwyciężenia przeszkody, nie wiadomo, czy w ogóle

dojdą do skutku. W końcu udaje się je sfinalizować, ale, z powodów niezależnych od zakochanych, zaślubiny muszą opóźnić się w czasie – poprzedza je rozłąka bohaterów, podczas której narażeni są oni na liczne pokusy wystawiające na próbę ich miłość, wierność i lojalność⁵¹. W powieści awanturniczej szybkie zawarcie małżeństwa uniemożliwione zostaje niekiedy przez projekt złożenia bohaterki w ofierze oczyszczającej podczas wojny lub walki. Dwa ramowe zdarzenia konstytuujące schemat powieści to: pierwsze spotkanie młodych oraz ich zaślubiny w zakończeniu akcji utworu. Pomędzy tymi punktami, pomimo licznych perypetii bohaterów, nic nie zmienia się w relacji między zakochanymi, a oni sami pozostają ciągle tak samo piękni i młodzi niczym w chwili, kiedy się poznali. Ich miłość jawi się jako absolutna, nieskalana, niepodlegająca upływowi czasu, jakby – jak zauważa Bachtin – „zaślubiny odbyły się nazajutrz po spotkaniu”. To, co przydarzyło się postaciom, niczego nie wnosi do ich życia, nie jest biograficznie, psychologicznie czy egzystencjalnie istotne, nie wyciska żadnego piętna na ich charakterze. Ten „roziew” – jak go określa Bachtin – między dwoma momentami nie pozostawia śladów w życiu bohaterów. Intensywność czasu awanturniczego, perypetie, którym muszą stawić czoła, nie wywierają na nich najmniejszego nawet wpływu:

„Na początku powieści bohaterowie spotykają się w wieku naczeczeństwa i w tymże wieku, tak samo młodzi i piękni, zawierają ślub pod koniec powieści. Czas, w ciągu którego przeżywają nieprawdopodobną ilość przygód, nie jest w powieści ani mierzony, ani obliczany”⁵².

Czas powieści awanturniczej już w jej antycznym wydaniu nie był lokalizowany historycznie, aktualizował się na przekór biologicznym cykлом. Charakterystyczne dla niej zdarzenia podlegały wyłączeniu z toku dziejów, nurtu biografii, rytmów przyrody. Funkcjonujący w obrębie tego porządku temporalnego bohaterowie nie starzeli się, ich ciało nie nastęczało im problemów. Młodość garnęła się ku młodości, pomimo zdarzeń zgrupowanych w takie zespoły czasoprzestrzennych motywów jak rozłąka, poszukiwanie, odnalezienie. Zakochani lgnęli ku sobie po to, by ich odporna na próbę czasu namiętność mogła się wreszcie ostatecznie potwierdzić i spełnić.

W *Pornografii* relacja między Karolem i Henią kształtuje się dokładnie na odwrót. Konieczność wzajemnej fascynacji, jakiej powinni ulec młodzi, dostrzegana jest tylko przez Fryderyka i Witolda – dwóch starszych panów, którzy odwiedzają podczas wojny dwór Hipolita:

„[...] choć każde z nich – stwierdza oszołomiony narrator – było osobno, znowu i jeszcze bardziej w oczy rzucała się ich namiętna składność: byli dla siebie [...]. Czyż nie należałoby raczej spokojnie powiedzieć, że to był wyjątkowy casus doboru... choć może nie tylko płciowego? Czasem zdarza się, że, widząc jakąś parę mówimy: no, ci się dobrali – ale w tym wypadku dobór, jeśli wolno mi się tak wyrazić, był jeszcze dotkliwszy, bo niewyrośnięty... doprawdy nie wiem, czy jasno..., a jednak ta zmysłowość nieletnia lśniła skarbem wyższej natury, tym mianowicie, że oni byli dla siebie szczęściem, byli sobie drogocenni i najważniejsi! I na tym placu, pod tym słońcem, ogłupiały, zbaraniały, nie mogłem pojąć, nie mieściło mi się w głowie, jak to jest, że nie zwracają na siebie wzajem uwagi, nie dążą ku sobie! Ona osobno i on osobno” (P, s. 21)⁵³.

Okazuje się, że atrakcyjny chłopak i zmysłowa dziewczyna, inaczej niż w powieści awanturycznej, nie są skazani na rozłąkę, los nie każe im się szukać, oszczędza tęsknot i oczekiwań. Jedynym zewnętrznym utrudnieniem w realizacji ich potencjalnego związku mogłyby być zaręczyny Heni ze starszym od niej Wacławem, które jednak nie są żadną przeszkodą, młodzi nie wykazują bowiem wzajemnego zainteresowania, „nie mają się ku sobie”. Wszystkie „łączące” parę zdarzenia zaaranżowane przez starszych panów (takie jak: podwinięcie przez Henię Karolowi nogawki, idylliczno-bukoliczna scenka wyreżyserowana przez Fryderyka, a potem odegrana przez dziewczynę i chłopca na wyspie⁵⁴ czy nawet przypadkowe zabicie Wacława przez Karola, który miał targnąć się na życie kogoś innego oraz współudział Heni w tej zbrodni) nie wywierają na tych dwoje istotnego wpływu, nie zmieniają ich emocji, nie powodują wzajemnej erotycznej fascynacji, nie owocują eksplozją namiętności. Relacja młodych nie wychodzi poza status „romansu”, który nie chce się urzeczywistnić⁵⁵.

Obcowanie Heni i Karola przebiega w atmosferze bez troski, w przeciwieństwie do powieści awanturycznej, w której nadmiar przypad-

kowych, zaskakujących zdarzeń uniemożliwia kochankom szybkie połączenie się. W *Pornografii* wszystko sprzyja uczuciu młodych. Mieszkają nawet w jednym domu, ponieważ Hipolit ze względu na konflikty Karola z ojcem przyjmuje chłopca pod swój dach. Zarówno Karol, jak i Henia mają za sobą pierwsze erotyczne wtajemniczenia. Chłopak bezwstydnie wyraża zainteresowanie starszymi kobietami, arogancko zadziera spódnicę przypadkowo napotkanej babie, wykonuje przy tym nieprzyzwoite gesty. Henia również, jak o sobie mówi, nie jest święta, bo pomimo młodego wieku rodzice przyłapali ją z „jednym z AK”. Dziewczyna decyduje się na przyjęcie oświadczyn Wacława ze względu na jego zasady określane przez moralność katolicką. Swoje motywacje wyjaśnia obcesowo: „Przynajmniej, jak wyjdę za niego, nie będę się puszczać” (P, s. 58). W *Pornografii* nie może być więc mowy o próbie czystości, miłości, wierności, lojalności, jakiej mogliby zostać poddani młodzi.

Brak wzajemnej fascynacji Heni i Karola, nieobecność uczucia i zmysłowego oczarowania umożliwia w powieści prowadzenie narracji ze swoiście rozumianej perspektywy pornograficznej. Grecki źródłosłów pojęcia pornografii łączy w sobie dwa wyrazy: *porne* – nierządnicą oraz *graphein* – pisać, skrobać, rysować. W potocznym ujęciu perspektywa pornograficzna wyklucza elementarną intymność, jaka cechuje erotyczne kontakty. Stają się one przedmiotem obserwacji i manipulacji, zostają podporządkowane reżyserskiej wizji. Obserwator nie może doświadczyć psychicznej bliskości i emocjonalnego kontaktu z osobami, pomiędzy którymi dochodzi do seksualnego zbliżenia. W spojrzeniu kogoś trzeciego ta relacja ulega redukcji do obrazu cielesnego obcowania, wizualnej demonstracji biologicznych odruchów. Zwykle twórca przekazu pornograficznego kieruje się dążeniem do wzbudzenia w odbiorcach erotycznego podniecenia. Jednak proste zakwalifikowanie *Pornografii* do grupy tekstów pornograficznych byłoby niedopuszczalną redukcją treści wpisanych w powieść. Refleksja obecna na kartach dzieła Gombrowicza ma bowiem charakter specyficzny. Na pierwszy plan wysuwa się tu jej samozwrotność, cechuje się ona tendencją do problematyzowania samej siebie.

W „pisanim ciałem” tekście Gombrowicza pomiędzy młodymi nie dochodzi do seksualnego zbliżenia, które mogłoby się stać przed-

miotem oglądu osób trzecich. Tak jak w *Kosmosie* w pewnym momencie „trup idiotyczny” staje się „trupem logicznym”, tak samo w *Pornografii* nieistniejący romans Heni i Karola zostaje wykreowany przez Fryderyka i Witolda, natomiast wspomniana kreacja zaczyna powodować takie skutki, jakby miłosna przygoda młodych rzeczywiście miała miejsce. Obaj mężczyźni znajdują się w stanie szczególnego napięcia psychicznego oraz erotycznego pobudzenia. Starsi panowie opatrują naddatkiem znaczenia pewne izolowane wydarzenia, w których biorą udział Henia i Karol, w przypadkowych zajściach doszukują się związków po to, by uzasadnić swoje skojarzenia. Wyobrażenia Fryderyka i Witolda początkowo dają się określić mianem zmysłowych wizji. Powstają one się na przekór realnym zdarzeniom – zgodnie z zasadami logiki kontrfaktycznej. Wreszcie przekształcają się w zdolność stwarzania faktów, a ściślej – umożliwiają ich przekonujące upozorowanie.

Czas ciała – czas psychologiczny

W konstruktorskiej aktywności Fryderyka i Witolda mającej na celu „połączenie” młodych uwyraźnia się psychologiczne doświadczenie czasu, z którym zmagają się bohaterowie. Dominującą emocją, jaka pobudza ich do podejmowania działań zorientowanych na skojarzenie pary, jest poczucie braku, niemożność ponownego doświadczenia młodości. Doznanie pornograficzne wiąże się tu z przyjemnością czerpaną z wyobrażeń. To właśnie obraz istot znajdujących się w wieku młodzieńczym wyzwala u mężczyzn silne podniecenie. Ukazanie w powieści psychologicznego wymiaru temporalnego staje się możliwe dzięki ekspozycji monologu wewnętrznego Witolda. W pozornej bezzdarzeniowości, nudzie ziemiańskiego dworku toczy się akcja mentalna, wewnątrznie zdialogizowana, pełna dramaturgii oraz zmagania i wątpliwości natury aksjologicznej. Inaczej mówiąc, na narracji odciska swe piętno czas wewnętrzny postaci, czas odwzorowujący „gonitwę myśli” bohatera:

„Nie, to było nie do zniesienia! Nic, nic! Nic, tylko moja, żerująca na nich pornografia!

[...] W tym poranku, to ja, rozgorączkowany i chory prawie od wczorajszych rozżarzeń, od owego ognia i blasku – bo przecież trze-

ba zrozumieć, że spadło na mnie zniecka po latach świńskich, zduszonych, wycieńczonych, szarych lub wykrzywionych szaleńczo. W ciągu których zapomniałem prawie, co to jest uroda. W ciągu których tylko trupi odór. A oto naraz zakwita przede mną możliwość gorącej idylli w wiosnie, z którą już się pożegnałem i panowanie wstępu ustępuje cudownemu apetytowi tych dwojga.

[...] Było to bezwstydne – było włamaniem się w nich – było wyznaniem, że oczekuje od nich podniecenia, zróbcie to, tym mnie urazycie, tego pragnę... Było wprowadzeniem ich w wymiar naszej żądy, naszego o nich marzenia” (P, s. 26, 28, 33).

Wydaje się, że fascynacja ciałem i młodością ma psychologicznie „odmłodzić” Witolda i Fryderyka. Cieleśność rozumiana w sposób biologiczny, ujmowana jako żywy, wywodzący się z natury i podlegający jej prawom organizm, istnieje w czasie i podatna jest na jego działanie. Na ciełe zapisują się ślady upływu czasu, człowiek nie potrafi powstrzymać procesu starzenia się, który postępuje, pomimo ludzkiej woli witalnego trwania. Cieleśność zaczyna być coraz bardziej odczuwana jako determinująca, dotkliwie oddziałuje na psychikę jednostki, określa jej samopoczucie. Dotyka to prędzej czy później każdego człowieka, który w końcu spostrzega, że horyzont przyszłości ciągle się zawęża, przestaje być niewiadomą, nie kryją się już za nim nieprzebrane możliwości obrotu wypadków, niezliczone warianty losu. Okazuje się, że większość zdarzeń, jakich dane było mu doświadczyć, już miała miejsce, nasila się świadomość nieuchronności kresu istnienia:

„Oblicze człowieka starszego – czytamy w przesyconej makabrycznymi wyobrażeniami *Pornografii* – trzyma się skrytym wysiłkiem woli, zmierzającym do zamaskowania rozkładu, lub przynajmniej zorganizowania go w całość sympatyczną – w nim zaś [we Fryderyku – dopisek Ż.N.] nastąpiło rozczarowanie, rezygnacja z czaru, z nadziei, z namiętności i wszystkie zmarszczki rozsiadły się i zerowały na nim jak na trupie. Był potulnie i pokornie podły w tym poddaniu się własnej ohydzie – i mnie zaraził tym świństwem tak bardzo, że robactwo moje zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło (P, s. 51).

Często bywa tak, że człowiek zanurzony w czasie pragnie uciec od doznania własnej skończoności, od siebie przemijającego. Ta ostatnia motywacja rządzi poczynaniami Witolda i Fryderyka oraz odciska

piętno na sposobie, w jaki na kartach powieści opisywane są inne postaci. Komplikacje charakterologiczne bohaterów właściwie pozostają poza sferą zainteresowania narratora. Zamiast tego mamy do czynienia z „pisanem ciałem” i „pisanem o ciele”. Witold kreuje słowem obrazy cielesności wartościowanej pozytywnie lub negatywnie ze względu na to, czy posiada ona walory estetyczne, czy nie. Nie psychika, sposób postępowania czy wyznawane przez bohaterów idee decydują o stosunku narratora do postaci. Podstawowymi kryteriami aksjologicznej oceny stają się uroda i wdzięk. To one przesądzają o jakości istnienia. Na afirmację zasługuje wyłącznie to, co młode i piękne. Taka niedorośla cielesność jawi się jako wzór doskonałości, egzystencji w stanie natury, niepoddana kulturowym modyfikacjom, nieprzefiltrowana jeszcze przez żadną ideę, nie potrzebuje dla siebie uzasadnienia⁵⁶. Nie musi zadawać pytań o sens swojego istnienia w czasie, bo nie zna jeszcze rozterek, jakie niesie ze sobą doświadczenie procesu starzenia się. Jest wartością samą w sobie, i choć cechuje ją nietrwałość, stanowi obiekt tęsknoty, a zarazem pokusę dla tych, którzy przekroczyli już próg dojrzałości:

„Co przyciągało, co nęciło? – pyta Witold – Cudowność, niczym we śnie, miejsca zawoalowane, których pożądamy, nie mogąc odgadnąć i krążymy wokół nich z niemym krzykiem, we wszechpożerającej tęsknocie, rozdzierającej, szczęśnej, zachwyconej.

Tak ja krążyłem wokół jeszcze spłoszony, niepewny..., ale już rozkosznie przeniknięty zniewoleniem giętkim, które ujmowało – urzekało – zachwycało – czarowało – wabiło i podbijało – grało – i kontrast pomiędzy mrozem kosmicznym owej nocy a tym źródłem bijącym rozkoszy był do tego stopnia niezmierny, iż pomyślałem mętnie, że Bóg i cud!

Co to było jednak?

To było... kawałek policzka i nieco karku... należące do kogoś, kto stał przed nami w tłumie, o kilka kroków...

Ach i omal nie udławiłem się! To był...

(chłopiec)

(chłopiec)” (P, s. 19).

W sposób podobny jak Karol cielesnie istnieje Henia i Skuziak. Są młodzi, witalni, energiczni, zdolni do naturalnej, spontanicznej kreacji. Ich przyszłością jest rozwój. Tak oto młodość, ujęta jako

warunek doskonałości, urasta w *Pornografii* do rangi mitu egzystencjalno-estetycznego. Utożsamiona zostaje z bezinteresownym pięknem, a zarazem niższością⁵⁷.

Samowystarczalność, doskonałość młodości, rozumianej jako stan naturalny, ujęte z punktu widzenia społecznych, kulturowych celów okazują się jednak wątpliwe. W *Pornografii* młodzi podlegający biologicznym procesom wzrastania i kształtowania pozostają niepełni (są nisko usytuowani w hierarchii społecznej, słabo osadzeni w usankcjonowanym systemie wartości, nie mają na niego realnego wpływu), dlatego poszukują samopotwierdzenia u dorosłych, pragną podobać się starszym. Pozwalają im reżyserować swoje działania, są ulegli, a jednocześnie lekkomyślni i drastycznie nieobliczalni w tym ślepym, wynikającym z nieświadomości posłuszeństwie, nieodpowiedzialni w dwojakim tego słowa rozumieniu: beztroscy oraz niemogący ponosić odpowiedzialności z racji własnej niedojrzałości. Natomiast czas starości, jakiego doświadczają Witold i Fryderyk, wiąże się ze spadkiem sił witalnych oraz osłabieniem zdolności działania. Świadomość jego konsekwencji staje się czynnikiem hamującym aktywność, ograniczającym wolę urzeczywistniania, wcielania w życie własnych wizji, pomysłów, idei. Fryderyk i Witold zdający sobie sprawę z emocjonalnego spustoszenia i twórczej niemocy, jakie przynieść może upływ czasu, zmierzają do jego przezwyciężenia. Za pośrednictwem przemysłnych intryg starają się „opanować” młodych, którzy budzą pożądanie starszych panów. Zmierzają jednak nie tyle do seksualnego z nimi zbliżenia, ile do ich uwiedzenia w specyficznym tego słowa znaczeniu. Chcą wywołać w Heni i Karolu silne namiętności i wykorzystać ich do własnych celów. Uwodzą nie tylko z powodu pragnienia oczarowania młodych. Robią to głównie po to, by spodobać się sobie samym. Fryderyk i Witold prowadzą z chłopcem i dziewczyną psychologiczną grę, której rezultatem ma być zawieszenie, a raczej odwrócenie naturalnego porządku temporalnego.

Ciało wyzwolone z ciała. Czas świecki wobec czasu świętego

Innym, obcym Fryderykowi i Witoldowi, sposobem radzenia sobie z doznaniem cielesności oraz doświadczeniem upływu czasu, sproblematyzowanym na kartach *Pornografii*, jest próba racjonalizacji

własnego przemijania poprzez dążenie do odnalezienia w nim jakiegoś celu, nadania skończoności ziemskiej egzystencji metafizycznego sensu. Wspiera się on na odmiennej filozofii ciała, którą wyznają Amelia i jej syn Wacław – narzeczoncy Heni. Jak czytamy we fragmentach powieści opisujących aurę ich posiadłości w Rudzie:

„[...] tutaj rządziła zasada metafizyczna, czyli pozacielesna, rządził, krótko mówiąc, Bóg katolicki, wyzwolony z ciała i zbyt dostojny, aby uganiać się za Henią i Karolem” (P, s. 61).

Charakterystyczna dla doktryny katolickiej wizja czasu otwiera dla człowieka religijnego szerszą perspektywę przyszłości. Główne założenia teologii chrześcijańskiej, które przeniknęły do potocznego ujęcia sensu istnienia człowieka w czasie, próbują zaradzić dotkliwosci przemijania i nietrwałości tego, co materialne i doczesne. Pozwalają one na przyjęcie koncepcji, zgodnie z którą ulotność egzystencji nie jest znakiem jej nicości, manifestacją *vanitas*, przeciwnie, upływający czas okazuje się bowiem drogą ku wieczności, a wszystko to za sprawą *Incarnatio* – wcielenia Chrystusa. Zaowocowało ono wywyższeniem człowieczeństwa, które nie tylko zyskało sens, lecz także zostało powołane do realizacji wzniosłych celów. Skoro Chrystus przyjął naturę ludzką i zdołał przezwyciężyć jej słabości, potrafił zmagać się z bólem, oprzeć się cielesnym pokusom, to również człowiek może podołać temu wyzwaniu – dążyć do świętości, żyć w harmonii nie tylko z Bogiem, lecz także bliźnimi, uczynić własną egzystencję wcieleniem Słowa Bożego. W tym ujęciu *Incarnatio* otwiera drogę do deifikacji człowieka, którego istnienie w czasie ma być właśnie dążeniem do świętości. Obecność Syna Bożego w materii staje się tożsama z jej dowartościowaniem – Bóg wciela się w to, co stworzył. Rozpatrywana w tej optyce historia zbawienia to historia Chrystusa przewyciężającego grzeszność ciała, a zarazem odkupującego i uświęcającego je. To, co ludzkie w perspektywie wizji zbawienia, zyskuje szansę na podniesienie do wyższej rangi poprzez zmianę sposobu materialnego istnienia człowieka. Zaczyna być ono ujmowane z punktu widzenia celu, który powinna realizować ludzkość, czyli naśladowania Chrystusa, dążenia do tego, by „słowo stało się ciałem”. Cieleśne życie człowieka powinno być zatem przeniknięte pamięcią o przykazaniach Bożych, musi być też afirmacją sakramentu Eucharystii – przemiany chleba i wina w Cia-

ło i Krew Chrystusa – transsubstancji, w której odnawia się również materia człowieczeństwa. Spełnienie tych powinności otwiera przed człowiekiem nowy wymiar przyszłości. Pozwala mu spojrzeć na siebie jak na istotę, która pomimo ograniczeń ludzkiej natury, nie jest osadzona wyłącznie w historyczno-kulturowym kontekście, ale może wykroczyć poza ten wąski, doczesny horyzont, bo została wpisana w boski plan zbawienia obejmujący wszystkich, którzy podejmą wysiłek podążania drogą Chrystusa. Ziemską postać osoby odzyskuje trwałą łączność z Bogiem. W tym ujęciu idea *Incarnatio* staje się dla człowieka źródłem poczucia własnej wartości, ukazuje się on sobie sam już nie jako efemeryda, bezbronna igraszka losu uwikłana w popędy i determinizmy, ale jako istota zdolna do wypełniania czasu miłością bliźniego i dobrymi uczynkami.

Słowa narratora opisujące Amelię, interpretowane w odniesieniu do tej katolickiej doktryny, nabierają znaczenia i właściwego ciężaru:

„Jej głowa – czytamy w *Pornografii* – nadmiernie stara i sucha, unosiła się nad jej szyją jak gwiazda. [...] Mieliśmy do czynienia z [...] osobą, której atmosfera narzucała się z przemożną siłą. Trudno określić, na czym to polegało. Podobnie jak u Wacława, ale głębsze chyba, poszanowanie istoty ludzkiej. Grzeczność wynikająca z wysubtelnionego poczucia wartości. Delikatność uduchowiona prawie, natchniona, acz niezmiernej prostoty. I dziwna prawość. To jednak było w głębi niesłychanie kategoryczne, królowała tu jakaś wyższa racja, absolutna, rozcinająca wszelką wątpliwość [...]” (P, s. 60).

W *Pornografii*, w której tłem są, wprawdzie słabo zarysowane, ale jednak wielokrotnie sygnalizowane przez narratora, krwawe zdarzenia drugiej wojny światowej (akcja powieści dzieje się w 1941 roku; czytamy w niej na przykład, że „jakaś nieobecność stawała się wyuczulna, nie było mianowicie Żydów [P, s. 50]), uderza brak refleksji takich bohaterów jak Amelia czy Wacław na temat okupacyjnych spustoszeń, deprecjacji wyznawanego przez nich systemu wartości czy choćby celu historii, która wkroczyła w „czas zabijania”. Ta absencja nie musi jednak dziwić, jeśli przyjrzymy się jej w perspektywie głównych założeń historiozofii chrześcijańskiej, w której sens i kierunek doczesnych zdarzeń jawi się jako z góry określony. Na marginesie, za Leszkiem Kołakowskim, warto przypomnieć, że w ujęciu

św. Augustyna, ojca historiozofii chrześcijańskiej, historia jest jednokierunkowa, nieodwracalna, przebiegająca od momentu powstania świata i zmierzająca ku końcowi, poddana działaniom Opatrzności. Obecność złych zdarzeń w procesie historycznym Augustyn tłumaczył ingerencją szatana i niewłaściwym postępowaniem ludzi, nie oznaczało to jednak, że w toku dziejów nie zachodzi zjawisko doskonałości, przeciwnie, dzięki boskiemu kierownictwu staje się ono możliwe. Ujęta w węższym sensie historiozofia katolicka odróżnia świecki porządek temporalny od historii świętej – transcendentnej w stosunku do niego, posiadającej walor autentyczności. Dlatego właśnie sens historii świeckiej musi sytuować się poza nią samą. Jest ona ciągła i nieciągła zarazem. Zachowuje ciągłość w tym znaczeniu, że fundamentalne decyzje Opatrzności określające bieg historycznych zdarzeń obejmują cały rodzaj ludzki. Eschatologiczne wizje i idea odkupienia nie mogą dotyczyć tylko wybranych – uczestnictwo poszczególnych ludzi w dziele stworzenia zależy od ich wolnej woli. Jednocześnie historia pozostaje nieciągła, ponieważ najistotniejsze w niej wydarzenia nie są rezultatami ludzkich dokonań, nie układają się w stosunku do innych zająć w ciąg przyczynowo-skutkowy. Stworzenie, wcielenie, odkupienie to akty, których jedyną siłą sprawczą jest Bóg. Nie sposób doszukać się w historii powodów boskiej ingerencji, które jednak przerywają jej ciągłość „w sposób nieodwracalny i zasadniczy”. Historią nie rządzi prawo powtórzenia, nie toczy się ona kołem (jeśli mamy w niej do czynienia z repetycją, to jedynie w odniesieniu do codziennych czynności i rytmów), ponieważ zmierza od początku do końca. Jednocześnie jawi się jako rozstrzygnięta przez dotychczasowe ingerencje boskie oraz obietnice Stwórcy. Wyroki te nie są w najmniejszym stopniu zależne od woli i działań jednostki. Ta ostanta może mieć wpływ na własny los, ale nie na kształt, kierunek i cel historii świętej, która została wcześniej zaprojektowana przez Boga⁵⁸.

Rozpatrywany w tej optyce światopogląd Amelii i Wacława uznać można za obdarzony potencjałem wyjaśnienia okrucieństw wojny. Oglądane w tej perspektywie jawią się one jako wynikające z ingerencji szatana i złych uczynków popełnianych przez nieprawych ludzi, co nie oznacza jednak zniweczenia celów historii świętej, która nadal zmierza w wytyczonym przez Boga kierunku.

Ta, zaktualizowana w utworze Gombrowicza, katolicka wizja istnienia w czasie uniemożliwia przypisanie każdemu człowiekowi zdolności do okrucieństwa, nie pozwala też na sprowadzenie istoty ludzkiej wyłącznie do tego, co cielesne, nie musi ona działać irracjonalnie, być nieobliczalna. Wydaje się, że rozumiany w duchu doktryny katolickiej czas, pomimo wojennej zawieruchy, wprowadza w życie powieściowych postaci, takich jak Amelia, Wacław czy Hipolit i jego żona, liczne prawidłowości, spina je siecią powiązań oraz zależności, ustanawia ład, nadaje teleologię i sens. Zanurzeni w nim bohaterowie jawią się sobie jako gotowi, uformowani, przewidywalni, zdolni do pracy nad sobą i dzięki temu niepodatni na radykalne zmiany, zaskakujące metamorfozy, ekstremalne przeobrażenia. Rzeczywistość, w jakiej egzystują te postaci, sprawia wrażenie zupełnie oderwanej, odizolowanej od historycznych dramatów, związek między nią a człowiekiem wydaje się tylko zewnętrzny, a ludzkie istnienie ujmowane jest jako niezależne od świata materii, rządzone pozacielesnymi prawami. Czas ciąży tu ku bezzdarzeniowości i inercji. Mimo że wokół szaleje wojna, mieszkańcy dworu Hipolita, podobnie jak gospodarze Rudy, funkcjonują tak, jakby rzeczywistość nie była dotknięta historyczną zmianą, jedyny znany w tym świecie ruch to krążenie po kole powszedniości, orbitowanie w rytmie dni, tygodni, miesięcy, lat, pokoleń, powtarzanie podobnych czynności (wypełnianie obowiązków gospodarskich, uprawa ziemi i ogrodu), odprawianie tych samych rytuałów. Nawet jeśli świat zaskakuje nieobliczalnymi wypadkami, to uwaga domowników koncentruje się na tym, by całkowicie zatuszować ich konsekwencje, zatrzymać nieokiełznany bieg historii i dalej żyć „jak gdyby nigdy nic”:

„[...] byliśmy jak z oleodruku – stwierdza Witold – jak ze starego, rodzinnego albumu umarła fotografia – a na tym wzgórzu dawno zmarły wehikuł był widziany i z najdalszych krańców – wskutek czego kraina stała się złośliwie szydercza, okrutnie wzgardliwa. A przewrotność umarłej jazdy naszej udzielała się siennej topografii, która niedostrzeganie prawie przesuwiała się pod wpływem tej właśnie naszej jazdy [...].

Ale było to jakby śmierć nasza nachylona nad taflą wody, wywoływała w niej własne swoje oblicze, przeszłość wjazdu naszego

odbijała się w tej wsi wiecznej i dudniła w tym zapamiętaniu – które było jedynie maską – które służyło tylko do ukrycia czegoś innego... Czego? Jakikolwiek sens... wojny, rewolucji, gwałtu, wyuzdania, nędzy, rozpaczy, nadziei, walki, furii, krzyku, zabójstwa, niewoli, hańby, zdychania, przekleństwa lub błogosławieństwa... jakikolwiek, mówię, sens był zbyt słaby, aby przebić się poprzez kryształ tej sielanki i pozostawał nienaruszony ów widoczek, dawno przeczasiały, będący już tylko fasadą” (P, s. 14, 15).

Zarysowany model świata zorientowanego na potwierdzenie własnej tożsamości tylko pozornie niepodatny jest na wpływy dookolnego chaosu i wojennej zawieruchy. Charakterystyczny dla sielskiej atmosfery ziemskiej posiadłości czas „uboczny”, by użyć sformułowania Bachtina, skontrastowany w *Pornografii* z innymi, bardziej zdarzeniochłonnymi i dynamicznymi (nie)porządkami temporalnymi ujawnia swoją anachroniczność, pomimo tego, że przedstawiony w powieści jako dziejąc się „tu i teraz”, okazuje się jednak *passé*.

Ciało огоłocone z ducha. Próba czasu jako próba wartości

Świat w greckiej powieści awanturycznej rozpięty pomiędzy ramowymi zdarzeniami, jakimi było spotkanie i zaślubiny młodych zakochanych w sobie chłopca i dziewczyny, jawił się jako obcy, zagrożający, choć nie był historycznie skonkretyzowany. W powieści Gombrowicza mamy do czynienia z odwróceniem i tego schematu. Tutaj obcość wdziera się w to, co wydawało się swojskie, rodzime, znajome, uświęcone religią i tradycją; wiemy również, kiedy i gdzie rozgrywa się akcja utworu. Dzięki temu staje się możliwa lektura *Pornografii* ujmująca tę powieść nie tylko jako historię losów człowieka, opowiedzianą na tle dziejowego kataklizmu, lecz także jako literacką refleksję nad ideą człowieczeństwa, która przechodzi kryzys wartości. Sproblematyzowanie tych zagadnień stało się w powieści możliwe dzięki wyeksponowaniu motywów ciała, które urasta w utworze do rangi głównego pierwiastka burzycielskiego o mocy wystawiania na próbę aksjologicznych pewników.

Stanowiący tło powieści czas wojny to czas niszczenia materii, czas rujnujący ludzką psychikę, czas zabijania, w którym znikają

wszelkie punkty odniesienia. Pod znakiem zapytania staje też wartość ludzkiego życia. Ten stan rzeczy antycypuje w *Pornografii* scena „zamordowania mszy” przez Fryderyka⁵⁹. Heterodoksyjna interpretacja nabożeństwa, jakiej dokonuje bohater, niweczy misterium *Incarnatio*, kwestionuje możliwość dowartościowania natury ludzkiej dzięki przyjęciu jej przez Chrystusa łączącego w sobie to, co boskie i człowiecze, podważa tajemnicę Wcielenia. Ta uderzająca w dogmaty wiary glosa podaje zarazem w wątpliwość swoistą dla doktryny katolickiej wizję czasu, która otwiera dla człowieka religijnego szerszą perspektywę przyszłości. Temporalny porządek liturgiczny (będący cyklicznym upamiętnieniem wcielenia Syna Bożego, przypominaniem historii życia i zmartwychwstania Chrystusa, apoteozą Kościoła, który jest jego Ciałem) oraz czas biegnący linearnie od momentu stworzenia świata do dnia Sądu Ostatecznego zostają pozbawione znaczenia. Ten ostatni traci teleologię, na skutek czego również sens i cel ludzkiej obecności w świecie zaczynają jawić się jako problematyczne. Ciało człowieka, który, zgodnie z doktryną katolicką, stworzony został „na obraz i podobieństwo Boże”, ulega degradacji, staje się ciałem zwierzęcym:

„Kościół przestał być kościołem, wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń kosmiczna, czarna, i to nawet nie działa się już na ziemi, lecz raczej ziemia przeistoczyła się w planetę zawieszoną we wszechświecie, kosmos stał się obecny, to odbywało się w jakimś jego miejscu [...]. Tam gdzieś w bezmiarach wyczynialiśmy te dziwne rzeczy ze sobą i pomiędzy sobą, podobni małpie, która by wykrzywiła się w próżni. Było to szczególnie drażnienie się nasze, gdzieś, w galaktyce, ludzka prowokacja w ciemnościach, dokonywanie dziwnych ruchów w otchłani, wykrzywianie się w astronomicznych bezkresach. A temu tonięciu w przestrzeni towarzyszyło straszne wzmożenie konkretności” (P, s. 17–18).

Zmiana obrazu człowieka percypowanego przez Fryderyka bez metafizycznych zapośredniczeń manifestuje się w powieści na płaszczyźnie językowej, w której zaczynają dominować animalizujące metafory i porównania⁶⁰. Witold nazwa modlących się „kundlem na obroży”, presuponując tym samym przypuszczenie, że religijne praktyki służą okiełznaniu zwierzęcych instynktów immanentnie tkwiących w naturze ludzkiej. Ciało uduchowione ulega metamorfozie.

Narrator zaczyna postrzegać je nie jako upsychiczniony znak osoby, ale jako mięso, zbiór organów i ochłapów:

„Proces, który się odbywał był docieraniem do rzeczywistości *in crudo*... przede wszystkim był zniweczeniem zbawienia, wskutek czego nic już nie mogło zbawić tych chamskich mord, wydobytych teraz ze wszelkiego uświęcającego stylu, podanych na surowo jak ochłap. To już nie był lud, nie byli chłopi, nie byli nawet ludzie, to były stworzenia takie jakie... takie jakie były... i ich brud pozbawiony został łaski. Ale dzikiej anarchii tego wielogłównia płowego odpowiadał nie mniej arogancki bezwstyd naszych twarzy, które też przestały być «pańskie», czy też «kulturalne», lub «delikatne», a stały się czymś krzycząco utożsamionym ze sobą – karykatury, którym odebrano model, nie będące już karykaturą «czegoś», a tylko same w sobie, i obnażone jak tyłek! [...]» (P, s. 17).

Rzecz znamienne, że po „zamordowaniu mszy” przez Fryderyka Witold mówi:

„[...] czułem się w sobie jak w rękach potwora, mogąc wyrabiać z sobą wszystko, wszystko, wszystko! Oszłość dumi. Mróz ostateczności. Surowość i pustka” (P, s. 18).

Na skutek zanegowania metafizycznej podstawy poszerzają się granice człowieczeństwa, ulega ono przewartościowaniu, a jednocześnie odwartościowaniu. W spektrum ludzkich działań mieszcza się od tej pory czyny potworne, bestialskie, na obraz osoby składają się odtąd nie tylko racjonalne, zgodne z literą prawa i duchem moralności zachowania, lecz także reakcje instynktowne, zwierzęce odruchy, impulsywne działania⁶¹. Sprowadzenie człowieczeństwa do tego, co cielesne, pociąga za sobą jego degradację. Dehumanizująca deskrypcja, obecna także we wcześniejszych partiach powieści, staje się manifestacją heterodoksyjnej interpretacji, jakiej poddana została katolicka wizja czasu⁶². W tym sprzecznym z dogmatami wiary ujęciu człowiek pozbawiony jest wyższej instancji nadającej sens jego istnieniu i poczynaniom, modelu, według którego należy kształtować własne postępowanie, oraz wiary w przyszłe życie wieczne. Jej utrata niweczyć musi nadzieję, ponieważ ta ostatnia, ze względu na swój psychologiczny charakter i metafizyczny układ odniesienia, nie liczy się z faktami, nie boi się zawodu, nie potrzebuje fundamentu intelektualnych racji czy logicznych uza-

sadnień, racjonalnych wyjaśnień, które usprawiedliwić by mogły ludzkie oczekiwania i wyobrażenia tego, co ma nastąpić.

Na skutek desakralizacji czasu ludzkość zostaje skazana na „życie tu i teraz”; nie może już, jak mawiał Nietzsche, „odkładać istnienia na później”, osadzona w kosmicznej próżni niewspierającej się na fundamencie żadnej abstrakcyjnej idei, w bezmiarach galaktyk jawi się jako dialogująca sama ze sobą lub co najwyżej z nieistniejącym Stwórcą. W konsekwencji zniweczenia perspektywy wieczności, „wyższe formy istnienia” stają się dla człowieka niedostępne. Jest tylko ciałem i niczym więcej.

Takie heterodoksyjne ujęcie problemu okazuje się możliwe z pozycji zewnętrznego obserwatora, jaką początkowo zajmuje Fryderyk. Wydaje się ona wyjątkowo dogodna, pozwala bowiem na chłodną kalkulację, ułatwia obnażenie sprzeczności istniejących w łonie systemów wartości organizujących życie powieściowych bohaterów i określających ich doświadczenie czasu, a „sprzeczność – by za Rolandem Barthesem ująć rzecz metaforycznie – to nóż wartości”⁶³. Peryferyjne usytuowanie bohatera pozwala mu dostrzec, że pod przykrywką powszedniej prawości postaci, takich jak Amelia, Hipolit czy Wacław, zawężlają się mało wzniosłe, a czasem wręcz nieprzyzwoite motywacje związane, jak w wypadku tego ostatniego, z żądzą seksualnego posiadania kobiety i traktowaniem moralności jako instrumentu ułatwiającego realizację tego celu, z potrzebą pozyskania uznania otoczenia i wywyższenia się (takie pobudki kierują bogobojną matroną⁶⁴) czy wreszcie z przerzuceniem odpowiedzialności za zabójstwo Siemiana na nieletniego Karola i dokonaniem zbrodni „rękami chłopca” (z kolei to pragnienie bliskie jest Hipolitowi).

Wątek wartości aktualizowany w *Pornografii* stanowi wyraziste nawiązanie do żywotnej w tradycji literackiej idei próby (pojawia się ona na przykład we wspomianej już kilkakrotnie greckiej odmianie powieści awanturkowej, w średniowiecznej powieści rycerskiej czy powieści barokowej, a także w wielu tekstach prozatorskich powstających w XIX i na początku XX wieku)⁶⁵. Za pośrednictwem parodii tego znanego z literatury schematu organizowane są niemal wszystkie poczynania Wacława. W *Pornografii* bohater ów nie wychodzi ze sprawdzianu wartości niezłomny, nieskazitelny, nie udaje mu się potwierdzić czynem wyznawanych przez siebie zasad i aksjomatów.

Sytuacja przełomu definiuje go w nie mniejszym stopniu, niż określiła Amelię, której biografia jawi się jako parodia wczesnochrześcijańskich żywotów kryzysowych, łączących w sobie dwa obrazy człowieka, który najpierw doświadcza kryzysu, by później przeżyć duchowe odrodzenie. Niezwykle graniczne zdarzenie ostatecznie ustala tożsamość bohatera, następnie ten, już przemieniony, może stać się wzorcem osobowym dla innych. W wypadku Amelii kierunek metamorfozy ulega odwróceniu. Z przypadkowego spotkania ze złodziejaszkiem Skuziakim bogobojna matrona wychodzi ostatecznie skompromitowana. Jej uznawany przez otoczenie wizerunek statecznej, uduchowionej, imponującej przykładną religijnością wdowy nie daje się już utrzymać po tym, jak bohaterka rzuca się z nożem na chłopca, atakuje go i gryzie w zwierzęcym zapamiętaniu.

Na skutek licznych aksjologicznych przewartościowań, jakie zachodzą w przewrotnej grze punktów widzenia stanowiącej podstawową zasadę kompozycyjną *Pornografii*, nie sposób również mówić o majestacie czy dostojności czasu umierania. Jego deheroizacja rysuje się wyraziście już w scenie śmierci Amelii. Literacką prezentację jej agonii można określić mianem parodii późnośredniowiecznych *artes moriendi*, natomiast ostatnie momenty życia matrony przywodzą na myśl karykaturalne nawiązanie do *artes vivendi*. Ta zmiana optyki musi się dokonać, ponieważ za pośrednictwem cielesnych instynktów dochodzi do ingerencji irracjonalnych sił w życie bohaterów. Pozostają oni, z wyjątkiem Fryderyka, w stosunku do nich niemal zupełnie bierni. Ich akty woli prawie całkowicie tracą znaczenie, ograniczeniu ulega władza samostanowienia. To, do czego postaci są zdolne, a o co siebie nie podejrzewają, wymyka się prawom rozumu i gwałci nakazy moralności. Prawy, imponujący bliskim przyzwoitością Wacław policzkuje Henię, podejrzewając ją o zdradę i chcąc zmusić dziewczynę do okazania mu szacunku i wierności⁶⁶. Natomiast Amelia ogarnięta strachem przed młodym włamywaczem traci samokontrolę, poddaje się władzy cielesnych instynktów, odkrywa w sobie drapieżność i pokłady agresji. Spontaniczne reakcje bohaterki przeczą postulatowi miłosierdzia. Matrona wiedziona prawdopodobnie silnymi emocjami i przecuciem możliwego zranienia, które zagraża jej cielesnemu istnieniu, w obronnym geście rzuca się na Skuziaka. W konsekwencji ideały Amelii materializują się w opacznej, odra-

zającej, zezwierzęconej postaci⁶⁷. W ostatnich chwilach życia szuka akceptacji i rozgrzeszenia nie u Boga, lecz u człowieka – ateisty. Ta scena może być interpretowana jako wymowny rozrachunek z tradycją platońsko-chrześcijańską uznającą człowieka za byt uszlachetniony w swej duchowości. W ten sposób na tle kilku aktualizowanych równocześnie porządków temporalnych oraz wyznaczanych przez nie perspektyw aksjologicznych w powieści rysują się różne obrazy tych samych bohaterów, ich wizerunki ulegają zrelatywizowaniu i stają się podatne na przewartościowania.

W *Pornografii* na próbę wystawione zostają również wartości wyznawane przez zbiorowość⁶⁸. Konkretyzują się one w sposób makabryczny na tle historycznego kataklizmu, kiedy w posiadłości Hipolita pojawia się owładnięty z nagłą strachem Siemian – dowódca oddziałów AK. Domownicy otrzymują rozkaz zgładzenia tego przejętego trwogą człowieka, gdyż podejmowane przez niego decyzje zagrażać by mogły interesom walki i konspiracji. Za pośrednictwem tego wątku w powieści manifestuje się w sposób wyrazisty problem dewaluacji wartości ludzkiego życia. Na nic się zdają błagania Siemiana o litość, mężczyźni nie okazują mu nawet cienia miłosierdzia. „Konieczność” uśmiercenia dowódcy nie zyskuje nawet na moment (z wyjątkiem wewnętrznych rozterek, które przez jakiś czas towarzyszą Witoldowi)⁶⁹ statusu dylematu moralnego, owszem, następuje problemy, ale tylko „techniczne”.

„Powróciwszy do domu – wspomina Witold – omal nie roześmiałem się głośno na widok Hipolita, który oglądał dwa noże kuchenne i próbował ich ostrza. Boże! Ten zacny grubas, przemieniony w mordercę i sposobiący się do zarzynania, był jak z farsy wyjęty – i naraz partactwo naszej przyzwoitości, wpakowanej w mord i tak nieudolnej, uczyniło z tego przedstawienie grane przez trupę amatorów i bardziej zabawne, niż groźne. [...] A jednocześnie błysk noża poraził, jak coś nieodwołalnego: już kości były rzucone, już pojawił się nóż!” (P, s. 105).

Witold, podobnie jak Fryderyk, nie waloryzuje zabijania, nie dokonuje rozróżnień na zabójstwo akceptowalne, od którego nie można się uchylić, dokonane w trybie i czasie wojennym w imię wyższej racji, mniejsze zło konieczne oraz czyn zbrodniczy, bestialski, pełen okrucieństwa. Każdy akt targnięcia się na życie, nie tylko

ludzkie, stanowi tu „zabójstwo samo w sobie”⁷⁰. Pomimo protestów Wacława mężczyźni decydują się powierzyć zamordowanie Siemiana nieletniemu Karolowi, postanawiają wyręczyć się chłopcem, wykorzystać jego niedojrzałość i nieodpowiedzialność.

„Między Bogiem a Młodym”

Gombrowicz, tłumacząc główny zamysł *Pornografii*, wskazywał na dwa ludzkie sprzeczne dążenia, które przesądzają o aporetyczności egzystencji; pisarz był przekonany, że „człowiek jest między Bogiem a Młodym”⁷¹. Stwierdzeniem tym zwracał uwagę na boskość i młodość jako dwa kontrydiktoryjne ideały. Pierwszy z nich wyraża pragnienie nieśmiertelności, doskonałości, twórczej potęgi i omnipotencji, drugi natomiast wiąże się zachwytem, jaki budzą w człowieku witalność, świeżość, dynamizm, charakterystyczne dla młodości – czasu wstępowania w istnienie:

„Człowiek ma dwa ideały, boskość i młodość. Chce być doskonały, nieśmiertelny, wszechpotężny – chce być Bogiem. Chce być kwitnący, świeży, wstępujący w życie – chce być Młody. Pragnie doskonałości, ale lęka się jej, bo wie, że jest śmiercią. Nie chce niedoskonałości, ale przyciąga go ona, bo jest życiem i pięknnością [...]”⁷².

Rzecz znamienna, że będąca obiektem pożądania boskość, oprócz fascynacji, jednocześnie budzi lęk, ponieważ w swej doskonałości kojarzy się z brakiem rozwoju, stagnacją, martwością, natomiast drugi przedmiot tęsknoty – młodość – fascynuje żywotnością, ale też przerażać może niedostatkami ukształtowania, emocjonalnym niedorozwojem, niedoborem świadomości. Zwykło się ujmować dojrzałość i młodość, dorosłość i czas wzrastania jako stany rozłączne, niestyczne ze sobą, rządzące się zupełnie odmiennymi prawami. Gombrowicz postulował bliższe i dokładniejsze przyjrzenie się tej opozycji, zmierzał do podważenia jej zasadności, ukazywał rozmycie granic tych kategorii:

„Dorosły jest nauczycielem – podkreślał pisarz – mistrzem, panem Młodego. Ale czyż ten Dorosły nie uczęszcza po cichu do innej szkoły, gdzie Młody nad nim rządy obejmuje? Czyż wściekła dynamika życia, to sprzężenie, zdławienie, stanowiące o jego energii, byłoby bez tego możliwe? Pisałem w dzienniku: wojny nasze są woj-

nami chłopców, porządek społeczny oparty jest na gwałcie, któremu na imię pobór do wojska, który jest zniewoleniem chłopców do ślepego posłuszeństwa, poddaniem ich woli oficera, to że jedni ludzie uzyskują władzę nad innymi może stać się tylko dzięki giętkości, lekkości chłopca; ale obopólne posłuszeństwo, ten co rozkazuje staje się niewolnikiem niewolnika. I w owym zdławieniu wzajemnym powstają ładunki energii, odwaga, śmiałość, furia, nadludzkość, nie-ludzkość, tu się rodzą zabarwione lekkością, niewinnością. Udział Młodości w naszym życiu dorosłym, udział niedojrzałości, nie został dostatecznie wydobyty na światło dzienne”⁷³.

Wspomniana problematyka powraca nie tylko w wypowiedziach dyskursywnych pisarza. Obecna jest także na kartach *Pornografii*. Bohaterowie tej powieści, kiedy próbują realizować wyznawane przez siebie idee, jawią się jako niedojrzali, okazuje się, że urzeczywistnienie wartości przekracza możliwości człowieka. Wcielo-
ne w życie ideały zyskują ludzki wymiar i treści, tak że trudno potem rozpoznać w nich wzniosły model, abstrakcyjny, doskonały pierwowzór. Gombrowicz był zdania, że udział młodości w dorosłym życiu nie został dostatecznie rozpoznany. Wydaje się, iż stwierdzenie to zawiera presupozycję, zgodnie z którą ludzie, pomimo tego, że stają się dojrzały w wymiarze biologicznym, zazwyczaj nie osiągają dojrzałości w wymiarze społecznym, na skutek czego nie dostrzegają dwuznaczności swojego postępowania i niezdolni są do refleksji nad własnymi posunięciami, refleksji prowadzonej z wielu perspektyw. Gdyby było inaczej, niewykluczone, że znacznemu osłabieniu musiałyby ulec wola działania, wiele z podejmowanych przez człowieka inicjatyw ujawniłoby swą problematyczność, liczne racje, które dotąd nie wzbudzały wątpliwości, objawiłyby swój ograniczony zasięg lub okazałyby się uzurpatorskie i niemożliwe do utrzymania. Rozwinięta zdolność wieloaspektowego oglądu rzeczywistości nasiliłaby z pewnością doznanie niepewności, utrudniłaby podejmowanie ryzykownych przedsięwzięć czy stanowczych decyzji, postawiłaby pod znakiem zapytania ludzkie dążenie do konsekwencji. Gombrowicz podkreślał, że w sytuacjach trudnych dorośli, nawet tacy, którzy potrafią spojrzeć na problem z innego punktu widzenia czy też przyjąć perspektywę drugiej strony, niejednokrotnie w realizacji swoich zamysłów posługują się młodymi,

przymuszają ich do ślepego posłuszeństwa, czego przykładem może być choćby pobór do wojska. Akcentował również, że spoiwami porządku społecznego są przymus i przemoc. Autor *Pornografii* ujmował ten problem w sposób bardziej drastyczny, niż czynił to później w *Mini wykładach o maxi sprawach* Leszek Kołakowski, który żywił przekonanie o odpowiedzialności dorosłych za konsekwencje stworzonych przez nich ideologii, które są zwykle realizowane przez młodych:

„Młodzi ludzie – pisał filozof – są źródłem energii w różnych procesach społecznych, zazwyczaj jednak ulegają ideom, opracowanym przez starsze generacje i właśnie te starsze są odpowiedzialne za dobre albo złe wyniki przedsięwzięć, którym patronują, a którym młodzi ludzie nadają dynamizm”⁷⁴.

Refleksja Kołakowskiego przefiltrowana przez konstatacje Gombrowicza, który poddał próbie wątpienia samo pojęcie odpowiedzialności, przypomina myślenie życzeniowe. Pisarz i filozof w jednym natomiast byli zgodni – ich zdaniem, młodość pozbawiona wprawdzie zupełnej beztroski dzieciństwa, ale też nieobarczona jeszcze w takim stopniu jak dojrzałość obowiązkiem bycia odpowiedzialną i racjonalną, z większą łatwością niż ta ostatnia może urzeczywistniać idee, jej działania wymykają się łatwej moralnej kwalifikacji, nie podlegają wartościowaniu. Na przykład w czasie wojny, co dobitnie ukazuje *Pornografia*, młodość nie znajduje azylu, który chroniłby jej niewinność, i zostaje wplątana w okrutne przedsięwzięcia dorosłych. A jednak czyny popełnione przez młodego, pomimo że makabryczne, tracą swój ciężar, stają się nieważkie – młodzieńcza lekkomyślność wyklucza pełną świadomość, a zatem i ponoszenie za nie odpowiedzialności.

Jak już wspomniałam, różnice w ujmowaniu zagadnienia przez pisarza i filozofa rysują się tam, gdzie przedmiotem refleksji staje się kwestia odpowiedzialności dorosłych za powierzanie realizacji nieetycznych przedsięwzięć młodym. Zdaniem Gombrowicza, młodość odciażać może zarówno nieletnich wykonawców, jak i inspiratorów nawet najkrwawszych czynów, z całą drastycznością ujawnia się tu bowiem problem sprawstwa oraz podmiotu odpowiedzialności za dokonane zło. Nie ulega wątpliwości jedynie współzależność młodych i wodzów sprzyjająca dewaluacji istnienia:

„[...] między wodzem a chłopcem – stwierdza Witold – wytwarzało się nie co innego, jak właśnie lekceważenie – lekceważenie przede wszystkim śmierci. Czyż chłopiec nie oddawał się wodzowi na śmierć i życie dlatego właśnie, że tamten nie bał się ani umrzeć, ani zabić – to przecież czyniło go panem innych. A w ślad za takim lekceważeniem śmierci i życia szły wszystkie inne możliwe deprecjacje, całe oceany dewaloryzacji, a chłopca zdolność do lekceważenia spajała się w jedno z ponurą władczą nonszalancją tamtego – wzajemnie potwierdzali, ponieważ nie bali się śmierci ani bólu, jeden dlatego, że chłopiec, drugi dlatego, że wódz” (P, s. 124).

Rozpatrywane w tej optyce zagadnienie wartości ludzkiego życia traci dawną oczywistość. Nasuwają się pytania: czy wspomniana wartość może być zupełnie samoistna, ugruntować się bez metafizycznej sankcji i czy powinna być poświęcana w imię dążenia do doświadczenia, odzyskania lub potwierdzenia przez człowieka własnej siły sprawczej. Powieść Gombrowicza konfrontuje czytelnika również z tym problemem.

Po lekturze *Pornografii* rzec by można, że ciało ze swoją podatnością na przemiany od dzieciństwa przez młodość ku dojrzałości, starości i wreszcie śmierci staje się przestrzenią, w której rozgrywa się egzystencjalny dramat człowieka. Dzieciństwo i młodość cechują się nieobciążonym winą nastawieniem na zabawę. Wolno wprowadzać zmiany, nie zadawać pytań o ich sens i cel, nie trzeba borykać się z obawami o konsekwencje realizacji własnych wyobrażeń. Natomiast dojrzałość, zwłaszcza wówczas, gdy jednostka podporządkuje swoją egzystencję metafizycznej zasadzie, nie zna już tej beztroski. Z inną sytuacją mamy do czynienia wtedy, kiedy wartości zostaną uznane wyłącznie za wytwór człowieka, gdy zaneguje się ich status jako istniejących z boskiego nadania. W tym wypadku człowiek musi doznać grozy pustki i skonfrontować się z wolnością w jej przerażającym wymiarze, może również poczuć się „w sobie jak w rękach potwora” (P, s. 18), skoro niedostępne stało się doświadczenie granicy, znikły zakazy, punkty odniesienia, pewniki regulujące postępowanie czy aksjomaty pozwalające na wartościowanie. Zanurzony (niczym bohater *Pornografii*, Fryderyk, kojarzący się wielu interpretatorom przedostatniej powieści Gombrowicza z autorem *Woli mocy*⁷⁵) w zdesakralizowanym czasie, którego tok zdarzeń traci

boską teleologię, ma do wyboru tylko dwie drogi: albo zgodzi się na absurd istnienia i potwierdzi tę zgodę (jak Wacław) wyborem samobójstwa, albo będzie starał się (tak jak Fryderyk) wyeliminować działanie przypadku, podejmie „walkę z naturą”, spróbuje narzucić nieprzewidywalnej rzeczywistości własne wizje i cele⁷⁶. Jeżeli nie zaneguje pojęcia „grzechu”, silniej będzie musiał odczuwać brzemień odpowiedzialności, ciężar postępków i win, które nigdy nie zostaną odpuszczone. Kiedy poczucie winy zostanie przewyciężone, miejsce umarłego Stwórcy zajmuje silna, dysponująca nadświadomością jednostka (umiejąca znieść spotkanie z własnym ja bez metafizycznych, poczekających zapośredniczeń oraz konfrontację z infernalnym wymiarem własnego wnętrza, potrafiąca uznać siebie za zdolną do wszystkiego⁷⁷), osobowość, która rości sobie prawo do podejmowania boskich decyzji, przewycięża w sobie współczucie, akceptuje nieuchronność cierpienia, uznaje za niewinnego tego, który je zadaje, tworzy i eksperymentuje „na żywym materiale”, przyjmuje, że to, co okazuje się twórcze, jest młode, a młode pozostaje niewinne i nieskalane⁷⁸.

Młodość jako mit egzystencjalno-estetyczny

„Tym, co naprawdę i najbardziej w młodości jest atrakcyjne – pisze Leszek Kołakowski w *Mini wykładach o maxi sprawach* – jest rzeczywistość niezakończenia albo poczucie otwartości życia. [...] Nic nie jest jeszcze przesądzone czy wyznaczone przez los, bo istnieje poczucie, że różne drogi są otwarte i wszystko jest możliwe. Im dłużej żyjemy, tym bardziej nasze możliwości wyboru się zawężają, tym bardziej jesteśmy w koleinach, z których trudno wyjść, chyba że w wyniku nieoczekiwanych i losem zrzędzonych katastrof”⁷⁹.

Młodość jest potencjalnością i niewiadomą, fazą przejściową, stanem tymczasowym, przed którym rozpościera się horyzont przyszłości. Niosąc w sobie powołanie realizacji bliżej nieokreślonych celów, pozostaje niegotowa, niewykończona, niedojrzała, jawi się jako zmysłowa, nietrwała postać istnienia.

Pisząc *Pornografię*, Gombrowicz dołączył do grona myślicieli, w których dorobku znalazło się miejsce dla rozważań nad postawą estetyczną i fascynacją tym, co zmysłowe. Jednym z filozofów, który,

jeszcze przed Nietzschem, podjął namysł nad tymi zagadnieniami, był Søren Kierkegaard. Autor *Albo-albo* uważał, że to chrześcijaństwo ustanowiło zmysłowość jako zasadę życia, ujęło ją jako komponent jednej z możliwych postaw człowieka wobec rzeczywistości. Stwierdzenie takie na pierwszy rzut oka wydaje się niedorzeczne i trudne do obrony. Filozof tłumaczy jednak, że chrześcijaństwo, afirmując duchowość religijną i wyłączając z niej zmysłowość, musiało jednocześnie zdefiniować to, co zostało wykluczone. Dzięki temu pojęcie zmysłowości zyskało wyraźnie określone znaczenie oraz walor światopoglądowy⁸⁰. Kierkegaard kojarzył postawę estetyczną ze stadium duchowego dzieciństwa oraz stanem duchowym artystów, którzy niczym dzieci bawią się i grają możliwościami, jak nieświeżość. Za wyróżniki stadium estetycznego filozof uznawał to, że nie broni ono i nie odcina człowieka od doświadczeń grozy, pustki i rozpaczki oraz nie podsycia doznania empatii, nie rozbudza współczucia⁸¹. Emocje drugiego człowieka mogą jedynie doznaniom estetycznym sprzyjać lub nie, mogą wzruszać albo czynić obojętnym. Czyjeś cierpienie nie podlega tu bowiem moralnemu wartościowaniu, wiąże się z mniej lub bardziej intensywnymi przeżyciami niesmaku lub przyjemności, ponieważ postawa estetyczna, rozumiana jako jeden ze sposobów ujmowania i rozumienia życia ludzkiego, zawiesza kategorie etyczne, które nie mieszczą się w tej wizji rzeczywistości. Przeżywanie wrażeń zmysłowych staje się wówczas najwyższą wartością i celem egzystencji ukierunkowanej na doznawanie przyjemności.

Taki sposób percepcji rzeczywistości charakterystyczny jest dla bohaterów *Pornografii*, zarówno dla Fryderyka, jak i Witolda, z tą różnicą, że tego pierwszego można by określić mianem ekstremisty, ten drugi zaś problematyzuje własną sytuację egzystencjalną. Obu mężczyznom nieobca jest postawa estetyczna, o jakiej pisał Søren Kierkegaard w *Albo-albo*. Rodzi się ona wtedy, kiedy człowieka pochłania wizja możliwości, które bawią i pobudzają wyobraźnię, gdy ulega on fascynacji kalejdoskopową zmiennością form istnienia. Światopogląd estetyczny nie uprawomocnia żadnej nadrzędnej perspektywy interpretacji rzeczywistości. Podstawowe doświadczenie, wynikające z obrania takiej strategii życia, ma charakter zmysłowy i towarzyszy mu doznanie rozkoszy „czystej formy przedmiotu” bez

odniesienia do jakiegokolwiek celowości. W założeniu doznanie to ma pobudzać twórczą wyobraźnię, sprzyjać generowaniu nowych zasad organizacji rzeczywistości⁸².

Nietrudno jednak zauważyć, że to właśnie przeniesienie afirmacji estetyzmu ze sfery sztuk pięknych na sztukę życia czy, inaczej mówiąc, na płaszczyznę stosunków międzyludzkich popycha Fryderyka do zbrodni. Podporządkowanie egzystencji idei twórczej metamorfozy, wspierane przeświadczeniem, iż w imię zmiany warto zawiesić zasady etyki, owocuje zniesieniem odpowiedzialności⁸³. Fryderyk świadomie uruchamia trudny do opanowania żywioł cielesności, gdyż pragnie uczynić życie aktywnym i młodym, przywrócić swoim czynom nie tylko charakterystyczną dla młodości bezrefleksyjność, lecz także lekkość i siłę sprawczą. Chce zanurzyć się w „grzeszności” stwarzającej ruch, doświadczyć niewinności stawiania się. Działania bohatera zmierzają do zmiany fenomenologicznego poczucia bycia cielesnym, transformacji sposobu istnienia tu i teraz. Uprawiana przez Fryderyka alchemia ma wyprzeć poczucie starzenia się, duchowej i twórczej niemocy. Powraca tu echem archetyp *puer aeternus* – cechującego się spontanicznością, witalnością, zdolnością do działania sprzyjającego naturalnej odnowie sił twórczych. Takim „wiecznym chłopcem” pragnie być artysta – Fryderyk, który, podobnie zresztą jak Witold, potrzebuje młodości, niepełni, poszukuje twórczego technienia. W nazywanym „Bogiem i cudem” (P, s. 19) młodym Karolu – materializują się pragnienia obu mężczyzn.

Obok Sørensa Kierkegaarda do grona teoretyków postawy estetycznej należał również Fryderyk Schiller. W napisanych w 1795 roku *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* stwierdzał, że to właśnie sztuka pośredniczyć może pomiędzy światem zdeterminowanym biologicznie, rzeczywistością uwikłaną w przyrodnicze konieczności a światem wolności ludzkiej zdolnej do samostanowienia, być medium pomiędzy tym, co zmysłowe, naturalne, a tym, co intelektualne, moralne. Sztuka, zdaniem Schillera, zdolna jest do podważenia opozycyjności wspomnianych par pojęć; ustanawia ona rzeczywistość gry i pozorów. Zdejmuje z człowieka ciężar ograniczeń, zarówno tych fizycznych, jak i tych związanych z koniecznością podporządkowania się moralnym prawom, wyzwala zmysłowo-duchową

naturę. Dzięki sztuce człowiek wykracza poza stan naturalny, nie musi już bezwolnie ulegać temu, co biologiczne. Zgodnie z koncepcją Schillera, estetyka jest koniecznym zapośredniczeniem w procesie przejścia ludzkości od rzeczywistości naturalnej do świata rządzonego prawem moralnym.

Schiller podkreślał również, że cywilizacja Zachodu, zwłaszcza w jej katolickim wydaniu, potęgowała rozdarcie, utwierdzała antagonizm dwóch rodzajów egzystencji: sensualnej i rozumowej. Schiller ujmował tę opozycję za pośrednictwem figury przeciwstawienia materii i formy oraz podkreślał, że wspomniane dwa wymiary podlegają władzy „popędu zmysłowego” i „popędu formy”. Zdaniem filozofa, kultura tworzy się na przecięciu ich promieni, powstaje wskutek twórczej interakcji i kombinacji. Owa dwoista popędowa natura z racji swego oddziaływania na egzystencję człowieka musi zostać uzgodniona przez trzeci instynkt pośredniczący, któremu Schiller nadaje miano popędu gry. Kieruje się on bowiem ku wolności i pięknu: „Trzeba przejść przez estetykę – stwierdzał Schiller – ponieważ to właśnie piękno wiedzie do wolności”⁸⁴. Popęd gry nie podlega zewnętrznym koniecznościom i stanowi manifestację „czystej wolności”, jaką człowiek zyskuje wtedy, gdy „wszystko, co rzeczywiste traci swoją powagę, [...] to, co konieczne staje się lekkie do spełnienia”⁸⁵. Nowa egzystencja, jaką postuluje Schiller, ma być grą, a nie przygniatającym ciężarem, człowiek niczym dziecko uzyskuje tu prawo do czerpania radości z zabawy możliwościami, a to właśnie staje się wyznacznikiem jego swobody. Filozof podkreślał, że warunkiem koniecznym dla urzeczywistnienia projektu estetycznego kultury jest całkowita transformacja sposobu odczuwania, który odtąd bazować ma na wyobraźni. Cieleśność oraz wszystko, co człowiek powoła do życia, powinno zostać uwolnione od obowiązku trwania w służbie czemukolwiek. Osią Schillerowskiej koncepcji wychowania estetycznego jest dążenie do ocalenia kultury poprzez odrzucenie represywnych form kontroli, w które wciśnięta została zmysłowość. To na tej ostatniej miałyby bazować nowa moralność opierająca się ograniczeniom formy. Odciążający popęd gry i zabawy Schiller określa jako „znoszenie czasu w obrębie czasu”⁸⁶, gdyż popęd ten pozwala na uzgodnienie zmienności i bytu, stawiania się i tożsamości.

Lecz w *Pornografii* zamiar regeneracji kultury przekształca się w katastrofę, zdarzenia przybierają makabryczny obrót, ponieważ wywyższone, zmysłowe, młode piękno poddaje się biernie logice przymusu i przemocy. Kiedy Fryderyk zabija Skuziaka, ostatecznie odrzuca moralną sankcję, tworzy nową formę, „łączy” starość z młodością i realizuje jednocześnie zamysł bliski Nietzscheańskiemu pogładowi (dowartościowującemu jednostkowe, monumentalne dokonania), zgodnie z którym losy świata dają się usprawiedliwić tylko jako zjawisko estetyczne. Niszczeniu tego, co istnieje, i urzeczywistnianiu nowych wizji odebrana zostaje moralna kwalifikacja. Jest niewinne niczym gra artysty ze światem czy dziecięce igraszki, nie potrzebuje odkupienia czy usprawiedliwienia. Rzeczywistość okazuje się możliwa do zniesienia jedynie dzięki estetycznemu przeżyciu, którego istotą staje się dążenie do przemiany. Ale stawania się nie cechuje teleologia, nie jest ono celowe, nie przebiega według jakiegoś fundamentalnego planu. Odarte z patosu i powagi przypomina igraszkę, nierozumną, lekkomyślną, niefrasobliwą zabawę⁸⁷. Nieograniczona niczym wolność zmusza Fryderyka, by tworzył, bo samo istnienie, jeśli nie jest twórcze, nie może liczyć na usprawiedliwienie. Fryderyk, detronizując Boga, zajmuje jego miejsce. Wraz ze śmiercią Stwórcy następuje kres człowieka jako istoty moralnej, która bierze odpowiedzialność za swoje czyny. W żywiole gry dokonuje się transformacja tego, co ciężkie, w lekkie.

Ciężar i lekkość

Rozważania nad przeciwieństwem ciężaru i lekkości, ujmowane jako zagadnienie aksjologiczne, nie stanowią novum. Milan Kundera w *Nieznosnej lekkości bytu* zauważa, że problem ten był filozoficznie istotny co najmniej od czasów Parmenidesa, czyli od VI wieku przed Chrystusem. *Gravitas* i *vertigo* nie dają się łatwo i jednoznacznie zaszeregować ani po stronie tego, co pozytywne, ani po stronie tego, co negatywne, pośród antynomii duszy i ciała, dobra i zła, światła i ciemności, bytu i niebytu:

„Jeżeli każda sekunda naszego życia – snuje swój namysł Kundera – miałyby się powtarzać w nieskończoność, bylibyśmy przykuci do wieczności jak Chrystus do krzyża. Takie wyobrażenie jest straszne.

Życie wiecznego powrotu na każdym gościu kładzie ciężar nieznośnej odpowiedzialności. Dlatego Nietzsche nazywał ideę wiecznego powrotu najcięższym brzemieniem. Najcięższe brzemieństwo nas powala, przyciska do ziemi, upadamy pod nim. Im cięższe brzemieństwo tym nasze życie bliższe jest ziemi, tym jest realniejsze i prawdziwsze. W przeciwieństwie do tego całkowity brak brzemienia sprawia, że człowiek staje się lżejszy od powietrza, wlatuje w górę, oddala się od ziemi, od ziemskiego bytowania, staje się na wpół rzeczywisty, a jego ruchy są tyleż swobodne, co pozbawione znaczenia⁸⁸.

Również opozycja ciężaru i lekkości nieustannie powracająca na kartach *Pornografii* naznaczona jest ambiwalencją i nie poddaje się prostej i jednoznacznej ocenie. Ciężar odsyła w powieści do tradycji, oznacza daleką od błahości, stateczną, rozważną egzystencję, implikuje tożsamość i trwanie, potwierdzoną historycznym czynem powagą istnienia, wyrażaną dostojnością i heroizmem ducha⁸⁹. Ciężarowi i brzemieniu dziedzictwa, gwarantowanego przeświadczeniem o ustalonym mocą bożych projektów kierunku zdarzeń, przeciwstawiana jest lekkość, która, rozpatrywana w szerszej perspektywie, gwarantuje młodość i dynamikę kultury, przeciwstawia się monotonii i duchowej inercji⁹⁰. Ale ta sama lekkość pozwalająca na twórcze oderwanie się od ciężaru sumienia, „nadwagi” pamięci, moralności i spuścizny przodków, w pogoni za wolnością jako ośrodkiem nowego projektu egzystencjalnego obraca je wniwecz⁹¹. Bagatelna i ulotna staje się również cielesna egzystencja, uwolniona ze społecznych norm i więzi, wyrwana zostaje z odrętwienia, wrzucona w strumień stawiania się. Afirmacja nieważkości powoduje, że każde zdarzenie daje się streścić w obiegu formuły: *ça ne fait rien*, wszystko może być równie ważne jak i nieważne, nie ma już spraw, które pochodzą z wyższych rejestrów powinności, nawet zabójstwo przestaje być źródłem skalania⁹². Ta rozgrzeszająca lekkość toruje w *Pornografii* drogę ślepych, dokonującym się pod szyldem racjonalności, wyładowaniu popędowej natury człowieka. Nie bez powodu tłem zdarzeń *Pornografii* jest wojna – czas przemocy, a także czas kryzysu europejskiego ducha. To właśnie wtedy wcielone zostały postulaty zerwania z „anachronicznym pojęciem miłosierdzia” w imię potęgi imperatywu twórczego i kultu jednostki. Zapleczem ideologicznym tych przekonań była koncepcja, zgodnie z którą natura jest moralnie

indyferentna, sama w sobie ani dobra, ani zła. Natomiast w potoku życia ujmowanego w kategoriach biologicznych wyraziście zaznacza się podział na słabych – ci muszą zginąć – i silnych powołanych do ustanowienia nowej religii, zdolnych do przezwyciężenia skrupułów w imię realizacji tej misji oraz predestynowanych do odrzucenia „reliktów postawy moralnej”, która, jak uznano, „nie odpowiada prawdziwym dyspozycjom człowieka”.

Zdawać by się mogło, że pomiędzy filozofią chrześcijańską i wynikającym z niej światopoglądem moralnym (ten ostatni w *Pornografii* zostaje skojarzony z ciężarem) a myślą tragiczną i charakterystycznym dla niej światopoglądem estetycznym (ten okreśłany jest w tekście mianem tego, co nie tylko lekkie, lecz także lekkomyślne), których wpływy wyraziście zarysowują się w przedostatniej powieści Gombrowicza, nie ma żadnych korespondencji.

„A jednak w filozofii chrześcijańskiej i myśli tragicznej – pisze Gilles Deleuze – rzeczywiście tkwi pewien problem wspólny: problem sensu istnienia. Pytanie, czy istnienie ma sens, jest, zdaniem Nietzschego, najbliższym, najbardziej empirycznym, [...] najbardziej eksperymentalnym pytaniem filozofii”⁹³.

Pytania: czy istnienie ma sens? jakie jest znaczenie cierpienia? czy są one ciężkie, czy lekkie? wybrzmiewają wielokrotnie na kartach *Pornografii*. Jeśli uznać cierpienie za rodzaj doświadczenia granicznego, które powoduje, iż zawieszeniu ulega możliwość komunikacji, a porozumienie sytuujące się na osi Ja–Inny znajduje się w stanie ostrego kryzysu lub zostaje całkowicie zerwane, wówczas cierpienie nie daje się sprowadzić wyłącznie do doznania fizycznego bólu. Powoduje ono również „ranę psychiczną”, prowokuje do namysłu nad sensem egzystencji⁹⁴. Takiej refleksji podporządkowane są w *Pornografii* wszystkie główne motywy: czasu, starości, młodości, cierpienia, zabójstwa, twórczości, a nade wszystko duszy i ciała. Z tego właśnie powodu opisane w powieści spotkanie katoliczki – Amelii z ateistą – Fryderykiem daje się odczytać jako wielka metafora próby sensu, jakiej poddane zostają główne założenia dualizmu aksjologicznego (obecnego w refleksji filozoficznej już od starożytności), który ustanawia opozycję duszy i ciała⁹⁵. Bohaterowie ci cechują się podobieństwem w przeciwieństwie. Łączy ich cierpienie wpisane w egzystencję, a dzieli stosunek do niego:

„Z jednej strony życie, które usprawiedliwia cierpienie, afirmuje cierpienie jako wpisane w byt cielesny, z drugiej strony cierpienie, które stawia życie w stan oskarżenia [...], które czyni z życia coś, co musi zostać usprawiedliwione. Istnienie cierpienia w życiu oznacza najpierw dla chrześcijaństwa, że życie nie jest sprawiedliwe [...], że bólem płaci za zasadniczą niesprawiedliwość, jest ono winne skoro cierpi”⁹⁶.

Postawę Amelii i zasadniczy rys jej egzystencji wyrażony poprzez stosunek do ciała dałoby się opisać jako próbę wcielenia w życie filozofii katolickiej. W systemie tym wartość cielesności może zaistnieć jedynie w transcendencji. Ciało ujęte jako synonim życia i uświęcony dar pochodzący od Boga, za jego pośrednictwem i w relacji z nim ciało zyskuje wyjątkowość i sens. Wcielenie Chrystusa oraz jego gotowość wzięcia na siebie ciężaru krzyża, brzemienia ludzkich grzechów pozwoliły wynieść ciało, aczkolwiek już w specyficznym duchowo-mistycznym ujęciu, do godności sakralnej. Dla Amelii miarą wartości ciała jest wstyd – w tej formule streszcza się jeden z wielu paradoksów teologii katolickiej. Kolejnym jest to, że chrześcijaństwo chroni ciało, choć jego pragnień w pełni nie akceptuje.

Skontrastowana z Amelią postać Fryderyka stanowi egzemplifikację twórczego szaleństwa nadającego bieg i kierunek historii⁹⁷. Gombrowicz prezentuje w powieści zapoczątkowany przez tego bohatera proces tworzenia nowego wzoru rzeczywistości jako pornografię. Wyłania się on w myśl zasady, według której dobre jest to, co młode i twórcze, niewinny jest ten, kto stworzy nowe dzieło. Pornograficzny stosunek do istnienia funkcjonuje poza aksjologią i etyką cierpienia, pomija kluczowy aspekt egzystencji, jakim jest doznanie bólu, ignoruje psychologię uczuć, którymi człowiek nasyca własne wartości. Decottignies pisze, że:

„Podobnie jak herezja pornografia może być określona jako przeemoc wobec integralności bytu. [...] Jak herezja pornografia sieje anarchię pośród dystrybucji, które poręczają dyskurs [...]”⁹⁸.

Fryderyk, niczym heraklitejskie, kosmiczne dziecko, burzy stary świat, by zbudować nowy, lecz jednocześnie aktualizuje okrutny, morderczy aspekt życia. Jawi się on jako Dionizos, przeciwieństwo Chrystusa – bóg urzeczenia, a zarazem dzikości i błogiego wyzwolenia. W ofensywie na ostatnią granicę moralności oczyszcza grunt

dla swojego dzieła⁹⁹. Finalna scena *Pornografii*, w której Fryderyk zabija młodego bożka, Skuziaka, daje się odczytać jako metafora zniszczenia starego porządku, a zarazem figura założycielskiego gestu, proklamacji nowej filozofii życia – doktryny ciała, w której doznanie zmysłowe usytuowane zostaje centralnie. Fryderyk mówi o sobie: „Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu” (P, s. 99). Zglądzona chłopięćność ma stać się zaczynem wyzwalającej, odciążającej przemiany; w zbrodni – tym najbardziej drastycznym doznaniu cielesności Innego – dokonuje się zjednoczenie zstępującego Fryderyka z ofiarą. Motyw pucharu podanego „lekkolekko” przez młodych, który Fryderyk będzie musiał „wychylić do ostatniej kropli”, to *parodia sacra*, bluźniercze nawiązanie do kielicha goryczy, który wychylił Chrystus. Te dwa ofiarowania różnią się jakościowo w sposób zasadniczy. Ukrzyżowany Chrystus jest niewinny, ale przyjmuje na siebie winę, by oczyścić ludzkość, zdjęć z niej ciężar grzechu. To cierpienie to znak nie tylko samoprzewyciężenia, lecz także samopoświęcenia. Męczeństwo dokonało się tu z wyboru, „wychylone” ku Innemu, było aktem przymierza między Bogiem a człowiekiem. Natomiast Fryderyk składa ofiarę z chłopca, nie poświęca własnego ciała, lecz ciało Innego¹⁰⁰. Pełna afirmacja życia urzeczywistnia się tu w sposób paradoksalny – wiąże się z akceptacją cierpienia, zgodą na zadawanie bólu i „niewinne uśmiercanie” ciała. Istnienie staje się wówczas nieważkie, bagatelne i lekkie.

Przywołany w powieści motyw ofiary pozwala postawić w pełnym świetle problem wolności i granic imaginacyjnego potencjału człowieka. Wolność zawiera w sobie możliwość przekształcania rzeczywistości na podstawie kryteriów i norm wywiedzionych z uniwersum wyobraźni. Wyobraźnia jest bowiem nie tylko źródłem, z którego sztuka czerpie swe soki. Pozwala ona również wymyślać nowe sposoby organizacji rzeczywistości i jawi się jako groźna, kiedy jej produktywność ma obsesyjną naturę. W tym sensie można stwierdzić, że Fryderyk jest ofiarą, ale ofiarą własnego dzieła. Przez artystę przemawia wyobraźnia, ale on już nad nią nie panuje, rządzi nim mania namiętności, twórcze szaleństwo, potrzeba przewyciężenia absurdu, arbitralnego ustanawiania nowych wartości i wywierania wpływu na rzeczywistość¹⁰¹.

Nie mylił się Tołstoj, kiedy pisał, że „świadomość to największe nieszczęście moralne, jakie może spotkać człowieka”, ponieważ odrzucenie doktryny boskiego zwierzchnictwa, uznanie rzeczywistości za rezultat niewinnej kreatywnej i destrukcyjnej energii życia, którego istotną właściwość stanowi ból, otwiera na doświadczenie bezpośrednie oraz pociąga za sobą kryzys pojęcia odpowiedzialności. Okazuje się, że pozbawiona ograniczeń wolność sprawcza nie musi być poczytywana ani za zasługę, ani za winę. Jeżeli próba zmierzenia się z egzystencjalnym, autogenicznym piekłem zwieńczona zostanie jego akceptacją, wzmocniona desperackim przekonaniem, że jest ono tym, czego człowiek pragnie i co powinien pokochać niczym własne przeznaczenie, to rychło skutkiem takiej refleksji może okazać się nie afirmacja życia, ale lekka, lekkomyślna aprobata dla bezwzględności obcowania z cielesno-duchowym bytem Innego. Finał powieści niesie ze sobą mroczną aksjologiczną diagnozę, a zarazem antycypuje jeden z największych dylematów współczesności, o którym Gombrowicz pisał także w *Dzienniku*:

„Jedno wszakże – podkreślał autor *Pornografii* – wydaje się wspólne ludziom dzisiejszym [...], nasz diabeł jest coraz mniej związany z problemem moralnym, jest niezależny od grzechu i cnoty. Nie jest to szatan «artykułowany». Jest z ciemności. Z absurdu. Nie jest ani pokusą ani karą, jest tylko i jedynie z bólu, jest niezawiniony. Trzeba będzie powrócić do tego problemu odpowiedzialności moralnej. Obawiam się, że najważniejszym odkryciem, jakie nas czeka na tym polu, będzie, że jesteśmy zupełnie niewinni. I wtenczas co? Zniknie poczucie grzechu? Człowiek poczuje się tylko ofiarą?”¹⁰².

Pornografia, jak podkreślał Gombrowicz, kończy się nieurzeczywistnieniem – Fryderyk zabija chłopca, ale pozostaje niewinny, bo młodzieńcza lekkość odbiera wagę zbrodni. Powieść nie rozstrzyga jednak ostatecznie problemu ciężaru i lekkości, nie waloryzuje wyłącznie pozytywnie lub negatywnie jednego z członów tej opozycji. W zakończeniu powieści, obok stwierdzenia narratora o czystości Fryderyka, które jest wyrazem fascynacji dokonaną alchemią, wybrzmiewa również lament Witolda:

„Okropność mego rozdwojenia, gdyż brutalność tych trupów, ich krwista prawda, była zbyt ciężkim owocem drzewa zbyt giętkiego!” (P, s. 149).

3. Rekapitulacja

W utworach literackich Schulza i Gombrowicza rysuje się wspólny motyw – to „motyw umęczzonej materii”. Ból – „gad kryjący się w ciemnym łonie bytu” – stanowi zasadę jej istnienia w każdym czasie¹⁰³:

„Ta ziemia, po której stąpamy – pisał Gombrowicz w *Dzienniku* – tak pokryta jest bólem, brodzimy w nim po kolana – i jest to ból dzisiejszy, wczorajszy, przedwczorajszy, oraz sprzed tysiącleci – albowiem nie trzeba się ludzić, ból nie rozplywa się w czasie i krzyk dziecka sprzed trzydziestu wieków nie jest ani trochę mniej krzykiem od tego, który trzy dni temu się rozlegał. Jest to ból wszystkich pokoleń i wszystkich istnień – nie tylko człowieka. I wreszcie... ależ kto powiedział, że śmierć może wam przynieść, wyzwając z tego świata, jakieś ukojenie? «A jeśli ‘tam’ istnieją tylko pająki?»». A jeśli tam jest ból, przekraczający nieskończenie wszystko, co możemy sobie wyobrazić? Nie drżysz zanadto przed tą chwilą, gdyż oddajesz się złudnej pewności, że za tą ścianą nie może cię spotkać nic co by było zupełnie nieludzkim – skąd ta pewność? Co Cię do niej upoważnia? Czyż w łonie tego, nawet naszego, świata nie zawiera się jakaś zasada piekielna, niedostępna człowiekowi, nie do ogarnięcia ani rozumem ludzkim, ani uczuciem? Gdzież więc gwarancja, że tamten świat ma być bardziej ludzki? A może jest on nieludzkością samą, zaprzeczeniem zupełnym naszej natury? A my nie możemy tego przyjąć do wiadomości, gdyż człowiek – i to jest pewne – z natury nie jest zdolny pojąć zła¹⁰⁴.

Problematyka ucieleśnionej, uczasowionej egzystencji usytuowana w centrum literackich rozważań Gombrowicza i Schulza pozwoliła tym twórcom rzucić nowe światło na problemy aksjologiczne, zaktualizować pytania o wartość, cel i sens istnienia, zdiagnozować terapeutyczny charakter funkcji, jaką spełniają koncepcje eschatologiczne, postawić na nowo problem wolnej woli, okrucieństwa czy szerzej – obecności zła. Modernistyczne rozterki, związane ze zmianą paradygmatu myślenia o rzeczywistości, których pogłosy pojawiły się wielokrotnie w prozie wspomnianych autorów, sprzyjały redefinicji pojęcia wartości i skłaniały do refleksji nad tym, czy po dawnych pewnikach pozostała jedynie aksjologiczna próżnia, czy też

może ich miejsce zajęły nowe treści, znaczenia i sensory, dzięki którym zjawiska takie jak: skończoność jednostkowego istnienia w czasie, cierpienie, problem zła i wreszcie nieuchronność śmierci dadzą się w końcu wytłumaczyć, przestaną być „wyzwaniem dla rozumu”, jak mawiał Leibniz, „skandalem dla myśli”. Schulzowi i Gombrowiczowi nieobce były też rozważania nad tym, czy warunkiem możliwości przyjęcia jakichś wartości musi być wiara w racjonalność ludzką, czy szerzej, rozumność dziejów świata.

W teksty obu autorów wpisane zostało przekonanie, zgodnie z którym wartości nie są człowiekowi dane. To on jest ich twórcą i fundatorem relacji pomiędzy nimi. Nie można zatem zakładać, że istnieją one obiektywnie, w sposób idealny, niezależny od kultury i ludzkiej aktywności. Wydaje się, że żaden z pisarzy nie neguje do końca antropologicznej stałej, którą jest potrzeba posiadania aksjologicznych drogowskazów (mitologii, idei, religii) nadających życiu człowieka kierunek cel i sens. Dostrzegają oni jednak również inną stałą przeciwną tej pierwszej – energię twórczą, która popycha do wprowadzania zmian; siła ich destrukcji toruje drogę temu, co nowe, niekoniecznie zaś lepsze. Okazuje się bowiem, że wartości skodyfikowane systemowo, abstrakcyjnie są czymś innym niż wartości ujęte w porządku jednostkowej egzystencji, która jest cielesna, podatna na upływ czasu, cierpi i boli. Obaj pisarze, powątpiewali, jak się zdaje, w uniwersalny porządek rzeczy, diagnozowali aksjologiczny kryzys, którego konsekwencją okazała się niemożliwość skonstruowania systematycznej, niepodważalnej wizji świata zdolnej usensownić cierpienie i całkowicie przewyżczyć dotkliwość przemijania.

W szkicu *Wędrówki sceptyka*, który powstał dzięki inspiracji książką Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*, Schulz pisał o zdecentrowanej wizji świata, opowiadał o aksjologicznej pustce za pośrednictwem groteskowej metafory pokawałkowanego ciała, którego fragmenty walają się na śmietniku. Fragmenty anachronicznych ideologii, odpryski filozoficznych problemów, pozostałości po religijnych doktrynach zachowują ślady życia, przemieszane ze sobą w przestrzeni gruzowiska mają tendencję do zrastania się, przypadkowego łączenia, składania się w skazaną na zburzenie „wieżę Babel” idei. Obraz usamodzielnionych części ciała: „kuśtykających nóg”, „odłamanych głów”, które dopasowują się do niewłaściwych tułowi, daje się

odczytać jako symbol nieobecności zasady porządkującej, zagubienia aksjomatów, które umożliwić by mogły porozumienie oraz nadać uczasowanej egzystencji człowieka trwałą teleologię, a jego wytworom niekwestionowane znaczenie. Ta wizja zdeformowanego, podlegającego procesowi rozpadu kosmosu, w stosunku do wyobrażeń świata, jakim holdowano o jedno pokolenie wstecz, cechuje się, jak podkreślał Schulz, potwornością, ztraca ludzkie proporcje, nie daje otuchy. W czasach współczesnych pisarzowi tego przerażającego wizerunku rzeczywistości nie próbowały już negocjować ani filozofia, ani nauki przyrodnicze. Autor *Komety* wspomina o odkryciach psychoanalizy, teorii względności, mikrofizyce oraz geometrii nieeuklidesowej, na skutek których świat stał się irracjonalny, niepodobny do świata, a człowiek do człowieka. Wraz z zanikiem fundamentu wartości i zatarciem konturów wszystkich granic radykalnie zmienił się sposób istnienia ludzkości. Rzecz znamienna, że do jego opisu Schulz posłużył się metaforą nieważkości, która równoważy przytłaczające prawa grawitacji:

„Jest się bez ciężaru – pisał autor *Sklepów cynamonowych* – bez kierunku, bez odpowiedzialności, lekko i beztrzesko przesuwa się w gęstym ośrodku osmotycznie i falisto jak alga. Znajdujemy się w jakiejś nowej ciszy i uldze, jakby po eksplozji świata”¹⁰⁵.

W Schulzowskich rozważaniach ludzkość jawi się albo jako alga, albo jako plankton (z gr. *planktón* – błąkający się), grupa mikroorganizmów, unoszących się bierne i bezwolnie na falach czasu. Żyjątkate, choć posiadają pewne (bardzo niewielkie) możliwości poruszania się o własnych siłach, są zbyt słabe, aby aktywnie przeciwstawić się kosmicznym potęgom. Porównany do planktonu / zrównany z nim człowiek, ta drobina materii, skazany jest na dryfowanie w toni czasu, odrzuca „ducha ciężkości”, przestaje być „tragarzem”, a staje się, jak pisze Schulz, „tancerzem dna”. Podąża za słabym światłem idei, będących wytworami jego ograniczonego intelektu), wędruje niczym „krab po mieliznach dna, oświetlając sobie drogę fosforescencją swego mózgu?”¹⁰⁶. Przeniknięty sceptycyzmem, zarażony agnostycyzmem nie może być już za nic odpowiedzialny, wyzbywa się ciężaru, pamięci, powagi, zyskuje za to swobodę, beztrzeską i lekkość oraz zdolność do wisielczego humoru. Trudno powiedzieć, czy jest umarłym, czy ozdrowieńcem, bo:

„[...] i rekonwalescenci – stwierdza Schulz – mają tę samą lekkość, bez troskę i nieodpowiedzialność. Powrócili przecież z tamtej strony, gdzie wyzbyli się wszystkich ciężarów. Używają swych członków niepoważnie, dla żartu, dla zabawy, dla nowej, wrodzonej przyjemności w operowaniu swymi organami. Wciąż grożą i kokietują śmiercią”¹⁰⁷.

Zaktualizowana przez Schulza metafora tańca, lekkości i ozdrowienia odsyła do poglądów wyłożonych przez Nietzschego w *Wiedzy radosnej*, w której myśliciel stwierdzał, że dawna refleksja filozoficzna „była na ogół [...] złym rozumieniem ciała”¹⁰⁸. W szkicu drohobyckiego autora wracają te same motywy – śmiech jako odpowiedź na mroczną wiedzę o tragiczności istnienia, nieważkość ucieleśnionej, cierpiącej, ale wyzwolonej z ciężaru ducha egzystencji, bezmiar możliwości, jakie otwiera przed człowiekiem kryzys wartości, zdolność ozdrowieńca do upajania się nowymi perspektywami¹⁰⁹.

„I może – konkluduje Schulz – dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów, według swego widzimisię, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa”¹¹⁰.

W takiej rzeczywistości wartości nie mogą ukonstytuować się na stałe. Ich status ontologiczny okazuje się chwiejny – to, co z perspektywy jednego systemu światopoglądowego uznawane było za wartościowe, okazuje się antywartością z punktu widzenia innych stanowisk. Ta aksjologiczna niestabilność stała się widoczna dzięki zderzeniu perspektyw (w *Pornografii* reprezentowanych przez postawę moralną i estetyczną, natomiast w opowiadaniach Schulza objawiającym się konfrontacją głównych założeń panteizmu z przesłankami, na jakich wspiera się tradycja judeochrześcijańska). Zdiagnozowana przez obu pisarzy wolność tragiczna (jeśli spojrzeć na nią przez pryzmat problematyki cielesności, zaczyna jawić się jako „niewolna wola”, zdeterminowana losem, ograniczeniami ludzkiej kondycji), będąca konsekwencją skruszenia systemów wartości i uznania świata za indyferentny moralnie, nie zwolniła żadnego z tych twórców z obowiązku rozstrzygnięcia kwestii granic kreacji i fantazji ludzkiej. Schulz utożsamiał możliwość ingerencji w cier-

piącą materię z, wynikającą z praw natury, koniecznością tworzenia (rzecz znamienna, że Jakub, bohater *Traktatu o manekinach*, nie tyle bezkrytycznie i ślepo afirmuje okrucieństwo, ile wygłasza umiarkowaną „apologię sadyzmu”; częściowo go usprawiedliwia, ale też przestrzega przed zbyt lekkim traktowaniem figur panopticum, w jakie wciela się bolejąca materia [ToM, s. 35; ToM Cd, s. 40]). Gombrowiczowi również bliska była koncepcja niewinności tego, co twórcze. Nie przyjmował jej jednak beztrzesko i niefrasobliwie.

W tym miejscu wypada jeszcze raz powrócić do niepokojącego, ambiwalentnego etycznie finału *Pornografii*¹¹¹. W świetle znaczeń aktualizowanych w powieści, konstatacja Witolda o niewinności Fryderyka odsyłać może do innego jeszcze kontekstu związanego z *lebensphilosophie* (w wydaniu Nietzscheańskim) oraz światopoglądem dionizyjskim, który afirmując istnienie, akceptuje cierpienie, jakie jest nieodłącznie w nie wpisane. Odzyskanie sił twórczych przez Fryderyka, jego „odmłodzenie”, przywraca go istnieniu w stanie natury. Jak zauważył Leszek Kołakowski:

„Przemoc jest częścią kultury, nie zaś natury, nie mówimy bowiem, że jaskółka używa przemocy połykając komara, albo wilk, gdy sarnę zagryza. Nie mówimy też na ogół, pomijając oszalałych obrońców zwierząt, że przemocą jest ugotowanie krewetki. Słowo jest zastrzeżone dla stosunków między ludźmi i odnosi się do wszelkiego użycia siły, po to, by zmusić innych ludzi do pewnego zachowania, jakiegoś czynu udaremnić czy po prostu coś złego innym wyrządzić. Zazwyczaj też odróżniamy przemoc usprawiedliwioną od nieusprawiedliwionej [...]”¹¹².

Ale w perspektywie stanowiska wyłożonego w *To rzekł Zaratustra* i, jak się zdaje, obrazowanego i problematyzowanego za pośrednictwem środków literackich w *Pornografii* Fryderyk nie dopuszcza się przemocy, bo nie jest już człowiekiem, skoro człowieka przewyżnił, jako nadczłowiek istnieje w stanie natury utwierdzającej podział na silniejszych i słabszych, gdzie nie ma przemocy, jest tylko niewinne okrucieństwo. Ta dehierarchizacja istnienia, jakiej dopuszcza się reżyser, pozwala mu z pełną powagą mówić o Wacławie jako rozdeptywanym robaku¹¹³.

Nadużyciem wydaje się jednak zarówno stwierdzenie, zgodnie z którym narrator *Pornografii* zupełnie bezrefleksyjnie utożsamia

się z Fryderykiem, jak i przekonanie, że sam Gombrowicz miałby całkowicie, bez zastrzeżeń przejmować poglądy Nietzschego. Takiej interpretacji przeczy zarówno ambiwalencja postawy, jaką przyjmuje Witold w powieści, jak i sądy pisarza na temat spuścizny niemieckiego myśliciela wyrażone w *Przewodniku po filozofii w sześć godzin i kwadrans* oraz *Dzienniku*. W *Przewodniku* pisarz określał filozofa w sposób lekceważący i wzgardliwy: „nerwy Shelleya, żołądek Carlyle’a i dusza panienki”¹¹⁴, zwracał również uwagę na paradoksalność jego koncepcji:

„Nietzsche [...] stoi po stronie ŻYCIA. [...] U Nietzschego życie nie jest czymś dobrym, na życie jesteśmy skazani. Prowadzi to u Nietzschego do paradoksów w rodzaju jego uznania dla bezwzględności, surowości (bez litości), dla bicia i broni. [...] Bez Boga nie ma praw świata zewnętrznego. Dla Nietzschego jedyne prawo to afirmacja życia. Jest to filozofia antychrześcijańska i ateistyczna. Niełatwo być ateistą”¹¹⁵.

O różnicy stanowisk Gombrowicza i Nietzschego przesądziło ujęcie problematyki cielesności, a ściślej – związanej z nią kwestii bólu. Pisarz był przekonany że (nieobce również jemu samemu) wszelkie próby przekroczenia własnej kondycji, za pośrednictwem religii, ideologii, koncepcji filozoficznych, a nawet postulowanej przez Nietzschego postawy estetycznej, nie mają szans powodzenia i graniczą z „męczeńskim mistycyzmem”. Podkreślał:

„Dążeniu do odczłowieczenia (które zresztą sam podejmuję), musi koniecznie towarzyszyć dążenie do uczyłwieczenia, w przeciwnym razie rzeczywistość rozpada się jak domek z kart”¹¹⁶.

Gombrowicz stwierdzał, że można mierzyć się z autogenicznym piekłem, zanurzać się w jego otchłan, ale jedynie po to, żeby potem powrócić na powierzchnię. Sondowanie sfer człowieczeństwa graniczących z tym, co nieludzkie, musi być, zdaniem pisarza, natychmiast równoważone „wycofaniem się w przeciętność” (czego z pewnością nie postulował Nietzsche), natomiast we wszystkich strukturach filozoficznych i konstrukcjach religijnych powinien „zamieszkać ból”, ponieważ „człowiek rzeczywisty, to taki, którego boli”. To właśnie ból przesądza o dynamice egzystencji, nie zna czasowych i przestrzennych granic, jednoczy pokolenia¹¹⁷. Gombrowicz nie był jak Nietzsche niefrasobliwym „czciwielem procesu”. Pisał w *Dzienniku*:

„Czy domagam się dzisiaj od ludzkości aby była postępową, zwalczała przesady, nosiła sztandar oświaty i kultury, dbała o rozwój sztuki i nauki? Zapewne... ale przede wszystkim pragnąłbym, aby ten drugi człowiek mnie nie ugryzł, nie zapłuł i nie zadreńczył. I tu spotykam się z katolicyzmem. Łączy mnie z nim przenikliwe wy-czucie piekła, zawartego w naturze naszej i jego lęk przed nadmier-ną dynamiką człowieka. [...] To, co w dumnej dobie Nietzschego uchodziło za sprzeniewierzenie się życiu dionizyjskiemu; ta właś-nie oglądana polityka katolicyzmu w stosunku do sił przyrodzonych stała mi się bliższa odkąd wola życia podniesiona do swego maksy-malnego napięcia, poczęła siebie pożerać”¹¹⁸.

Ale doktryna katolicka skonfrontowana z problematyką cielesności również nie wytrzymała próby, poddana przez Gombrowicza hetero-doksyjnej interpretacji. Pisarz deklarował, że gdyby nawet uwierzył w Boga, nie mógłby podzielać katolickich zapatrywań na naturę, a ściś-lej na status, jaki mają w niej rośliny i zwierzęta, którym odmówiono prawa do odczuwania bólu. Taki pogląd był dla Gombrowicza naj-wyższym wyrazem „olimpijskiej obojętności”, która pozbawia spra-wiedliwości cierpienie konia czy robaka. „Nagi fakt zięjący absolutem rozpaczy” – komentował pisarz¹¹⁹. Autor *Pornografii* zwracał uwagę na bezmiar niewrażliwości, jaką cechuje się myśl katolicka, w sto-sunku do świata nieczłowieczego. Konsekwencją tej nieczułości jest błoga nieświadomość i głębokie przekonanie o własnej niewinności względem natury, która „przejawia się w naszych idyllicznych opi-sach poranków, tudzież zachodów” – szydził Gombrowicz¹²⁰.

Twórca *Kosmosu* zwracał też uwagę na trzy bardzo istotne prze-wartościowania, jakie dokonały się w czasach mu współczesnych oraz dotknęły zarówno jego pokolenie, jak i samego pisarza: po pierwsze doszło do „dewaloryzacji śmierci” i zobojętnienia na nią, po drugie dokonana się „intronizacja bólu”, który stał się punktem wyjścia wszelkiej egzystencji, i wreszcie po trzecie wyłoniła się kategoria „bólu samego w sobie”, co sprawiło, że coraz mniej zna-czące stało się to, kto doświadcza cierpienia, człowiek, roślina czy zwierzę, na skutek czego, jak stwierdzał Gombrowicz, „piekło nasze stało się uniwersalne”¹²¹. Autor *Operetki*, nie odmawiając prawa do odczuwania bólu roślinom czy zwierzętom, dostrzegając ich sa-motne męczarnie, przyznawał jednocześnie, że nie potrafi zrównać

swojego życia z ich egzystencją, że takie „braterstwo” przekracza jego możliwości. Tłumaczył to w ten sposób, że człowiek został skazany na egzystencję w ramach swojego gatunku i jeśli partycypuje w naturze, to jest to przede wszystkim natura rodzaju ludzkiego, „przeto współzycie z ludźmi wyprzedza [...] współzycie ze światem”¹²². Niezdolny do wiary w Boga transcendentnego gotów był przyjąć koncepcję „Boga pomocniczego”, jako „drogi-mostu do człowieka”, nie uważał, jak Nietzsche, że to człowiek jest mostem (nie celem) i że wiezie on do tego, co nadludzkie. Pomimo drastyczności *Pornografii* nie sposób stwierdzić, że pisarz całkowicie zatracił intuicję dobra i zła, ponieważ przestało być ono ujmowane w zgodzie z katolicką doktryną. Z przerażeniem rozmyślał przecież o tym, jak rodzi się obojętność, analizował przyczynę i dostrzegał konsekwencje gestu zaniechania pomocy, ale nie uznawał, że takie zaniechanie jest etycznie indyferentne. Zapisując w *Dzienniku 1957–1961* historię o przewróconych przez wiatr, wymachujących desperacko odnóżami, palonych słońcem żukach, ubolewał nad bezmiarem dziejącej się krzywdy, pisał, że nieczułość poczyna się właśnie z nadmiaru cierpienia, który wyznacza granice ludzkiej empatii, i że odpowiedź na każde wołanie o pomoc przekracza siły człowieka – „można się dręczyć tym – stwierdzał – lub nie dręczyć”. Odkrywał w sobie pokłady obojętności, rozumiał, że „znalazł się w miejscu, gdzie człowieczeństwo musi wymiotować”, a jednocześnie wiedział, że ta nieczułość została mu „narzucona przez okoliczności”, dlatego niósł ją w sobie, „jak rzecz obcą”¹²³. Opisane zdarzenie przywiodło pisarza do wniosku, że moralność, jaką posiada, jest „ziarnista”, nieciąгла, arbitralna, fragmentaryczna i niesprawiedliwa.

Gombrowicz bał się jednak wszelkich religii i ideologii społecznych, jak choćby katolicyzm czy marksizm, które stawiają sobie za cel udoskonalanie, pośmiertne lub doczesne zbawienie ludzkości. To dążenie do „Wszechsprawiedliwości”, „Wszechczystości” przywodziło pisarzowi na myśl makabryczne obrazy udreżonego ciała – ukrzyżowanego Chrystusa albo Prometeusza, któremu sępy wydzielają wątrobę¹²⁴. Podobne zamiary obce były również Schulzowi. Wrażliwość, tkliwe zrozumienie, z jakim pisał o kalekim, (nie tylko ludzkim) istnieniu „zepchniętym na rubieży czasu”, stanowią naj-

lepsze świadectwo tego, że bliższa mu była idea *amor fati* niż koncepcja woli mocy lub jakakolwiek inna doktryna zakładająca przekształcanie mające na celu ulepszenie człowieka, nawet gdyby miała to być wizja opatrująca tę nazwę przedrostkiem „nad”.

Zarówno Gombrowicz, aktualizując w *Pornografii* problematykę cielesności, jak i Schulz, snując w opowiadaniach swoje rozważania nad istnieniem materii w czasie, zanegowali kategorię wolności. W tym punkcie poglądy obu pisarzy okazują się wyjątkowo zbieżne. O tym, że wcielenie i wolność nie dają się uzgodnić, Gombrowicz pisał wymownie na kartach *Dziennika*, polemizując z głównymi założeniami egzystencjalizmu. Nie może być wolne to, co podlega koniecznościom, czuje, przeżywa, pragnie, rozkoszuje się, doświadcza bólu, choruje, przemija:

„Wmawiać nam, że jesteśmy wolni – zżymał się pisarz – nam ofiarom, męczennikom, niewolnikom po uszy w chorobach, nałogach, żądzach, zawsze w kieracie, w znoju, w strachu, zagonionym, zahukanym? Doświadczamy najohydniejszej niewoli od wczesnego ranka do późnego wieczora... a tu wolność. [...] Czy jednak filozofia, której punktem wyjścia jest świadomość może mieć wiele wspólnego z egzystencją? Przecież świadomość jako taka jest czymś dla życia obojętnym. Życie zna tylko kategorie przykrości i przyjemności. Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu, lub rozkoszy. Świadomość, póki nie jest świadomością bólu lub rozkoszy, nie ma dla nas znaczenia [...]. Nie byt uświadomiony, a byt odczuty jest ważny [...]. Ale przykreść (a więc i przyjemność) jest z istoty swojej sprzeczna z pojęciem wolności. Powiedzieć, że zachowujemy jakąś zasadniczą możliwość wolności wobec cierpienia (która byłaby związana z celowością określającą nasz system wartości; i choćby nawet była tylko wolnością «w sytuacji»), to przekreślić w ogóle sens tego słowa. Cierpienie to coś, czego ja nie chcę, co muszę «wycierpieć», istotny jest tutaj przymus, czyli brak wolności. Trudno o większe przeciwieństwo niż cierpienie i wolność”¹²⁵.

Uczynienie problematyki cielesności osią refleksji literackiej, jak to ma miejsce w *Pornografii* Witolda Gombrowicza, czy zagadnienia materii, jak w wypadku opowiadań Brunona Schulza, pozwoliło wspomnianym twórcom pytać o sposób istnienia wartości w czasie, a w konsekwencji zdiagnozować kryzys aksjologiczny, z jakim

borykała się nie tylko epoka modernizmu, lecz także antycypować ten, z którym zмага się współczesność. W świetle koncepcji zawartych w prozie Gombrowicza i Schulza ulega redefinicji pojęcie wartości. Skoro istnienie jest ontologicznie aetyczne, to nie mogą mieć one transcendentnego charakteru. Rozpatrywane w nowej optyce oznaczają to, co na gruncie danej doktryny czy zespołu poglądów jest cenne i godne pożądania na tyle, że stanowi cel ludzkich dążeń, w stosunku do którego ustala się kryteria postępowania człowieka i tłumaczy bołączki, z jakimi musi sobie on poradzić. W procesie tworzenia wartości pewnym elementom systemu przypisuje się nadwyżkę znaczenia, przez co uzyskują one nadrzędny status. Tak rozumiane wartości mają związek z hierarchizowaniem, którego zasady są nietrwałe, podlegają zmianom.

Gdyby chcieć określić poglądy tych twórców z punktu widzenia zgodności z aksjomatami religii katolickiej (przypadek Gombrowicza) lub dogmatami judaistycznej i judeochrześcijańskiej (przypadek Schulza), trzeba by nazwać tych pisarzy heretykami wykładającymi wywrotowe idee na kartach dzieł literackich. Ale, jeśli popatrzy się na problem z perspektywy przyjętych przez wspomnianych autorów założeń, zgodnie z którymi rzeczywistość jest moralnie indyferentna i nie istnieją w niej absolutne wartości, pojęcie herezji utracić musi referencję. W konsekwencji możliwe pozostaje jedynie uznanie tych stanowisk za heterodoksyjne. Heterodoksja będzie wówczas rozumiana jako zespół przekonań niezgodnych z określoną doktryną, poglądów, które nie są „grzeszne” i, jeśli miałyby podlegać potępieniu, to już nie z boskiej perspektywy, a jedynie z punktu widzenia któregoś z „ludzkich kościołów”.

ROZDZIAŁ PIĄTY

Projekt wieloznaczności

Zmiana w rozumieniu pojęcia poznania a strategie narracyjne w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

1. Skazony apokryf, tysiącna kopia? Wieloznaczność i palimpsestowość w opowiadaniach Brunona Schulza

„Życie jest palimpsestem, zgodzisz się chyba ze mną? Wszystko w nim otwarte, ruchome, nic nie zapomniane, ale też nie trwałe, nie ustale w swym miejscu, ani w swej istocie, i my podobnie, wolni od wszelkiego określenia, wędrujemy na los szczęścia po nie swoich koleinach od jednych do drugich, od tych do tamtych, od słowa do słowa”¹.

Kategoria wieloznaczności w opowiadaniach Brunona Schulza ujawnia się w sposób szczególnie wyrazisty na płaszczyźnie narracji. Wspomniana niejednoznaczność zachowuje, jak sądzę, związek z dążeniem autora do diagnozowania epistemologicznej nieprzejrzystości świata przedstawionego, podważania systemów znaczeń, które mogłyby narzucić mu ostateczną zrozumiałość, nieodwołalnie go usensownić. Podejmując rozważania nad narracyjną polisemią tekstów drohobyckiego pisarza, trzeba podkreślić, iż Schulz, nawiązując do różnorodnych tradycji i przekazów kulturowych, ukształtował zaczerpnięte stamtąd motywy w poetyce apokryfu². Dlatego też lektura tego palimpsestowego dzieła wymaga uwzględnienia wielu kontekstów i perspektyw interpretacyjnych. Specyfikę Schulzowskich apokryfów określają bowiem wewnętrzne i zewnętrzne (intertekstualne) zdialogizowanie oraz semantyczna dynamika, nie zaś ortodoksyjne dążenie do utrwalenia jednego znaczenia³. Jedną z podstawowych strategii, przesądzających o tym, iż utwory takie jak *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Traktat*

o manekinach. Ciąg dalszy, Traktat o manekinach. Dokończenie, Nawiedzenie i wreszcie *Księga* można zaklasyfikować jako teksty apokryficzne, jest wyekspozowanie w nich motywu cielesności, zaakcentowanie w literackiej refleksji autora *Sanatorium pod Klepsydrą* na temat kondycji człowieka tego, co związane z ludzką fizycznością.

Na trop apokryficzności naprowadza paratekstowy nagłówek pierwszego z wymienionych dzieł. Schulzowski *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* odróżnia się bowiem w sposób wyrazisty od innych opowiadań tego autora już samym tytułem, który, za pośrednictwem wpisanej weń kwalifikacji gatunkowej tekstu, staje się dla odbiorcy lekturą instrukcją, wyznaczającą kierunek interpretacji utworu. Jeśli przyjrzeć się kolejno poszczególным częstkom tytułu, okaże się, że słowo „traktat” zarezerwowane jest dla rozpraw obszernych, podejmujących podstawowe problemy danej dziedziny wiedzy; występuje jednak najczęściej w tytułach prac filozoficznych. Z kolei wyraz „manekin” będący zapożyczeniem z języka francuskiego (*le manequin*) lub holenderskiego (*manekijn*) daje się tłumaczyć dosłownie jako „człowieczek”. Słownik wyrazów obcych podaje kwalifikację tego rzeczownika, rezerwując jego nazwę dla figur z drewna lub tektury zbliżonych kształtem do ciała ludzkiego, używanych w krawiectwie do przymiarki ubrań⁴. Stanowią one także element wystaw sklepowych; służą do ekspozowania gotowej odzieży. W znaczeniu przenośnym „manekin” to tyle, co człowiek bezwolny, bezmyślny, podatny na wszelkie manipulacje, który, niczym automat, pozbawiony jest władzy samostanowienia. W XIX wieku słowo zyskało jeszcze jeden sens – zostało skojarzone z modelką (franc. *le manequin*), czyli kobietą, której podstawowym i jedynym akcentowanym atutem ma być piękne ciało, pozującą malarzom lub rzeźbiarzom albo demonstrującą na pokazach najnowsze stroje – dzieła projektantów mody. W tytule opowiadania Schulza wyraz „manekin” pojawia się w liczbie mnogiej. Wskazuje na dążenie do uogólnienia i świadczy o seryjności opisywanych obiektów. Natomiast użycie słowa „wtóry” konotuje wtórność, sugeruje odniesienie do tego, co posiada jakiś pierwowzór, nosi znamiona naśladownictwa. I wreszcie „Księga Rodzaju” to po prostu intertekstualne przywołanie tytułu pierwszej

partii Starego Testamentu opisującej między innymi dzieje stworzenia świata, określającej hierarchię powołanych do życia istot, wyznaczającej miejsce człowieka na jej szczycie. Źródłem zapożyczenia jest zatem Pismo Święte, podane do wierzenia, nie interpretacji czy krytycznej lektury, które, jak inne księgi będące przedmiotem kultu, zawiera sądy o charakterze twierdzeń dogmatycznych, przyjmowanych za pewnik, bez uprzedniego sprawdzenia prawdziwości lub chociaż prawdopodobieństwa oraz weryfikacji ich zgodności z doświadczeniem.

Ujęty już całościowo tytuł *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* sugeruje zatem obecność wielu planów znaczeń utworu, jak choćby: filozoficzny, intertekstualny czy wreszcie związany z tradycją judeochrześcijańską. Wspomniana palimpsestowość, wieloaspektowość, w której nawarstwiają się rozmaite płaszczyzny odniesienia, prowadzić musi zatem do rozszczepienia perspektyw lektury i uwieloznacznienia jej samej.

Nakierowane filozoficznie odczytanie utworu wydaje się prawomocne zwłaszcza wtedy, kiedy zachowa się pamięć tego, że wszystkie właściwie opowiadania Schulza, z wyjątkiem *Traktatu o manekinach*, zostały napisane językiem poetyckim, podczas gdy narracja we wspomnianym tekście jest ukształtowana w taki sposób, iż mówiący stara się odwzorować tok systematycznego wyводу (mam tu na myśli specyfikę wypowiedzi Jakuba, notabene określaną przez samego narratora mianem „prelekcji”, „wykładu”, „teorii”, „kacerskiej doktryny”, „ogólnej zasady kosmogonii”), tym samym niemożliwe staje się zaklasyfikowanie jej jako prozy poetyckiej. Jednak analiza kontekstu, w jakim owa przemowa została osadzona, dostrzeżenie jego erotycznej aury oraz celu wspomnianego wystąpienia – Ojciec wygłasza orację, aby uwieść szwaczki będące, jak można mniemać, niezbyt wyrafinowanymi intelektualnie adresatkami zawilej tyrady – kwestionuje powagę wypowiedzi i uwrażliwia czytelnika na parodystyczny wymiar przekazu.

Już na wstępie należy podkreślić, że obecne w tekstach Schulza liczne odwołania do kulturowych symboli nie mają charakteru prostej *imitatio*, lecz otwierają nowe, przesycone krytycyzmem perspektywy oglądu ugruntowanych przez tradycję treści, co pozwala mówić o apokryficznej z gruntu zasadzie organizacji wymienionych

opowiadań. Zwykło się uważać, że apokryf to utwór religijny o wątpliwym autorstwie i pochodzeniu. W tradycji judeochrześcijańskiej mianem apokryfów określa się teksty problemowo związane z tematyką poruszaną w Biblii, które jednak nie zostały włączone w obręb dzieł kanonicznych⁵. O apokryfie mówi się także w odniesieniu do tekstu falsyfikatu przypisywanego niesłusznie jakiejś znanej, legendarnej osobistości.

W książce *Tekstowy świat* Ryszard Nycz określił literaturę apokryficzną mianem „jednej z najstarszych, historycznie rzecz biorąc, form sztuki falsyfikatu, czy «pastiszopisarstwa»”⁶.

„Najprościej rzecz ujmując – konstatował badacz, snując swoją refleksję na temat poetyki pastiszu – w najbardziej typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie, a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź jakiegoś koniecznego (z perspektywy późniejszej ewolucji historycznoliterackiej), a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości; lub kiedy indziej szansa artykulacji czegoś w taki sposób nie powiedzianego, szansa, jaką daje dialogowa konfrontacja rozbieżnych interpretacji czy kodów odczytywania sensu i funkcji danej tradycyjnej formy. Przez pamięć o najstarszej odmianie tak zorientowanego piśmiennictwa można by chyba ten rodzaj konstrukcyjnego chwytu nazwać zasadą apokryfu”⁷.

„Na rozpatrzeniu z punktu widzenia tej kategorii zyskać może nasze rozumienie dzieł nawet tak oryginalnych – jak na pewno nie pastiszowa (w tradycyjnym znaczeniu), lecz podporządkowana w całości, wedle mego przekonania, «apokryficznej» zasadzie semantycznej organizacji twórczość Brunona Schulza”⁸.

Podjmując w rozważaniach skoncentrowanych na tekstach prozatorskich Schulza trop interpretacyjny wskazany przez Ryszarda Nycza, należałoby podkreślić za badaczem, że miano apokryfu literackiego⁹ przypisać można nie tylko tekstom religijnym, natomiast apokryficzność semantyczna tekstu nie musi być tożsama z pastiszem rozumianym jako odmiana literackiego gestu naśladownictwa. Tak właśnie dzieje się w wypadku *Traktatu o manekinach*, gdzie nieocenione usługi w kreacji efektu wieloznaczności, kwestionowaniu kanonicznych wykładni, rozszczepianiu perspektyw interpreta-

cyjnych oddaje Schulzowi parodia, o czym cytowany badacz nie wspomina¹⁰.

Apokryficzne rozszczępienie perspektyw interpretacyjnych

Schulzowską apokryficzność należałoby rozumieć jako przeszczerzoną z poziomu teologicznego do sfery związanej ze sprawami czysto ludzkimi. W *Traktacie o manekinach*, jak wskazuje na to fragment tytułu – *Wtóra Księga Rodzaju*, mamy do czynienia z narracją do głębień ironiczną, która nie rości pretensji do tego, by zastąpić oryginał i nie wypiera się swojej wtórności. Co znamienne, dekonstrukcja dogmatów religijnych dokonuje się na skutek ich konfrontacji z codziennymi doświadczeniami, a zwłaszcza tymi związanymi ze sferą fizjologii. Usytuowanie rozważań w kontekście problematyki cielesności prowadzić musi do oderwania poruszonych w utworze zagadnień od, zwyczajowo przypisywanych im na podstawie Księgi Rodzaju, uzasadnień estetyczno-światopoglądowych. Układem odniesienia parodystyczno-krytycznej funkcji *Traktatu o manekinach* stają się zatem treści wzorca oraz przypisywany im znak wartości. Z kolei wędrówka tropem intertekstualnych nawiązań pozwala wychwycić intencję dialogowo-polemiczną wpisaną we wspomniany tekst oraz prześledzić proces rozwarstwiania się tak narracyjnych, jak i interpretacyjnych perspektyw.

W wypadku *Traktatu o manekinach* wyjątkowo wyrazista staje się paradoksalna strategia lekturowa, jaką projektuje wspomniany apokryf. Z jednej strony w tekście mamy do czynienia z eksponowaniem heretyckości Jakubowej prelekcji, z drugiej – w odniesieniu do tego opowiadania można mówić o strategii zacierania przez narratora śladów nieprawomyślności wywodu. Jako wykład „kacerskiej doktryny” opowiadanie adresowane jest do czytelników gotowych na wtajemniczenie, zdecydowanych na poznawczą transgresję, przekroczenie semantycznych i interpretacyjnych granic, wyznaczanych przez dzieło kanoniczne – w tym wypadku jest nim biblijna Genesis. W *Traktacie o manekinach* (inaczej niż w klasycznych apokryfach) rezygnacji z narzucania dyrektyw odbiorczych, jakie wpisane są w lekturę „tekstów natchnionych”, towarzyszy jednocześnie obrona przez narratora strategia uniku aksjologicznego. To zaś uniemożliwia

czytelnikowi dookreślenie reguł, jakie rządzą światem przedstawionym, i czyni nieprzejrzywym charakter związku narracji ze sferą wartości, wreszcie – potęguje wieloznaczność całego tekstu. Poczynione konstatacje nie wykluczają jednak stwierdzenia, zgodnie z którym swoistość apokryficzności narracyjnej *Traktatu o manekinach albo Wtórej Księgi Rodzaju* polegałaby na zupełnym wyzbyciu się strategii idealizacyjnych względem treści wpisanych w Genesis. Ów gest rezygnacji z dążeń do przypisywania kanonicznemu dziełu cech doskonalszych od tych, jakimi charakteryzuje się w rzeczywistości, interpretować można jako próbę podważenia, skruszenia mechanizmów, które stabilizują kanoniczną wykładnię. Zabieg polegający na akcentowaniu tego, co materialne, powoduje wystawienie na próbę usankcjonowanej wykładni Genesis:

„Zbyt długo – czytamy w *Traktacie o manekinach* – żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój Ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym słowem – demiurgii. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie” (ToM, s. 36–37).

Deklarację Jakuba, wbrew jej literalnemu znaczeniu, potraktować można jako wypowiedź o charakterze ironicznym, w której informacje inferowane są z kontekstu. Za taką interpretacją przemawia już samo kontrastowe zestawienie słowa „doskonały”, przywoływanego w celu określenia atrybutów boskiego stworzenia, z ujęciem materii jako tej, która „podszywa się pod pozór życia”, oraz opisem przemiany brata starego Jakuba, jaka zaszła w konsekwencji przewlekłej i nieuleczalnej choroby, w zwój kieszek gumowych, metamorfozy będącej w istocie redukcją bohatera do dokuczającej części ciała, ograniczeniem jego podmiotowej władzy samostanowienia. Zderzenie kontradiktoryjnych treści czyni uchwytnym ironiczny wydźwięk poglądów Ojca, podając tym samym w wątpliwość, opiewaną chwilę wcześniej, ujmowaną jako możliwą do rozpoznania i weryfikacji, doskonałość dzieła Stwórcy:

„– Czy mam przemilczeć – mówił przyciszonym głosem – że brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopnio-

wo w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych? Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kiszkę hegarową? Co za rozczarowanie dla rodziców, co za dezorientacja dla ich uczuć, co za rozwianie wszystkich nadziei, wiązanych z obiecującym młodzieńcem! A jednak wierna miłość biednej kuzynki towarzyszyła mu w tej przemianie” (ToM D, s. 48).

Nieprzystawalność kanonicznej interpretacji Genesis do ludzkiego doświadczenia uwikłanego w ograniczenia, jakie narzuca, podatne na choroby, zranienie czy wreszcie unicestwienie, ciało stawia pod znakiem zapytania niedoścignioną doskonałość dzieła Stwórcy. Jak pamiętamy z lektury Genesis, Bóg wiedział o swoim stworzeniu, że „było dobre”. Z Schulzowskiej wykładni wpisanej w *Traktat o manekinach* wnioskować można, iż dzieło to nie wypadło najlepiej. W tym ujęciu formułę, zgodnie z którą Bóg powołał do życia istoty na własny obraz i podobieństwo, należałoby opatrzyć komentarzem, że zamiast stwarzać, p o t w o r z y ł (kreował potworność).

Istotnym zagadnieniem staje się też problem motywacji Stwórcy. Starotestamentowa Księga Rodzaju zupełnie przemilcza ten aspekt, podczas gdy w opowiadaniach Schulza mamy do czynienia z bezpośrednią eksplikacją pobudek, jakie kierują Jakubem, kiedy ogłasza siebie samego „Demiurgiem-Partaczem”. Na płaszczyźnie tematycznej występuje zatem parodia obecnego w Genesis motywu doskonałości stworzenia oraz samozadowolenia Stwórcy i dumy ze swego dzieła:

„Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniałość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój Ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ocię-

żały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowość” (ToM, s. 37–38).

W bliskim sąsiedztwie Jakubowych wywodów (na temat zamiłowania Demiurga do tworców „wytrawnych i doskonałych”) czytelnik odnajdzie ich szyderczy kontrapunkt w postaci kontemplacyjnych peregrynacji Ojca, jego rozmyślań o kruchości cielesnej kondycji, które stają się ostatecznym powodem poróżnienia z Bogiem, przyczyną buntu, niezgody na to, co konieczne, a jednak sytuujące się poza sferą wpływu bohatera. „Myśl jego zapuszczała się w tajne labirynty własnych wnętrzości” – czytamy w *Nawiedzeniu* (N, s. 16). Błąkała się tam, by przeczuć przyszły los, postępującą chorobę, nadchodzącą śmierć, której aura przenika również partie deskrypcyjne utworu, gdzie pojawiają się motywy karakonów biegnących „niesamowitym pajęczym biegiem”. Wspomniane opisy aktualizują symbolikę, chaosu, destrukcji, w której robak jawi się jako znak nicości ludzkiej egzystencji:

„W kątach siedziały nieruchomo wielkie karakony, wyogromnione własnym cieniem, którym obarczała każdego płonąca świeca i który nie odłączał się od nich i wówczas, gdy któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagłą zaczynał biec niesamowitym pajęczym biegiem.

W tym czasie Ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał dnie całe w łóżku, otoczony flaszkami, pigułkami i księgami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru. Gorzki zapach choroby osiadał na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabskich. [...] Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój Ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszką gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy” (N, s. 13–14).

Sytuację egzystencjalną Jakuba dookreśla zmiana, jaka zachodzi w opisie przestrzeni, stanowiącej lokum bohatera, która zawęży się stopniowo z całej powierzchni strychu, gdzie Ojciec urządził pta-

szarnię, do dwóch zaledwie pomieszczeń, pełniących funkcję składowiska starych, zniszczonych, niepotrzebnych sprzętów. „Przeprowadzka” postaci w inne miejsce zyskuje w warstwie narracyjnej opowiadania wymiar ironiczno-symboliczny¹¹. Owa „konieczna translokacja”, jak ją określa narrator, który przyjmuje perspektywę członków rodziny, sankcjonując tym samym, „nieodzowność” podjętych przez nich decyzji, staje się równoznaczna z pogłębiającą się izolacją i samotnością bohatera:

„Impreza ta wzięła jednak niebawem – czytamy w opowiadaniu *Ptaki* – po krótkiej świetności smutny obrót. Wkrótce okazała się bowiem konieczna translokacja Ojca do dwóch pokoiów na poddaszu, które służyły za rupieciarnie. Stamtąd dochodził już o świcie zmieszany klangor głosów ptasich. [...] Tak straciliśmy Ojca z widoku na przeciąg kilku tygodni. Rzadko tylko schodził do mieszkania i wtedy mogliśmy zauważyć, że zmniejszył się jakoby, schudł i skurczył. Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma. Potem zawstydzony śmiał się razem z nami i starał się ten incydent obrócić w żart” (P, s. 25).

W *Ptakach* mamy do czynienia z deskrypcją gestów Jakuba (opis cielesnej ekspresji, to jest ruchu rąk Ojca, naśladowujących trzepot skrzydeł ptaka, próbującego wzbic się ponad ziemię), która zmierza do ukazania w sposób obrazowy pragnień bohatera próbującego przewyciężyć prawo ciężenia. Ich kontrapunktem stają się doznania niespełnienia, zawodu, rozczarowania, wynikające z niemożności przekroczenia ograniczeń charakterystycznych dla ludzkiej egzystencji. Innymi słowy: poznawcza pasja Jakuba, ciekawość innych organizmów, jego fascynacja istotami latającymi, ich witalnością oraz zdolnością wzbijania się ponad ziemię na przekór nieubłaganej zasadzie grawitacji, uderzająco kontrastują z fizyczną kondycją starzejącego się, schorowanego, niedołączniejącego bohatera. Opowiadający wcale nieeufemistycznie i raczej bez empatii nazywa skłonności Ojca „opłakany kompleks”. Tym samym w prozie Schulza po raz kolejny dochodzi do rozsunienia perspektyw narratora i bohatera. Z relacji tego pierwszego dowiadujemy się, że z powodu swoich poczynań stary Jakub narażał się na śmieszność w oczach otoczenia, a ściślej rzecz ujmując – najbliższych sobie ludzi, co

z kolei skłaniało go do obracania całej sytuacji w żart, który miał jej odebrać pierwotny rys powagi, a zarazem zatuszować wstyd, upokorzenie i zakłopotanie bohatera.

Uwagi czytelnika nie może ująć natrętnie sugerowane przez narratora skojarzenie Ojca z ptakiem. Pojawia się ono aż w trzech utworach: *Ptakach*, *Nawiedzeniu* i *Karakonach*. Opowiadający, studiując fizjonomię Jakuba i starego, wypchanego kondora, próbuje oddać nie tylko wrażenie materialnego podobieństwa, lecz także pokrewieństwa obu istot. Józefowi rzucają się w oczy zwłaszcza starość Ojca i wypełnionego trocinami ptaka:

„W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybującej naroślami. [...] Gdy siedział naprzeciw Ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawlęczonym białawym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej – wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego Ojca. Ta sama materia ciała, ściągien i pomarszczonej, twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie chude dłonie Ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, widząc go tak uśpionego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego Ojca. Sądzę, że i uwagi matki nie uszło to przedziwne podobieństwo, chociaż nigdy nie poruszaliśmy tego tematu. Charakterystyczne jest, że kondor używał wspólnego z moim Ojcem naczynia nocnego” (P, s. 24).

Z kolei w *Nawiedzeniu* narrator, opisując postępującą chorobę Ojca oraz proces oddalania się bohatera od codziennej krzątaniny i utraty kontaktu z rzeczywistością, ukazuje Jakuba spoglądającego na świat z „ptasiej perspektywy”. Owo spojrzenie z góry sprzyja zdiagnozowaniu postępującego oderwania od spraw ziemskiej egzystencji, zrywania ostatnich więzów Ojca z otoczeniem, staje się symbolem pragnienia bohatera, by wzbić się ponad ograniczenia, jakie nakłada na niego jego cielesna, krucha, nadwątłona nieuchronnym starzeniem się kondycja. Regres sił witalnych, który nie znajduje swego korelatu w emocjonalnej zgodzie bohatera na proces obumierania (porównanie postaci do koguta – ptaka, który pomimo tego, że

ma skrzydła nie może poderwać się do lotu), skojarzony został w opowiadaniu z pogłębiającym się dziecięcieniem postaci, określonym mianem „w sobie zatopionego świergotu, którego trele przebiegały niejako na marginesie [...] czasu” ludzi zdrowych. „Naruszenie perspektywy uznawanej za naturalną”, jak to określił Wojciech Wyskiel w książce pod tytułem *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, potraktować wypada również jako znak dystansu opowiadającego do zaprezentowanych zdarzeń, skłonny do opisu poczynań Jakuba w kategoriach „dziwactwa”, „bezsensownego zachowania”, które może zostać „zneutralizowane” jedynie dzięki przyzwyczajeniu¹². Zobojętnienie domowników uderza dwuznacznością, zwłaszcza wtedy, kiedy w interpretacji uwzględnia się wspomniane rozsuniecie perspektyw narratora i postaci literackiej. Rozszczepienie punktów widzenia akcentuje epistemologiczną bezradność tego pierwszego, uwyrażnia charakterystyczną dla niego nieumiejętność wykroczenia poza własną optykę oraz ukazuje w sposób dojmujący izolację Ojca, podkreślając nieprzekazywalność doświadczeń bohatera, które nie mogą stać się udziałem nawet najbliższej rodziny, niezdolnej do współprzeżywania obserwowanych bolączek:

„Czasem wdrapywałem się na karnisz i przybierałem nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego, wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i z miną chytrze uśmiechniętą trwał chytrze godzinami, ażeby z nagłą przy czymś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapiąć jak kogut.

Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał. Wyzbyły jakby zupełnie cielesnych potrzeb, nie przyjmując tygodniami pokarmu, pogrążał się z dniem każdym głębiej w zawile i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia. [...] Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności, do jego cichego gaworzenia, do tego dziecięcego, w sobie zatopionego świergotu, którego trele przebiegały niejako na marginesie naszego czasu. Wtedy już znikał na wiele dni, podziewał się gdzieś w zapadłych zakamarkach mieszkania i nie można go było znaleźć.

Stopniowo te zniknięcia przestały sprawiać na nas wrażenie, przywykliśmy do nich i kiedy po wielu dniach znów się pojawiał, o parę

cali mniejszy i chudszy, nie zatrzymywało to na dłużej naszej uwagi. Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węźle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką. To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia tak samo niezauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (N, s. 20).

Wydaje się, że niejasny status ontologiczny Ojca, z którego pozostało, jak stwierdza opowiadający Józef, „trochę cielesnej powłoki i [...] garść bezsensownych dziwactw”, pozwala rodzinie nie czynić Jakuba obiektem specjalnego zainteresowania, co więcej – umożliwia jej usprawiedliwienie odsunięcia bohatera na margines domowego życia. Ojciec, opisywany wyłącznie w kategoriach materialnych, porównywany jest do „szarej kupki śmieci, gromadzącej się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”. Wskazana bezceremonialność opisu pogłębia efekt narracyjnej obcości opowiadającego względem opisywanych zdarzeń.

Z kolei w utworze pod tytułem *Karakony* na płaszczyźnie narracji suponowana jest całkowita tożsamość Ojca i kondora¹³:

„Ojca już wówczas nie było. Górne pokoje wysprzątano i wynajęto pewnej telefonistce. Z całego ptasiego gospodarstwa pozostał nam jedyny egzemplarz, wypchany kondor stojący na półce w salonie. W chłodnym półmroku zamkniętych firanek, stał on tam, jak za życia, na jednej nodze, w pozie buddyjskiego mędrca, a gorzka jego wyschła twarz ascety skamieniała w wyraz ostatecznej obojętności i abnegacji. Oczy wypadły, a przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny. Tylko rogowate, egipskie narośle na nagim potężnym dziobie i na łysej szyi, narośle i gruzły spłowiałobłękitnej barwy, nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego. Pierzasty habit jego był już w wielu miejscach przeżarty przez mole i gubił miękkie, szare pierze, które Adela raz w tygodniu wymiatała wraz z bezimiennym kurzem pokoju. W wyższych miejscach widać było workowe grube płótno, z którego wylażyły kłaki konopne. [...] – A jednak powiedziałem zdetonowany – jestem pewny, że ten kondor to on” (K, s. 86, 90).

„Deifikacja” drapieżnika, porównanie go do bóstw egipskich, nadanie mu dostojności drogą skojarzenia z hieratycznym buddyj-

skim mędrcom, skonstrastowane z obrazem wypchanego, przeżartego przez mole ptaka, którego „oczy wypadły, a przez wyplakane, łzawe orbity sypały się trociny” nadaje tym partiom narracji palimpsestowy i apokryficzny charakter. Uwagi interpretatora nie może ująć zwłaszcza motyw osłepienia. Drapieżnik pozbawiony wzroku to przecież istota bezbronna, niezdolna do zdobywania pokarmu, skazana na śmierć¹⁴. Kondor – „sęp Nowego Świata”, któremu w tradycji antycznej przypisywano zdolności profetyczne, zostaje utożsamiony z Ojcem wielokrotnie porównywanym na kartach *Sklepów cynamonowych* do proroka, na przykład:

„W twarzy mego Ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze” (ToM Cd, s. 42).

„I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosi się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk Ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga. Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczonego szeroko na ogromnym porcelanowym urnale, zakrytego wichrem ramion, chmurą rozpaczliwych łamańców, nad którymi wyżej jeszcze unosił się głos jego, obcy i twarde – zrozumiałem gniew boży świętych mężów” (N, s. 16–17).

Narracyjne ukształtowanie zacytowanego fragmentu, w którym pojawiają się opisy skojarzeń z opowieściami Starego Testamentu, w tym intertekstualne nawiązanie do archetypicznej historii walki Jakuba z Bogiem, który objawił się pod postacią anioła, niepozbawione jest ironicznego wydźwięku. Biblijny bohater nie wiedział, że mierzy się ze Stwórcą, udało mu się jednak wymusić na nim błogosławieństwo, a z potyczki wyszedł wolny, chociaż kulejący, na skutek porażenia ścięgnię w stawie biodrowym. W Genesis czytamy: „Mimo, że widziałem Boga twarzą w twarz, jednak ocalałem me życie”¹⁵. Z Księgi Rodzaju dowiadujemy się również, że Bóg ukazał się Jakubowi jeszcze raz, zmienił jego imię na Izrael i zapowiedział, że stanie się on protoplastą nowego narodu. Starotestamentowy Jakub to także profeta – po wielu perypetiach, u kresu długiego życia ujawnił swoim synom oraz ich potomstwu tajemnicę ich przyszłości.

Rzecz znamienna, że w *Nawiedzeniu* mianem proroka określany jest nie wybraniec, który dostąpił mistycznego wtajemniczenia, dzięki czemu przekazuje ludziom słowo i wolę Boga, ale wadzący się ze Stwórcą, stary, schorowany, umierający Ojciec. Takiego profetę trudno nazwać medium, poprzez które staje się słyszalny głos boży. Jeśli coś okazuje się bardziej dostrzegalne, to raczej fizyczność, cielesne dolegliwości bohatera. Schulzowski prorok, zamiast słuchać, a potem wieszczyć, siedzi na urynale, dyskutuje, na znak egzystencjalnej rozpaczyny niczym Hiob płacze, jak buntownik urąga i złorzeczy:

„Czasami głosy przycichały i zżymały się z cicha, jak gaworzenie wiatru w nocnym kominie, to znowu wybuchały wielkim zgiefkowym hałasem, burzą zmieszanych szlochów i przekleństw.

Z nagła otworzyło się okno ciemnym ziewnięciem i płachta ciemności wionęła przez pokój.

W świetle błyskawicy ujrzałem Ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą jak muszla” (N, s. 17–18).

Uogólniając, rzec by można, że wyeksponowanie w narracji motywu cielesności wypełnia lukę w realizacji biblijnego paradygmatu, czyniąc obraz całości kompletnym, a zarazem kwestionuje czy wręcz uchyla w sposób ironiczny znaczenie, jakie przypisywane było aktowi stworzenia w jego kontekście macierzystym, czyli w Księdze Rodzaju. Widzenie człowieka jako istoty znajdującej się na szczycie hierarchii doskonałego stworzenia zmienia się także na skutek ukazania go w kontekście wywodu o nędzy i lichocie manekinowatych istot drugiej generacji. Okazuje się, iż stworzenia generacji pierwszej tak naprawdę niewiele się od nich różnią:

„Dziewczęta siedziały nieruchomo ze szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasluchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia” (ToM, s. 38).

„Płaczcie moje panie – mówi Ojciec do dziewcząt – nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano.

Tłum śmieje się. Czy rozumiecie straszny sadyzm, upajające, demagogiczne okrucieństwo tego śmiechu? Bo przecież płakać nam moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem” (ToM Cd, s. 41).

Należy podkreślić, iż w warstwie narracyjnej opowiadań Schulza rysuje się tendencja do konkretyzacji, wizualizacji czy wręcz materializacji wpisanych w te teksty treści (mam tu na myśli zwłaszcza teorie głoszone przez Jakuba). „Materialistyczne wyjaśnianie” w *Traktacie o manekinach* znajduje swoją realizację w dążeniu do przekierowania uwagi czytelnika z duszy na ciało, czyli odwrotnie niż w klasycznej tragedii¹⁶. Z kolei uwieloznaczeniu omawianych utworów i rozszczępieniu interpretacyjnych perspektyw sprzyja strategia uniku aksjologicznego obierana przez narratora, który opisując zdarzenia, akcentuje niemożność oceny Jakubowych wizji czy konkretnych sytuacji. Tego rodzaju zabieg albo skazuje odbiorcę na arbitralne nadawanie znaczeń zaprezentowanym zdarzeniom, albo nakazuje mu zatrzymać się wpół kroku, nie przesądzać, nie rozstrzygać, co byłoby równoznaczne z poniechaniem aktywności interpretacyjnej. Wyboru czytelnik musi dokonać na własną odpowiedzialność. Wspomniany „unik aksjologiczny” potraktować można jako znak ironii, której funkcja sprowadzałaby się między innymi do czynienia dostrzegalnym efektu iluzoryczności tego, co wydaje się bezpośrednio dostępne w pobieżnym oglądzie, problematyzowania oczywistości percepcyjnych i interpretacyjnych, akcentowania wieloznaczności utworów, a tym samym uwrażliwienia odbiorcy na perspektywiczność możliwych odczytań tekstu. Znaczeniowa polimorficzność opowiadania, o jakiej współdecydują między innymi wszechobecne w nim mechanizmy literackiej deziluzji, jest potęgowana na skutek obecności licznych narracyjnych supozycji – nie-dookreślonych bezpośrednio, choć niepozabawionych zupełnie warunkowanej kontekstem czytelności.

W ten sposób powstaje napięcie pomiędzy tym, co zostało przez narratora wypowiedziane wprost, a tym, co tylko zasugerowane. Taka strategia narracyjna nie tylko prowokuje do „dopowiedzenia”

tego, co pograżyło się w mrokach przemilczeń, lecz także powoduje sytuację, w której wszystkie zdarzenia zaczynają tracić „swojską” jednoznaczność, stają się epistemologicznie nieprzejryste, ich sensy podlegają rozszczepieniu. Taki stan rzeczy projektuje lekturę „opartą na domniemaniach”.

Dla przykładu – narrator zaledwie pobieżnie zwraca uwagę na niektóre zdarzenia, kiedy indziej próbuje wręcz uśpić czujność czytelnika. Pomimo że opowiadający podkreśla dążenie do wiarygodności swojej relacji, próbuje jednocześnie na przykład zbagatelizować, związany z fascynacją kobiecością, automatyzm zachowań owdładniętego pożądaniem Ojca, jaki można zaobserwować zaraz po jego deklaracji, iż pragnie stworzyć po raz wtóry człowieka na „obraz i podobieństwo manekina”:

„Tu musimy dla wierności sprawozdawczej opisać pewien drobny i błahy incydent, który zaszedł w tym punkcie prelekcji i do którego nie przywiązujemy żadnej wagi. Incydent ten, całkowicie niezrozumiały i bezsensowny w tym szeregu zdarzeń, da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczałkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną. Radzimy czytelnikowi zignorować go z równą lekkością, jak my to czynimy. Oto jego przebieg: [...] Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój Ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” (ToM, s. 38–39).

Łatwo uchwytnie w opowiadaniu dążenie narratora do tego, by wpływać na odbiór prezentowanych przez niego zdarzeń, manifestuje się zwłaszcza wtedy, kiedy udziela on czytelnikowi rad, jak ten ma interpretować opisaną zajścia, gdy próbuje sterować jego lekturą. Gdyby czytający podążył za wskazówkami opowiadającego, skłonny byłby ujmować zachowanie i poglądy Ojca wyłącznie w kategoriach szaleństwa. Jednak status „rady” nie jest obligatoryjny, tym samym trudno uznać ją za perspektywę, której odbiorca musi całkowicie zawierzyć, dlatego też może on podążyć, jednak już wyłącznie na własne ryzyko, zupełnie innym tropem interpretacyjnym. Co więcej, decyzja o poddaniu analizie motywów o niekwestionowanym potencjale symbolicznym prowadzić musi nieuchronnie do

wzrostu dystansu czytelnika względem poznawczego punktu widzenia i wielu bezpośrednich stwierdzeń opowiadającego typu: „incydent [...] całkowicie niezrozumiały i bezsensowny”.

Pamiętać trzeba, że wiele posiadających symboliczny potencjał, a niekoniecznie problematyzowanych przez narratora wątków, może doprowadzić do palimpsestowego rozwarstwienia sensu, aktualizacji nowych znaczeń i stać się tym samym zaczynem dalszego rozszczepienia perspektyw oglądu zaprezentowanych sytuacji. Co więcej, wpisana w opowiadania Schulza aluzyjność pogłębia nieuchronną polisemię jego utworów. O możliwości rozwarstwienia perspektyw interpretacyjnych tekstu współdecydują: niedookreślenie, a co za tym idzie – niejednoznaczność przedstawionych motywów, których sensy mogą się zmieniać w zależności od obranego systemu odniesienia, zmienność ich układu i wynikająca z niej podatność na rozmaite reinterpretacje, aż do całkowitego przewartościowania.

Księga pisana ciałem

Za określeniem zasady organizującej opowiadania Schulza mianem apokryficznej przemawia także sposób realizacji motywu Księgi. Zanim jednak poddany zostanie szczegółowej analizie, warto przyrzeć się innym aktualizacjom wspomnianego archetypu.

Topos Księgi ma długą historię. Metafora życia ujmowanego jako księga oraz metafora natury pojmowanej jako tekst, którego egzegeza jest możliwa, znane były od czasów hellenistycznych. Błędem jednak byłoby sądzić, że księga zyskała charakter sakralny dopiero w tradycji judeochrześcijańskiej czy islamskiej. Taką funkcję pełniła już w starożytnym Oriencie – na Bliskim Wschodzie i w Egipcie¹⁷. Myśl o archetypowej księdze prawd powraca również w średniowieczu w postaci koncepcji Księgi Natury. Metafora świata Księgi pojawia się między innymi na kartach dzieł: Paracelsusa, Michela Montaigne’a, Francisa Bacona, Johna Owena, Thomasa Browne’a, Francisa Quarlesa, Johna Donne’a, Galileusza i Johna Milтона.

Wielu szesnastowiecznych myślicieli uległo fascynacji kabalistycznymi wyobrażeniami na temat Tory „żyjącej”, uznawanej za Księgę ksiąg, w której spisane zostały rzekomo wszystkie tajemnice

ludzkości. Wiedza okultystyczna i astrologia inspirowały między innymi Giordano Bruno oraz Tommasa Campanellę, autora *Miasta Słońca*¹⁸. Niejeden antykwariusz i znawca literatury żywił też nadzieję na odnalezienie oryginalnej wersji Ksiąg Mojżeszowych, do rzadkości nie należały również przypadki wiary w istnienie wyniesionych z Raju ksiąg wygnanego Adama. Dzieła te nazywano Księgami Natury¹⁹. Nawet stwierdzenie Galileusza, zgodnie z którym za jedyny istniejący, wiarygodny i prawomocny język tej ostatniej należy uznać język matematyki, nie zdołało położyć kresu wspomnianym spekulacjom. Kabaliści na przykład twierdzili konsekwentnie, że język Tory „żyjącej” to także język symboli matematycznych.

Jak już wspomniałam, idea matematyzacji przyrody nie wykończyła obecnego jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku irracjonalnego przeświadczenia o konieczności sięgnięcia do mądrości ezoterycznych w celu ostatecznego zgłębienia wiedzy o rzeczywistości. W tym okresie głośnym echem odbiły się, wydane anonimowo przez sektę różokrzyżowców, manifesty *Fama* i *Confessio*. Autorzy publikacji, popularyzując myśl Christiana Rosencreutza, gwarantowali neofitom wtajemniczenie w arkana *Liber Mundi* – dzieła, które jak na kolejną Księgę ksiąg przystało, umożliwić miało poznanie, wyjawiać wszystkie sekrety czasów minionych, obecnych i przyszłych²⁰.

Legenda wyjaśniająca genezę *Liber Mundi* głosiła, że Rosencreutz spotkał podczas pielgrzymki do Ziemi Świętej mędrców żydowskich i arabskich, którzy podzielili się z nim wiedzą tajemną oraz pomogli sporządzić przekład z języka arabskiego na łacinę ksiąg Adama, Mojżesza oraz Salomona, zawierających poszukiwaną przez alchemików recepturę, której zastosowanie umożliwiało przemianę metali w złoto, uzdrawianie ze wszystkich chorób i dolegliwości, przywracanie młodości, poznanie tego, co było, jest i będzie, a także swobodne przemieszczanie się w czasie i przestrzeni. Następnie Rosencreutz przekazał tę mądrość różokrzyżowcom, czyli wspólnocie Domu Ducha Świętego, którą założył. O rezonansie tej opowieści, i traktowaniu jej niekoniecznie jako historii mitycznej, świadczyć mogą bezskuteczne starania filozofa Wilhelma Gottfrieda Leibniza o uzyskanie zgody na poszukiwanie informacji o różokrzyżowcach w księgozbiornie archiwum palatyńskiego w Rzymie.

Nietrudno wytłumaczyć ogromne zainteresowanie tym dziełem. Poznanie zawierającej kompletną wiedzę na temat praw natury *Liber Mundi* (gdyby istniała) zmieniłoby radykalnie ludzkie życie, wyzwoliło człowieka od jego hiobowej kondycji, wyswobodziło z nękających go (wbrew rozumowi i poczuciu sprawiedliwości) cielesnych ograniczeń, uwolniło od niekończącego się pasma upokorzeń oraz wstydu z powodu rozbudzonych, a nigdy niezaspokojonych nadziei na odmianę losu.

Historia dzieła Rosencreutza i wspólnoty Domu Ducha Świętego została napisana przez anonimowego autora *Famy* w poetyce utopii. Różokrzyżowcy to wybrańcy, najmądrzejsi spośród ludzi, jacy kiedykolwiek istnieli:

„Napisali [oni] wspólnie Księgę zawierającą wszystko to, co człowiek może pragnąć, o co może prosić i czego się może spodziewać”²¹.

To dzieło było dopełnieniem rozpoczętej przed laty przez Rosencreutza *Liber Mundi*. Oprócz tego, rozproszeni po całym świecie i żyjący w ukryciu, członkowie wspólnoty Domu Ducha Świętego posiadali dar wielożyczności, dzięki nabytej wiedzy mogli:

„[C]zytać wszystko w jednej tylko księdze, a czytając – rozumieć i pamiętać to, co było, co jest i co będzie zawarte i odkryte we wszystkich książkach (znanych do dzisiaj, które się drukują teraz i które będą drukowane w przyszłości)”²².

Krążyła również pogłoska, że sto dwadzieścia lat po śmierci Rosencreutza duchowi spadkobiercy różokrzyżowców odnaleźli grobowiec mistrza, a w nim z mumifikowane ciało oraz rozmaite księgi – w tym osławioną *Liber Mundi*. Ta sensacyjna wieść, podsycająca nadzieję na polepszenie sytuacji człowieka, skłoniła między innymi René Descartesa (!), Francisca Bacona, Johannesesa Keplera oraz Wilhelma Gottfrieda Leibniza do podejmowania bezowocnych, jak się okazało, prób nawiązania kontaktu ze wspólnotą Domu Ducha Świętego.

Motyw *Liber Mundi* pojawił się też w napisanej w melancholijnej tonacji antyutopii pod tytułem *Labirynt świata albo raj serca* (1631) Jana Amosa Komeńskiego. Czeski pedagog i teolog, który podczas wojny stracił prawie całą swoją rodzinę, zawarł na kartach tego dzieła opowieść (będącą świadectwem znajomości *Famy*) o przybyciu do miasta – labiryntu nauk posłannika różokrzyżowców, który burząc

pogodną i spokojną egzystencję mieszkańców, chciał wyjawić miejscowym uczonym sekrety zawarte w *Liber Mundi*. Jednak żaden z nich nie okazał się godny tego wtajemniczenia. Antyutopijny wydźwięk dzieła Amosa nie zmienia tego, że do końca życia teolog marzył o napisaniu Księgi, zdolnej zawrzeć w sobie całą dostępną ludzkości wiedzę.

W oświeceniu funkcję *Liber Mundi*, aczkolwiek już bez wiary w metafizyczne gwarancje poznania, zaczęła pełnić *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł* Denisa Diderota i Jeana d'Alamberta przedstawiająca w sposób usystematyzowany dorobek współczesnych nauk przyrodniczych i społecznych.

Za jeden z najbardziej spektakularnych przykładów aktualizacji toposu Księgi można uznać przedsięwzięcie Mallarmégo, nigdy niesfinalizowane, pomimo tego, że realizował je on przez całe swoje życie. Mam tu na myśli utopijny, składający się ze zbioru fragmentów, projekt *Księgi*, która stanowić miała nie tylko zwieńczenie twórczości wspomnianego autora, lecz także całego świata²³.

Trzeba wreszcie zapytać: jak na tym tle rysuje się Schulzowski topos Księgi?²⁴ Jaką rolę odgrywa w nim aktualizacja problematyki cielesności? Czy, a jeśli tak, to dlaczego pozwala on określić główną zasadę organizującą analizowane opowiadania drohobyckiego pisarza mianem apokryficznej?

„Księga... – czytamy w opowiadaniu *Księga* – Gdzieś w zaraniu dzieciństwa jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku Ojca, a Ojciec pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijanek, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagłą złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bożych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów.

O, to przetarcie się bielma, o ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o Ojciez” (Ks, s. 114).

Skojarzona przez narratora z czasem dzieciństwa Księga zdolna była rzucić snop światła na świat, czyniąc zasadę jego istnienia jasną i zrozumiałą. Zawarte w Księdze treści stanowiły zatem przejrzystą egzegezę sensu perypetii rodzaju ludzkiego, nadawały staraniom człowieka najgłębsze uzasadnienie, a zarazem swoistą teleo-

logię, zgodnie z którą zyskiwał on poczucie, iż rzeczywistość dąży do założonego z góry celu, stanowiącego siłę motoryczną wszelkich zmian, jakie można zaobserwować w rzeczywistości. Dzięki temu usensownieniu ludzkość zaakceptować mogła własną kondycję i z podniesioną głową dźwigać ciężar tego, co konieczne. Wspomniany projekt pozwalał mówić o jaśniejącym horyzoncie przyszłości, niwelował lęk przed przygodnością, przypadkiem, chaosem, bezsenssem. Księga, z wpisaniem w nią opartym na autorytecie Słowem, przydawała istnieniu człowieka powagę i godność, prześwieślała prawa egzystencji epistemologicznym promieniem zrozumiałości. Tak pojęte Słowo odbijało się wyraźnie w przejrzystej tafli wód, nad którymi unosił się Duch Boży, niczym język Edenu doskonale przylegało do rzeczy, kreśląc swoje znaki na tym, co materialne, w swej widzialności uchwytne, stwarzało je, a nie zatracalo w akcji nazywania. Taki niepalimpsestowy, wolny od semantycznej niejasności czy nawet wieloznaczności pierwotny język nie mógł powodować rozszczepienia perspektyw epistemologicznych, nie zakładał żadnej rozłączności pomiędzy słowami a rzeczami. George Steiner w książce pod tytułem *Po wieży Babel* określił go mianem „Ur-Sprache”:

„Między słowami i przedmiotami panowała doskonała zgodność. [...] Każda nazwa, każde zdanie było równaniem o indywidualnie i doskonale zdefiniowanych wartościach wyjściowych, równaniem łączącym ludzkie percepcje z konkretnymi jednostkowymi faktami. Nasza mowa, lokując się pomiędzy spostrzeżeniem a prawdą, przypomina zakurzoną szybę lub krzywe lustro. Język Edenu był niczym tafła szkła bez najmniejszej skazy; światło absolutnego zrozumienia przepływało przezeń bez przeszkód. Dlatego też katastrofa wieży Babel była drugim Upadkiem, pod pewnymi względami nie mniej fatalnym niż pierwszy”²⁵.

Taki język nie był naznaczony grzechem pierwotnym (podobnie jak mowa Adama sprzed doświadczenia wieży Babel, symbolizującego poróżnienie dyskursów). Można by go więc porównać, za Steinerem, do czystej tafli szkła, wolnej od najmniejszych skaz. Przenikające przez nią światło absolutnego zrozumienia nie napotykało na swej drodze żadnych przeszkód. Tymczasem doświadczenie mowy, z którego usiłuje zdać sprawę Schulzowska narracja, jest wielogłosowe, płaczą się w nim rozmaite, nieraz sprzeczne,

dyskursy przypominające „krzywe lustro lub pokrytą kurzem szybę”. Ustanawiają one rozłączność pomiędzy tym, co bezpośrednio widzialne i opisywane, a „prawdą”.

Opowiadanie *Księga* na pierwszy rzut oka jawi się jako „opłakiwanie” utraty boskiego Słowa:

„Obudziłem się raz w ciemny świt zimowy – pod zwałami ciemności paliła się, głęboko w dole, ponura zorza – mając jeszcze pod powiekami mrowie mglistych figur i znaków, zacząłem majaczyć niejasno i zawile wśród udręki i późnego żalu o starej, zaginionej Księdze. [...]

Bosy i w koszuli tylko przerzuciłem, drżąc z podniecenia, bibliotekę Ojca i rozczarowany, gniewny opisywałem bezradnie przed osłupiałym audytorium tę rzecz nie do opisania, której żadne słowo, żaden obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem, nie mógł dorównać. Wyczerpywałem się bez końca w relacjach pełnych splątania i sprzeczności i płakałem z bezsilnej rozpacz.

Stali przede mną bezradni i zmieszani, wstydząc się swej bezsilności. W głębi duszy nie byli bez winy. [...]

Przybiegali z różnymi książkami i wciskali mi je w ręce. Odrzucałem je z oburzeniem.

Jedną z nich, gruby i ciężki foliant, Ojciec mój wciąż na nowo podsuwał mi z nieśmiałą zachętą. Była to «Biblia». Ujrzałem na jej kartach wielką wędrówkę zwierząt, płynącą gościńcami, rozgałęzioną pochodami po kraju dalekim, ujrzałem niebo w kluczach całe i w łopotach, ogromną odwróconą piramidę, której daleki wierzchołek dotykał Arki.

Podniosłem oczy na Ojca, pełne wyrzutu: Ty wiesz, Ojcze – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysiącną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę?” (Ks, s. 117).

Zdaniem Ojca, *Księga* to wyłącznie mit, naprawdę istnieją bowiem tylko książki. Wiara w nią jawi się jako przywilej młodości. Wraz z upływem lat mit *Księgi* traci swoją dawną powagę i autorytet. Natomiast w przekonaniu narratora *Księga* jest postulatem; nie da się jej utożsamić z Biblią, którą Józef nazywa „skażonym apokryfem, tysiącną kopią, nieudolnym falsyfikatem”. Opowiadającego bohatera w tak ugruntowanym przekonaniu utwierdzają jeszcze bardziej

„strzępy”, „okaleczone resztki” księgi (pisanej odtąd w opowiadaniu niekonsekwentnie, raz małą, raz wielką literą, co staje się wyrazistym znakiem tyleż głębokiego upadku treści Pisma, ile całkowitego przewartościowania jego rozumienia), których, przez przypadek, stał się posiadaczem. Miejsce Księgi zajmuje kalendarz Adeli – palimpsestowy rupieć, podarty szpargał, z którego codziennie wydziera się kartki, po to – co szczególnie znaczące – by móc zawijać w nie „mięso do jatek i śniadanie dla Ojca”. Fragmenty zdegradowanej księgi zawierają między innymi, jak zauważa narrator, podobną konstrukcyjnie do perypetii Hioba, opowieść o dotkniętej z „dopustu bożego” słabym porostem włosów Annie Csilag, która „otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik”. Ten lek cudowny przywrócił jej głowie urodzajność.

Ów akapit okazuje się w istocie fragmentarycznym odtworzeniem reklamy, popularnej w czasach, w których żył Bruno Schulz. Jej tekst nie został opatrzony w opowiadaniu cudzysłowem ani żadnym komentarzem wyjaśniającym jego pochodzenie, przez co zatarciu uległa informacja o tym, że w jednym utworze mamy do czynienia z wypowiedziami pochodzącymi z zupełnie różnych rejestrów gatunkowych²⁶. Warto jednak zastanowić się nad konsekwencjami włączenia w obręb narracji słowa, które zataja swoją genezę. Omawiany passus, wyjęty z macierzystego kontekstu, pozbawiony został pierwotnej funkcji reklamowej, o której pamięć nakazywałaby odnosić się odbiorcy z dystansem do zaprezentowanych treści. Dzięki wspomnianemu zabiegowi z utworu wyłania się nowa perspektywa interpretacyjna. Pierwotny cel perswazyjny tekstu ustępuje miejsca terapeutycznej opowieści o cudzie dokonanym, o odnalezionej pewności istnienia, której nie zakłócają już żadne defekty fizjonomii, nieuleczalne choroby, myśli o przemijaniu – zwiastuny śmierci. Sposób narracji ma wzbudzać w odbiorcy pozytywne emocje, odwołuje się bowiem do najgłębszych pragnień, ograniczonych własną cielesną (Hiobową, naznaczoną stygmatem niezawinionego cierpienia) kondycją istnień, oraz wizualizuje moment spełnienia tego, co wydawało się tylko mrzonką, utopią, pobożnym życzeniem. W tym rozszczepieniu perspektyw charakterystycznym dla zapisu palimpsestowego nie sposób nie dostrzec głębokiej ironii²⁷, która staje się czytelna zwłaszcza w konfrontacji reklamy cynicznie „de-

monstrującej w wyszukanych gestach oszukańczy swój towar” (Ks, s. 128.), by posłużyć się sformułowaniem samego Schulza, z „bolesną artykulacją” ludzkiego oczekiwania na cud lub szczęśliwy traf, zdolny zdjąć z istoty ułomnej jarzmo niewolnika:

„Zaraz po prorocत्वach długowłosej Sybilli – czytamy dalej – następowała kartka poświęcona cudownemu lekowi na wszystkie choroby i ułomności. Elsa-fluid z labędziem – nazywał się ten balsam i działał cuda. Stronica pełna była świadectw uwierzytelnionych, wzruszających relacyj osób, na których cud się dokonał. Z Siedmiogrodu, z Sławonii, z Bukowiny przychodzili ozdrowieńcy pełni zapału, by przyświadczyć, gorącym i wzruszonym słowem opowiedzieć swe dzieje. Szli obandażowani i zgarbieni, potrząsając już niepotrzebnym szczudłem, odrzucali plastry z oczu i opaski ze skrofuł. Poprzez tę wędrówki kalek widziało się dalekie i smutne miasteczka o białym, jak papier, niebie, stwardniałe od prozy i codzienności. Były to zapomniane w głębi czasu miasta, gdzie ludzie przywiązani byli do swych małych losów, od których nie odrywali się ani na chwilę. Szewc był do cna szewcem, pachniał skórą, miał twarz małą i zbiedzoną, krótkowzroczne, blade oczy nad bezbarwnym, wężącym wąsem i czuł się na wskroś szewcem. I jeżeli nie bolały ich wrzody, nie łamały kości, puchlina nie kładła na barłóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem, palili tani tytoń, żółty tytoń cesarsko-królewski lub marzyli tępo przed kolekturą loterii” (Ks, s. 120–121).

W opowiadaniach Schulza Księga przestaje być ujmowana jako pierwotnie zagubiony tekst całości, który można i należy odnaleźć, ujawniający tajemnicę odwiecznej, niezmiennej postaci wszystkiego, co było i będzie istnieć. Dokonujące się na kartach Schulzowskich opowiadań przewartościowanie mitu Księgi polega także na tym, że odebrana jej zostaje gwarancja i stabilność boskiego autorytetu, podważona monologowość oraz nienaruszalność podanego nie do interpretacji, lecz do wierzenia Słowa. W duchu takiego odczytania każdy śmiertelnik uwikłany w rozmaite perypetie pisze ją sobą, swoim ciałem i życiem, skazany na egzegetyczną dowolność, semantyczną nieprzejrzystość sytuacji egzystencjalnych, dla których poręką nie może już stać się pewność, że wpisane one zostały w boski plan, wypełniający się w toku dziejów. Apokryficzne roz-

warstwienie rozumienia Księgi, rozszczepienie go na to, co w niej uznane „z urzędu”, oraz to, co оголоcone z oficjalnej sankcji, w której mnogość potencjalnych wyjaśnień – przybliżeń zastyga w pożądanej jednoznaczności, otwiera tekst Schulza na wielość interpretacji, punktów widzenia, lekturowych horyzontów, różnorodność i wariantywność deskrypcji. Ta nowa „księga niedomagającego ciała” ujęta jako figura powikłanych ludzkich losów staje się zatem „żywym”, rozrastającym się fragmentem zdolnym zmieścić w sobie elementy licznych porządków, ułamki rozmaitych systemów wyjaśniających, odpryski zdecentralizowanych struktur, których cząstkowość nie staje się argumentem przemawiającym za odebraniem im waloru autentyczności:

„Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a autentyk rośnie. Jednakowoż nie chcemy nużyć czytelnika wykładem doktryny. Chcielibyśmy zwrócić tylko na jedną rzecz uwagę: Autentyk żyje i rośnie. Co z tego wynika? Oto, gdy następnym razem otworzymy nasz szpargał, kto wie, gdzie będzie już wówczas Anna Csilag i jej wierni. Może ujrzymy ją, pątniczkę długowłosą, zamiatającą swym płaszczem gościńce Moraw, wędrującą przez kraj daleki, przez białe miasteczka pogrążone w codzienności i w prozie i rozdająca próbki balsamu Elsa-fluid między prostaczków bożych, trawionych wyciekami i świerzbem. Ach, co robią wówczas poczciwi brodacze miasteczka, unieruchomieni przez olbrzymie zarosty, co zrobi wierna ta gmina, skazana na pielęgnowanie i administrację nadmiernych swych urodzajów? Kto wie, czy nie kupią sobie wszyscy prawdziwych katarynek z Szwarzwaldu i nie podążą w świat za swą apostołką, ażeby szukać jej po kraju, grając na wszystkich miejscach «Daisy, Daisy»” (Ks, s. 125–126).

Pisana życiem, pisana ciałem księga szpargał, jak ją określa narrator, ma granice ze wszech stron otwarte. Takie stwierdzenie wymusza na narratorze zaniechanie wypowiedzi w trybie orzekającym i prowadzenie opowieści w trybie przypuszczającym, który akcentuje przestrzeń możliwości, mnożenie narracyjnych hipotez:

„O, Odysejo brodaczy błędzących z katarynkami od miasta do miasta w poszukiwaniu swej matki duchowej! Kiedyż znajdzie się

rapsod godny tej epopei? Bo komuż zostawili gród oddany ich pieczy, komu powierzyli rząd dusz, komu powierzyli rząd dusz w mieście Anny Csilag? Czy nie mogli przewidzieć, że pozbawione swej duchowej elity, swych patriarchów wspaniałych – miasto popadnie w wątplenie i odszczepieństwo i otworzy swe bramy – komu? – ach, cynicznej i przewrotnej Magdzie Wang (Wydawnictwo Instytutu Antropozoficznego w Budapeszcie), która założy w nim szkołę tresury i łamania charakterów?” (Ks, s. 126).

Narrator *Księgi* stara się dowartościować tułaczkę anonimowych przecież postaci, o których wiemy tylko tyle, że wiedzione pragnieniem kuśtykają, nie wiadomo dokąd. Zdaniem opowiadającego, ich codzienne bohaterstwo, rozumiane po prostu jako trud utrzymania ciała przy życiu, zasługuje na rapsodyczne upamiętnienie. Gdyby nie to, że narracja *Księgi*, podobnie zresztą jak *Traktatu o manekinach*, przesycona jest głęboką, chociaż litościwą ironią, rzec by można, iż apostrofa, w której losy naznaczonych fizycznymi ułomnościami postaci określane są przez opowiadającego mianem Odysei, staje się zaczynem konsolacyjnego, kompensacyjnego mitu, który pozwala nadać znaczenie mozołowi człowieczej egzystencji. Narracja eliptyczna akcentująca niemożność pełnego wysłowienia ludzkich perypetii, będąca świadectwem zmagania z absencją, „owijająca się” wokół braku (rozumianego zarówno jako niedostępność adekwatnego wyrazu, nieobecność przedustawnego sensu, jak i po prostu cielesna ułomność), próbuje jednak ów niedostatek „zapisać”, zaświadczyć o nim w kolejnych tyleż niewystarczających, co nadmiernych, powtarzalnych, palimpsestowych komentarzach²⁸. Na tym tle w sposób szczególny rysuje się sytuacja epistemologiczna odbiorcy i wyraziste stają się potencjalne trudności, jakie może on napotkać tak w dążeniu do racjonalizacji tajemniczej wieloznaczności świata przedstawionego, jak i podczas próby udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytania, do jakich skłania lektura *Księgi*: o sens i przyczynę (po co? i dlaczego?), pytania, do zadawania których skłaniają człowieka doświadczenia: kalectwa, choroby, przemijania, śmierci.

Zarazem jednak nadawanie sensu światu, radzenie sobie z jego przygodnością czy, jakby to ujął Schulz, „mityzacja rzeczywistości”, to proces, który nie ustaje, ponieważ ludzkość, pomimo upływu czasu, zmuszona jest wciąż na nowo podejmować wysiłek prze-

trwania oraz nadawać temu trudowi znaczenie²⁹. „Głosując życie”, opatrując komentarzami rozmaite sytuacje egzystencjalne, pisze palimpsest, którego poszczególne, perspektywicznie rozszczepione warstwy stają się świadectwem zmagania z materią.

„Duch ludzki – stwierdza Schulz w znanym eseju *Mityzacja rzeczywistości* – niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów, w «usensowianiu» rzeczywistości. [...] Sens jest pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości. [...] Dlaczego, coś wydaje nam się sensownym – niepodobna określić. Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. [...] Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem. Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”³⁰.

Mowa rozumiana jako „metafizyczny organ człowieka” pozwala opisać dotkliwość doświadczenia, umożliwiając opowiadanie o przydarzającym się wszystkim losowo i przygodnie cierpieniu, daje szansę na zdystansowanie się od niego, wykroczenie poza to, co boli. Schulzowska proza oscyluje pomiędzy tęsknotą za „wysłowieniem” idealnie przystającym do rzeczy a dystansem i nieufnością wobec języków dostępnych. W warstwie narracyjnej tekstów Schulza gromadzone są niestrudzenie symbole cierpienia zaczerpnięte nie tylko z Biblii, lecz także z mitologii i antycznej rzeźby greckiej. Na kartach opowiadań odnajdziemy między innymi porównania postaci do Niobidów, Tantalidów, Danaid³¹.

„Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, – pisał autor *Sklepów cynamonowych* – że są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, że budujemy jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii, nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią”³².

Rzec by można, iż Schulzowski narrator gestem barbarzyńcy zbiera „ułamki rzeźb i posągów bogów”, z utopijnym zapamiętaniem gromadzi fragmenty dyskursów, ślady odwiecznej „konwersacji ludz-

kości”, która próbuje zdać sprawę z tragicznej i śmiesznej zarazem człowieczej krzątaniny we wszechświecie. Ów gest kolekcjonerstwa spokrewniony duchem z założeniami antropologii ironicznej, która kreuje wizję powszechnego zrównania ludzi wobec losu, staje się wyrazem naznaczonego melancholią poczucia wspólnoty wobec egzystencjalnej niedoli.

„Tylko ironia bowiem potrafi wyrazić stan, w którym znikają różnice, a w zamian nie pojawia się żadna tożsamość; tylko ironia potrafi oprzeć się potrzebie definicji”³³.

Należy podkreślić, iż narracja sięgająca po archetypiczne wzorce aktualizuje tym samym „powszechniki ludzkiej kondycji”³⁴. Wspomniany trud przeżycia związany z ograniczeniami, jakie nakłada na człowieka jego własna cielesność, opatrywany coraz to nowymi komentarzami, każe pamiętać o aspekcie wspólnotowym wynikającym z naturalnego żywiołu odróżnicowania³⁵.

„To zrównanie ludzi wobec losu nie zakłada – pisze Agata Bielik-Robson – że jest w nas wszystkich jakiś stały, uchwytny element tożsamości, lecz że wszyscy jesteśmy ze sobą wymienni ze względu na nasz udział w dramacie losu. Każdy inny jest więc «mną samym», tyle że wrzuconym w inną sytuację, a tym samym skazanym na odmienną perspektywę. Wszyscy stoją wobec tego samego, wobec egzystencjalnych ograniczeń, fatum, które – choć inne w różnych sytuacjach egzystencjalnych – zawsze jednak uderza tak samo. Formuła «nie różnią się» wymaga tu podkreślenia, ponieważ nie sprowadza się ona do żadnej pozytywnej formuły identyczności. Brak różnic nie jest tu redukowany do głębokiej tożsamości wszystkich istot ludzkich. Jest tylko tym, co bezpośrednio wyraża: stanem odróżnicowania”³⁶.

Zapewne to właśnie ze względu na dostrzeżenie wspólnotowego aspektu kondycji ludzkiej (czy szerzej – tego, co istnieje cieleśnie) Schulz w narracji tak często rezygnuje z ambicji szczegółowej charakterystyki postaci, które w metaforycznych deskrypcjach zredukowane do materialnej, zniszczalnej powierzchni, przypominają gawieź bez twarzy, tożsamości i indywidualności, „głowy-grzechotki”, „ludzi-kołatki”, „młynki mielące bezustannie kolorową miazgę słów” (*Noc wielkiego sezonu*, s. 103, 107) tak, że wspomniana prezentacja przypominać zaczyna pantragiczny karnawał masek.

Tego rodzaju strategia opisowa pozwala mówić o Schulzowskiej apokryficzności jako wyrazie doświadczenia braku, nieobecności źródłowego sensu. Omawiane literackie apokryfy drohobyckiego autora cechują się jednocześnie semantyczną profuzją, znaczeniowym nadmiarem. Nawarstwiające się, niczym w palimpseście, perspektywy, tematy, motywy, style, przesądzają o właściwej opowiadaniom Schulza hybrydyczności i heterogeniczności. Rzecz by można, że ich nadawca, postępując w myśl zasady, zgodnie z którą „filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”, staje się krytycznym czytelnikiem tekstów kultury próbującym wnikać w ich gramatykę, problematyzującym ją za pośrednictwem wyeksponowania problematyki cielesności. Podejmując zadanie ironicznego, swą nadgorliwością wystawiającego się na ryzyko potępienia, odczytania kanonu, ukazując jego treści z odmiennej perspektywy, próbuje sprostać wyzwaniu lektury uważnej, w swej drobiazgowości pełnej szacunku dla tekstu, popartej filologiczną analizą, dążącą do konfrontacji z doświadczeniem. W ten sposób, zaliczana w poczet dzieł awangardowych, proza Schulza zaczyna oscylować między tradycją a innowacją, „gwarantując życie” tekstom kanonicznym, czyni to w duchu hermeneutyki podejrzeń, nawiązując do nich, przewartościowuje je zarazem. Wspomniane teksty prozatorskie, obnażając roszczenia dzieł kanonicznych do wyjątkowości i jedynej prawomocności, stają się świadectwem dostrzeżenia problemu autoreferencji. Teksty Schulza to utwory, które „zastanawiają się” także nad zasadnością własnych pretensji do tego, by zastąpić kanoniczną egzegezę i zyskać miano wykładni, której można zawierzyć. Ich specyfikę określa bowiem wielość perspektyw, wewnętrzne zdialogizowanie, wieloznaczność i semantyczna dynamika, nie zaś ortodoksyjne dążenie do utrwalenia jednego znaczenia. Już samo odwołanie do więcej niż jednej kanonicznej tradycji (między innymi mitologia grecka, rzymska, tradycja judaistyczna oraz chrześcijańska) godzi w przekonanie o możliwości poznania, epistemologiczny konsensus oraz powszechnie aprobowane uprawomocnienia ludzkiej wiedzy, w ich aspiracje do wyłączności, przywołuje i otwiera rozmaite perspektywy konceptualizacji oraz usensownienia ludzkich doświadczeń. Dlatego też redeskrpcja „ciałem” i reinterpretacja „przez ciało” kanonicznej egzegezy za-

proponowana w opowiadaniach Schulza nie pretenduje do miana jedynie słusznej. Bardziej zasadnie byłoby potraktować ją raczej jako kolejną warstwę kulturowego palimpsestu, świadome wyznaczenie barbarzyństwa, rozumiane jako odwieczna bezradność wobec cierpienia i powtarzalności podstawowych sytuacji egzystencjalnych czy wreszcie świata jako takiego, w którym trzeba się odnaleźć i przetrwać, jaki za pośrednictwem dostępnych dyskursów należy opisać, zrozumieć, wyjaśnić.

2. Znaczenie ruchu – ruch znaczeń. Wieloznaczność w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza

Gest oko i sens. O wieloznaczności mikroakcji

Kategoria wieloznaczności, rozumiana jako ruch i wariantywność znaczeń, nieczęsto bywa przedmiotem systematycznych rozważań, a przecież już Friedrich Nietzsche przywoływał ją w celu uzmysłowienia, że rzeczywistość, z którą człowiek obcuje, jest dla niego niepochwytna w jej źródłowym kształcie. Wspomniana problematyka odgrywa również niebagatelną rolę w poglądach Gombrowicza, zarysowanych w jego ostatniej powieści. Analiza płaszczyzny narracji *Kosmosu* pod tym kątem pozwala, jak sądzę, sformułować na wstępie dwie hipotezy na temat ruchu znaczeń w mikroakcjach utworu. Po pierwsze: poznawcza, a ściślej rzecz ujmując – sensotwórcza aktywność człowieka, jego dążenia interpretacyjne pozostają w ścisłym związku ze zmysłowym pobudzeniem:

„Wszystko to już nie miało sensu – czytamy w powieści – i powoli rozpadało się jak paczka po przecięciu sznurka, przedmioty obojętniały, nasza zmysłowość konała” (K, s. 53)³⁷.

Po drugie zaś, wszelka tożsamość, podobnie zresztą jak zróżnicowanie wewnątrz bytu, wywodzi się z operacji, jakich dokonuje na nim świadomość. Wyodrębnia ona jakąś cząstkę materii z tła, to jest spośród innych przedmiotów, przez co w pewnym sensie neguje wszystko, co ową cząstką nie jest. Najbardziej wyróżniające się obiekty i zjawiska doświadczane są w sposób najbardziej intensywny: to one, wyławiane ze stanu anonimowości i zauważane jako pierwsze, zyskują największą wyrazistość i konkretność. W ten

właśnie sposób Ja doznaje emocji, związanych z zaobserwowaną odmiennością i dążeniem podmiotu do potwierdzania siebie w Innym, jakby w myśl zasady, że:

„Całe życie świadomości zmierza do ustanowienia przedmiotu, ponieważ jest ona świadomością, to znaczy samowiedzą tylko o tyle, o ile skupia i ujmuje siebie w podlegającym identyfikacji przedmiocie”³⁸.

Ponieważ jednak świadomość zakotwiczona jest w ciele, to właśnie ono staje się punktem orientacyjnym, z którego opowiadający bohater *Kosmosu* wysnuwa „siatkę współrzędnych” w celu rozpoznania sytuacji. Narrator, próbując zdać sprawę z zaobserwowanych mikroakcji, ujawnia niezdolność do ujmowania ich z odmiennego niż własny punktu widzenia, koncentruje swoją uwagę na jednej tylko właściwości zjawiska, a pomija inne, być może bardziej istotne. Proces ten daje się wychwycić w opisie dłoni Leny:

„Patrzyłem też na stół, na obrus, trzeba przyznać, że możliwości widzenia są ograniczone – otóż na obrusie ręka Leny, spoczywająca, rozluźniona niewielka kawowa, ciepło-chłodna, wyrastająca przegubem z dalszych białości ramienia (których raczej domyślałem się, bo już tam wzrokiem się nie zaganiałem), otóż ta dłoń była cicha i bezczynna, ale przy bliższym wejrzeniu dostrzegało się w niej drżenia, było to na przykład drżenie skóry u nasady czwartego palca, albo dotykanie się dwóch palców – trzeciego i czwartego – raczej embriony ruchu, ale czasem przechodzące w ruch rzeczywisty, w dotykanie wskazującym obrusa, w ocieranie się paznokcia o fałdę... było to tak dalekie od samej Leny, że wyczuwałem ją jak wielkie państwo pełne ruchów wewnętrznych, nieskontrolowanych, poddanych zapewne prawom statystyki... w liczbie tych ruchów był jeden, mianowicie powolne stulanie dłoni, ściąganie leniwe palców w garść, ruch wtulający, wstydlivy, już poprzednio wpadł mi w oko, ależ, czy on był tak zupełnie bez związku ze mną?... Któż mógł wiedzieć, ciekawe, że to na ogół zdarzało się wraz z opuszczeniem oczu (tych prawie nie widziałem ani razu nie podnosiła ich przy tej okazji)” (K, s. 35–36).

Owładnięty pożądaniem Witold, skazany na oficjalne, jednowymiarowe, przygodne kontakty z Leną, obserwuje i opisuje jej poliemiczne gesty, interpretując je jako kuszące możliwością erotycz-

nego zbliżenia znaki, choć nie potrafi bezsprzecznie stwierdzić, czy poruszenia ręki zarejestrowane przez jego oko są mimowolne czy zamierzone, prawdziwe czy też udane. W próbę odczytania znaczenia gestu zmysłowej kobiety, podobnie jak w lekturę zjawisk rzeczywistości oraz dążenie do rozszyfrowania, rozwikłania ich w całym skomplikowaniu, wpisana musi być zatem ewentualność błędzenia w labiryncie złudnych mniemań, pomyłek, aberracji, co przesądza o chwilowości, nietrwałości czy wręcz fantasmagoryczności powstałych układów znaczeniowych.

Stan emocjonalny percypującego bohatera i jego oczekiwania ujawniają się najjaskrawiej w idealizacyjnych scenariuszach, w których dokonuje on projekcji własnych oczekiwań. Utożsamia je z intencjami kobiety, których nie zdążył poznać, uznając, że ona również zwraca na niego uwagę, darzy go erotycznym zainteresowaniem. Na płaszczyźnie narracji *Kosmosu* owocuje to wprowadzeniem, niczym w powieści kryminalnej, opisów mylących, które naprowadzają na fałszywe tropy, sprzyjają przyjmowaniu niemających pokrycia w rzeczywistości hipotez³⁹. W świetle tych ustaleń nie można więc powiedzieć, iż opisane zachowanie Leny jest uwodzeniem, a co najwyżej, że w interpretacji bohatera oznacza ono uwodzenie, że Witold odczytał, być może zupełnie przypadkowy gest, jako uwodzenie właśnie. Na marginesie warto zaznaczyć, iż podobny motyw odnaleźć można w powieści Pierre'a Klossowskiego pod tytułem *La Révocation de l'Edit de Nantes*, w której pojawia się obraz pary splecionej w uścisku. Tym, co najbardziej niepokoi w owym wizerunku, jest gest kobiety, która jedną ręką odpycha mężczyznę niczym napastnika, drugą zaś przyciąga go do siebie jak kochanka. Tę dwuznaczność dostrzec można, analizując ruch tylko jednej ręki, która spoczywa na twarzy mężczyzny tak, że nie wiemy, czy bohaterka chce silnym pchnięciem odsunąć go od siebie, czy też ofiarowuje mu w miłosnym geście wnętrze dłoni do pocałunku. Pojawia się więc wątpliwość: czy jest to gest odrzucenia, czy gest przyzwolenia. Rozstrzygnąć ją może wyłącznie arbitralny wybór, tylko interpretacja⁴⁰.

Narrator *Kosmosu* uwięziony w pozycji obserwatora, zdolny dostrzec jedynie to, co leży w zasięgu wzroku, pozbawiony bezpośredniego wglądu w emocje zmysłowej kobiety daje się zwieść własnemu

pragnieniu, popełnia „grzech pierworodny” poznającego – zakłada po pierwsze, że ów tajemniczy gest z pewnością coś znaczy, po drugie, że jest skierowany do niego: innymi słowy, osadza spontaniczne, być może, poruszenie dłoni w strukturze znaku. Stulenie ręki jawi się teraz jako medium przekazu, nośnik informacji, która nie może się uobecnić w spostrzeżeniu. Przeblysłk myśli, że gest mógłby być sygnałem przemyconego aluzyjnie zainteresowania, popycha Witolda do obsesyjnie ponawianych prób potwierdzenia własnych przypuszczeń.

„Chodzi nam zawsze o to, by to, co wydaje się być, było albo nie było – pisze Ernest Wilde. – Zawsze owo być albo nie być jest albo nie jest. Zauważmy jednak, że dylemat Hamleta przepisany na problem epistemologiczny oferuje nam dwie możliwości: możemy próbować rozstrzygać ów dylemat, wybierając albo być albo nie być [...] ale też możemy po prostu podtrzymać go takim, jakim jest. [...] Jeśli przystajemy na to, iż coś jest i nie jest zarazem, przystajemy na pozór i – paradoksalnie – otrzymujemy w darze pewną oczywistość rzeczy, rzeczy-wistość. Jeśli orzekamy, że coś jest albo nie jest, ulegamy już tylko pozorom. Ironia tej sytuacji polega na tym, że w zasadzie nigdy nie możemy być oszukani, jeśli sami się nie oszukamy. Pozorujemy bowiem, symulujemy – my sami jesteśmy źródłem wszelkiego pozorów albo raczej miejscem gry pozorów”⁴¹.

W tym sensie nawet pierwsza hipoteza w procesie poznawczym jawi się jako nadużycie. To, co dane naocznie, nie pozwala bowiem rozstrzygać o obecności lub nieobecności. Gest traktowany jako znak jest mediacją, zapośredniczeniem, które oznaczając czyjeś intencje, odsyła do nich pod nieobecność ich samych. Te ostatnie pozostają zawsze niedostępne spojrzeniu obserwatora. Zamiast rzeczy w sobie czy też niewidzialnych zamysłów, postrzegającemu dane są jedynie gesty, czyli znaki tego, co pozostaje bezpośrednio nieuchwytnie. Źródłem pragnienia obecności okazuje się zatem brak, bez którego owo pragnienie w ogóle nie mogłoby zaistnieć. Jej synonimami mogą być, jak w *Kosmosie*, sens, prawda, inność, podczas gdy pragnienie i interpretacja jawią się jako nieustanne zmaganie z absencją:

„Bycie rzeczy dla nas – warto odwołać się ponownie do wywodu Wilde’a – jest funkcją jej obecności, jej dostępności w naocznym oglądzie, w naszym jej widzeniu. Widzenie jednak czegoś jako cze-

gość, rzeczy jako rzeczy [...] jest już wewnątrznie rozdwojone. Widzenie nie żyje samą obecnością daną w naoczności, przeciwnie, równy udział w widzeniu ma nieobecność nie dana w naoczności. Właśnie ta nieobecność odsyła nas do znaczenia, do pracy znaku, gdyż znaczenie rzeczy jest dla nas funkcją nieobecności rzeczy, jej dostępności tylko w zastępującym ją znaku, a zatem jej dostępności w interpretacji tego znaku⁴².

A zatem znak rozumiany jako zapośredniczenie okazuje się dla człowieka warunkiem istnienia, przejawiania się rzeczy i zjawisk. Aby dany obiekt mógł coś znaczyć, musi zostać wpisany w strukturę znaku. Nigdy nie postrzegamy bowiem przedmiotów w sobie, lecz ich znaczenie będące rezultatem „pracy znaku”, czyli nieustannego odsyłania do desygnatu. Tyle że ów sens nigdy nie stabilizuje się do końca, nie utwierdza się raz na zawsze, ponieważ na skutek zmiany kontekstu ten sam gest może zacząć oznaczać coś zupełnie innego⁴³.

W *Kosmosie* ludzkie bycie w świecie ukazane zostało jako nieustanny trud redukcji wieloznaczności, wciąż ponawiany wysiłek oswojenia chaotycznej rzeczywistości⁴⁴. Wyeksponowanie mechanizmów owej redukcji umożliwia zdiagnozowanie nieobecności przedustawnego sensu. Wszelkie podejmowane przez narratora próby okiełznania polisemii noszą znamiona doraźności, tymczasowości, prędzej czy później muszą rozbić się o rafy innych, możliwych kombinacji znaczeń czy uzasadnień. Ludzka aktywność poznawcza nieustannie ociera się o bezsens, w naoczności rzeczy są bowiem obecne i nieobecne zarazem.

Konsekwencją dostrzeżenia tego pierwotnego rozdwojenia ludzkiej receptywności jest specyficzny „język sprzeczności” używany w powieści do opisu fenomenu ludzkiej percepcji. Nasylenie tekstu „samoznoszącymi się opisami”, które urągają dążeniom do usensownienia procedur deskrypcyjnych, zagęszczenie samozwrotnych formuł, oksymoronicznych zestawień słów, naruszających reguły ich semantycznej łączliwości typu: „ciepło-chłodna”, „eroto-nieroto”, „erotycznie-nierotyczna”, „bezwstydny wstyd”, „stulenie wybałuszone”, „trzeźwe szaleństwo” nieustannie przypominają czytelnikowi o tym, iż rzeczywistość okazuje się bogatsza, bardziej wieloznaczna niż wszelkie wysiłki narratora pragnącego opanować ją

intelektualnie. Przywołanie przymiotników aktualizujących sprzeczne jakości prowadzi do całkowitej destabilizacji leksykalno-semantycznej języka powieści i potęguje jej wieloznaczność.

W ten sposób na poziomie językowym utworu dokonuje się krytyka bezpośredniego, pozbawionego wątpliwości orzekania o zjawiskach świata. Wyprowadzone na powierzchnię tekstu kontradiktoryjne porządki znaczeniowe czynią język narracji nieprzezroczystym. Generują efekt nierozstrzygalności, niekonkluzywności i dokonującej się wciąż na nowo, na skutek niemożności wyznaczenia kontekstowych granic, dyspersji sensu. Tym samym zakwestionowane zostaje przesvědczenie o istnieniu ostatecznego, niepodważalnego znaczenia, które mogłoby posłużyć jako narzędzie weryfikacji poprawności danej wykładni i odróżnienia jej od innych, błędnych eksplikacji. To właśnie w języku i poprzez język *Kosmos* ukazuje najdobitniej daremność dążeń zmierzających do ogarnięcia świata racjonalnym systemem myślowym. Jeśli zatem w opisach *Kosmosu* konkretyzuje się jakiś sens, to powinien być on rozumiany nie substancjalnie, to znaczy: rzeczownikowo czy przymiotnikowo, lecz odczasownikowo, jako znaczenie. Znaczenie ujmowane nominalnie sugeruje, że ustanowienie na trwałe tożsamości słowa i zjawiska jest możliwe, w przeciwieństwie do znaczenia, które zdaje sprawę z tego, że ludzka aktywność skoncentrowana na nazywaniu, a przez to oswajaniu wpisanego w rzeczywistość semantycznego nadmiaru, musi być nieustannie ponawiana, choć prędzej czy później okazuje się dążeniem już u zarania skazanym na klęskę. Konstytucja sensu ma miejsce tylko w granicach określonego kontekstu, w którym podlega interpretacji konkretne zjawisko, i w którym nadane zostało mu znaczenie.

Snujący opowieść bohater zakłada zatem obecność, ponieważ nie może znieść myśli o przypadku, pragnie zostać zauważony przez Lenę, a narzucany przez ciało imperatyw koncentracji na tym projekcie, każe lekceważyć wszystko, co nie współgra z rozbudzonym pragnieniem. Tożsamość intencji i gestu Leny założona przez narratora w procesie interpretacji, noszącej znamiona aktu arbitralnego stanowienia sensu, decyduje o poczuciu rzeczywistości, która, jak twierdził Gombrowicz, „niezdarnie, kulawo rodzi się ze skojarzeń naszych”. Tyle że, jak pokazuje lektura *Kosmosu*, ustanawiać tożsamość, to generować pozór, ponieważ ta pierwsza nieustannie rozpra-

sza się w kontekście i jego nieskończonej grze ludzenia, pograżając w chaosie mozolnie wypracowany intelektualny ład. Okazuje się więc, że jeśli opisywany przez narratora ruch dłoni Leny ma znaczenie, to jest to znaczenie dla Witolda, znaczenie nadane przez niego samego. Szybko wyłania się bowiem nowy punkt odniesienia, odmienny kontekst, a skonstruowana wcześniej hipoteza poznawcza staje się trudniejsza do utrzymania, rozbija się o rafa alternatyw:

„Ręka mężowska – czytamy w *Kosmosie* – ta obrzydliwość eroto-nieroto-erotycznie-nieerotyczna, cudactwo obarczone erotyzmem przymusowym, poprzez nią i w związku z jej rączką, ta ręka zresztą przywoicie się prezentująca... też tutaj na obrusie, w pobliżu... I naturalnie owe stulenia jej dłoni mogły odnosić się do jego ręki, ale też mogły pozostawać w lekkim – leciutkim związku z moim przypatrywaniem się spod powiek zmrużonych, choć przyznać trzeba prawdopodobieństwo było prawie żadne, jeden na milion, ale hipoteza przy całej nikłości była wybuchowa, jak iskra zapalająca i jak tchnienie wywołujące powietrzną trąbę! Bo i kto wie ona mogła nawet nienawidzić tego mężczyzny, któremu nie chciałem się dobrze przyjrzeć, bo się bałem, któremu błąkałem się zawsze gdzieś na peryferiach i który był nie wiedzieć jaki, podobnie zresztą jak i ona... bo gdyby na przykład okazało się, że ona u mężowskiego boku oddaje się stuleniom pod moim spojrzeniem, no to cóż, mogła być taka, ten grzeszek mógł być doczepiony do jej trusiowatości, które (niewinność i trusiowatość) stałyby się w tym wypadku wyższym szczeblem perwersji. Dzika potęgo myśli wątlej!” (K, s. 36).

Nieskończona gra znaczeń, napędzana zmianą układów odniesień oraz nieograniczona ilość tych ostatnich pozwalają potraktować cytowany fragment jako, ujętą w mikroskali, egzemplifikację nieredukowalnej wieloznaczności zjawisk świata, której wtargnięcie powoduje, iż mozolnie konstruowany porządek przekształca się w wymykający się władzy podmiotowej percepcji, trudny do opanowania chaos. Co więcej, zmiana kontekstu obnaża iluzję centralnego usytuowania obserwatora i ukazuje okazjonalny i incydentalny charakter jego zabiegów interpretacyjnych. To właśnie one, niczym omamy poznawcze, okazują się złudzeniem optycznym, figlęm oka, które podążając za interesującym obiektem, dokonało selekcji, zawężenia perspektywy i wyodrębniło rękę kobiety z otoczenia⁴⁵. Nawijając

do refleksji Jerome'a S. Brunera, a zwłaszcza jego inspirujących uwag na temat „równowagi konstrukcyjno-obronnej w spostrzeganiu”, można by powiedzieć, że rozumienie wieloznacznych z gruntu zjawisk ma charakter życzeniowy.

Narrator nieustannie napotyka przeszkody, które piętrzą się niepomrotnie, gdy próbuje on przypisać Lenie jakieś właściwości i, kiedy już ma wrażenie, że przybliży się do prawdy, wcześniejsze ustalenia rozpadają się. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy utrwalone spostrzeżenia zostają zdementowane przez szum napływających danych. Wraz ze zmianą kontekstu oddala się też perspektywa auto-definicji, przestrzeń wieloznaczności zaczyna się gwałtownie poszerzać, zagubiona w chaosie danych myśl ćwiczy się w coraz bardziej wysublimowanych procedurach, próbuje zsyntetyzować napotkane dysonanse, by wreszcie osiąść upragnioną prawdę. Jednak sprzeczności plenią się jak kłęczce, każdy nowy kontekst otwiera kolejną perspektywę, sens ulega dyseminacji:

„Dłoń Leny pojawiła się na obrusie, obok filiżanki: wielki rozhorwar zdarzeń, nieustannych falcików [...] może dlatego tylko tak myślałem, że byłem nastawiony na drobiazgi... rozdrobniony... Och, ja byłem taki rozdrobniony! Spuściłem oczy, znów tylko rączkę widziałem na obrusie podwójnoustą, dwościewargową [...] niewinną zepsutą czystą oślizgłą [...]. Wtem stół zaroił się rękami, co to rączka Leona, rączka Fuksa, ręce Kulki, ręce Ludwika, tyle rąk w powietrzu... a to osa! Osa wleciała do pokoju [...]. Czy ręce zaroiliły się, zawrzały dlatego, że osa, czy dlatego, że ręka na stole? [...] Podwójny sens” (K, s. 41).

Opisywany już wnikliwie przez Kazimierza Bartoszyńskiego, charakterystyczny dla przywołanego fragmentu styl rejestracji nominalnej, w której przeważają parataksy oraz elementy niepodlegające syntaktycznej hierarchizacji, wywołuje u czytelnika wrażenie obcowania z dezorientującym nadmiarem zjawisk. Narracja wprowadzająca w doznania podmiotu mówiącego przypomina spis elementarnych odczuć, jakie rodzą się w zetknięciu z „bezpośrednimi nacocznymi danymi”, inwentarz swobodnych asocjacji odnotowywanych „na gorąco”, spisywanych bez użycia spójników i z pominięciem większości znaków przestankowych. Brak uporządkowania, uderzająca chaotyczność przytoczonej relacji wynika z dostrzeżenia

trudno wyrażalnej, przytłaczającej mnogości rzeczy. Jak trafnie zauważył wspomniany badacz, mimo iż opowieść prowadzona jest w czasie przeszłym, styl tekstu do złudzenia przypomina nasyconą elipsami i anakolutami żywą mowę będącą świadectwem tego, że narrator na bieżąco próbuje zdać sprawę z procesów, które percypuje, nie zdążył bowiem jeszcze zdystansować się do zaobserwowanego „rozhoworu zdarzeń”, ująć ich w klamry uspojującej narracji⁴⁶. Nietrudno zauważyć, że język powieści paradoksalnie próbuje odzwierciedlić przedwerbalne doświadczenie poznawcze, które pozwala na wyeksponowanie problemu nieostrości granicy pomiędzy rzeczami, zjawiskami a płaszczyzną znaczeń. Tym samym można by przyjąć za Bartoszyńskim, że:

„[...] rozróżnienie w *Kosmosie* dwu sfer: przedmiotów i zdarzeń oraz znaków, jest wysoce płynne. Ten sam bowiem przedmiot może tu funkcjonować jako znak odsyłający do czegoś (w sposób desygnatywny lub konotatywny), ale zyskuje też pozaznakowy status: wróbel powieszony coś z n a c z y, ale też j e s t powieszonym wróblem [...]”⁴⁷.

W *Kosmosie* nieustannie powracają żywo obecne w tradycji nietscheańskiej wątki, opierające się na przekonaniu, że człowiek porządkuje chaos świata w interpretującej wyobraźni, próbuje uniesprzecznic dostrzeżone zjawiska, nadać im status znaków, osadzić je w polu zrozumiałości⁴⁸. Zmysłową rzeczywistość przedstawioną w *Kosmosie* można określić jako chwiejną ontologicznie, to znaczy taką, w której każdy element może być eksplikowany poprzez odniesienie do innych elementów, lecz nigdy sam w sobie. Nowe, wyłaniające się jedne z drugich zjawiska, jeśli nie powodują zupełnego zniesienia poprzednich hipotez, to przynajmniej stanowią ich zasadniczą korektę:

„Ciągłe, bez przerwy – zauważa narrator *Kosmosu* – jedno odsyłało mnie do drugiego, za jednym drugie się czaiło, za ręką Ludwika, ręka Leny, za filizanką szklanka, za smugą na suficie wyspa, świat był doprawdy rodzajem parawanu i nie udzielał się inaczej jak tylko przekazując mnie wciąż dalej” (K, s. 44).

Trzeba zatem stwierdzić, iż percepcja, nastawiona na lekturę przejawów rzeczywistości, nie oznacza recepcji jakiegoś ostatecznego sensu przedmiotów samych w sobie, gdyż poza tym, co jest w sta-

nie uchwycić ludzkie oko, istnieje nieskończenie wiele innych aspektów zjawisk. Z tego właśnie powodu znaczenie nie może być pojmowane jako coś obiektywnego, zastygły, znieruchomiały, zsubstancjalizowany stan rzeczy, który należy odkryć, zrozumieć, wyjaśnić. Świat nigdy nie jest dany w gotowej i skończonej formie, lecz jawi się jako podlegający wciąż nowym odczytaniom i reinterpretacjom, nadmiar wieloznacznych zmysłowych zjawisk, potok zdarzeń, które człowiek próbuje uspoźnić, powiązać siecią relacji. Sens zależy od kontekstów i ich rozpoznania, jednak te ostatnie są niewyczerpane, nie podlegają domknięciu, redukcji, ograniczeniu. Kontekstowe uwarunkowanie znaczenia tyleż współdecyduje o semantycznej płodności zjawisk, ile przesądza o nieobecności jedynego sensu, niepochwytności źródłowej zasady świata. Gdyby posłużyć się sformułowaniem Ryszarda Nycza, rzec można, iż:

„Z kręgu wzajemnych odniesień nie widać wyjścia; nic bowiem nie może wymknąć się zwodniczej grze języka, który na przemian podsyca i zawodzi dążenia do jedyności i porządku, obecności i prawdy”⁴⁹.

Co więcej, tendencja do przypisywania Lenie różnych, czasem wręcz sprzecznych, niedających się uzgodnić właściwości, znajduje swój odpowiednik w technikach wielowariantowej deskrypcji zjawisk świata przedstawionego oraz prezentowania różnych wersji tego samego zdarzenia. Tego rodzaju zabiegi służą uwieloznaczeniu opowieści, zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i w sferze narracji, która tematyzuje niemożność przyporządkowania dostrzeżonym obiektom trwałych atrybutów. Lena, podobnie jak rzeczywistość opisywana przez narratora, jawi się jako zmienna, wieloraka, niedefiniowalna, a przeto wymagająca nieustannego ponawiania aktywności interpretacyjnej, ustalania znaczenia:

„Ja znowu – Witold komentuje swe wysiłki poznawcze – kocha go nienawidzi rozczarowana oczarowana szczęśliwa nieszczęśliwa, ale mogła być tym wszystkim naraz, ale najpewniej nie była niczym z tego wszystkiego [...] ona była... była... potężna w swoim efekcie, ale w sobie żadna... odmęt... [...]” (K, s. 37).

Rozważana w tej optyce, wielokrotnie odnotowywana przez badaczy, niespójność narracji w powieści jest zabiegiem celowym. Podejmując grę z regułami umożliwiającymi kreację iluzji praw-

dopodobieństwa, Gombrowicz bez wątpienia był świadomy tego, że zdarzenia przedstawione w sposób spójny wydają się bardziej rzeczywiste. Taki a nie inny sposób prezentacji zapisanej na kartach *Kosmosu* historii pozwolił pisarzowi na pozbawienie owych mechanizmów przezroczywości. Należy podkreślić, że ujęcie narracji w powieści jako sposobu rozumienia świata wiąże się z dostrzeżeniem konstrukcyjnego, a nie reprodukcyjnego charakteru procesów poznawczych. Narrator, problematyzujący własne czynności kreacyjne, podkreśla nieprzejrzystość, wieloznaczność prezentowanych zdarzeń, eksponuje możliwość ich rozmaitego strukturalizowania także na płaszczyźnie poetyki tekstu.

Refleksja wpisana w ostatnią powieść Witolda Gombrowicza prowadzona jest w duchu nietzscheańskiej koncepcji *vita femina*⁵⁰. Próbując unaocznic problemy związane z ludzką potrzebą poznania źródłowej zasady, decydującej o konstytucji rzeczywistości, Nietzsche zadał sobie następujące pytanie:

„A może prawda jest kobietą, która ma powody, by nie pozwolić na zagląkanie w jej głębie?”⁵¹.

Konstatując, związane z desubstancjalizacją oraz wieloznacznością świata, nieosiągalność, niepoznawalność i niewyraźalność prawdy, filozof ujmował rzeczywistość jako „spowitą zasłoną pięknych możliwości”, nigdy nieodslaniającą się w pełni, na temat której daje się formułować jedynie sądy z określonej perspektywy, sądy o charakterze twierdzeń przygodnych i przemijających:

„Nawet miłość ku życiu możliwa jest jeszcze – pisał – kocha się jeno inaczej. Jest to miłość ku kobiecie, która w nas budzi wątpliwości... [...] Lecz może to jest najsilniejszym czarem życia: przetkana złotem zasłona pięknych możliwości spoczywa na nim obiecująca, oporna, wstydliva, szydercza, litosna, uwodna. Tak, życie jest kobietą!”⁵².

Podobnie jak Nietzsche, Gombrowicz w *Kosmosie*, krytykując ludzkie wysiłki poznawcze, posłużył się metaforą *vita femina*, przedstawiającą rzeczywistość jako tajemniczą kobietę, która wzbudza wątpliwości niejednoznacznością swoich gestów. Autor analizowanej powieści podważył w ten sposób substancjalność i tożsamość zjawisk rzeczywistości, ich identyczność ze sobą w każdym czasie i miejscu oraz autonomiczność względem poznającego, uwikłanego w namięt-

ności podmiotu i reguł dyskursu, którymi się on posługuje. Kwestionując przeświadczenie o możliwości obiektywnego i adekwatnego orzekania o rzeczywistości, Gombrowicz wyeksponował jej wieloznaczność, zmienność, niedefiniowalność, zależność tymczasowego kształtu od nieprzewidywalnych, trudnych do skontrolowania skojarzeń.

Wpisana w *Kosmos* refleksja podaje w wątpliwość „mit niewcielonego poznania” oraz charakterystyczne dla epistemologicznych teorii obiektywistycznych przeświadczenie, iż człowiek poznaje rzeczywistość za pośrednictwem kategorii i pojęć, które odpowiadają cechom zjawisk samych w sobie oraz relacjom, w które wchodzi niezależnie od jednostkowego punktu widzenia. Przeciwnie, poznanie zawsze jest „ucieleśnione”, ponieważ dokonuje się z pewnego, rozumianego również dosłownie, punktu widzenia, z określonej perspektywy. Podkreślając wieloznaczność rzeczywistości, *Kosmos* obnaża pozorność wszelkich porządków konstruowanych przez intelekt. W tym sensie powieść wpisuje się w nurt modernistycznego, antywizualnego dyskursu, który torował drogę refleksji postmodernistycznej, korespondując jednocześnie z konstatacjami Nietzschego na temat bezmiaru przejawów świata:

„Jak daleko sięga perspektywiczny charakter istnienia – pisał filozof, rozmyślając o nowej nieskończoności – lub, czy posiada ono jeszcze jakiś inny charakter, czy też istnienie bez wyłożenia, bez «sensu» nie staje się właśnie «nonsensem», czy z drugiej strony, wszelkie istnienie nie jest esencjonalnie istnieniem tłumaczącym – tego, jak słuszna, nie rozwiąże nawet najpilniejsza i męcząco-sumienna analiza i samobadanie intelektu: ponieważ intelekt ludzki przy analizie nie jest zdolny widzieć samego siebie w swych perspektywicznych formach i tylko w nich się widzieć. Nie możemy wyrzucić poza swój kąt: jest to beznadziejna ciekawość, chcieć wiedzieć, co za inne rodzaje intelektu i perspektywy istnieć by mogły. [...] Lecz zdaje mi się, że dziś przynajmniej jesteśmy dalecy od śmiesznej nieskromności wyrokowania z naszego kąta, że tylko z tego kąta można mieć perspektywy. Świat stał nam się raczej raz jeszcze «nieskończony»: o ile nie możemy odeprzeć możliwości, że zawiera w sobie nieskończone interpretacje. Raz jeszcze zdejmuje nas wielki dreszcz grozy – lecz któż miałby ochotę tę potworność nieznan-

go świata natychmiast znów wedle starej ubóstwić modły? [...] Ach, zbyt wiele nieboskich możliwości interpretacji mieści w sobie to nieznanne, zbyt wiele diabelstwa, głupoty, błazeństwa, interpretacji – nawet naszą własną ludzką, nazbyt ludzką, którą znamy...”⁵³.

Rozważania zapisane na kartach *Kosmosu*, podobnie jak filozofia Nietzschego, problematyzują powszechnie stosowane w filozofii Zachodu, by wspomnieć tylko dzieła Platona, św. Augustyna, Kartezjusza i Kanta, utożsamienie metafory widzenia z prawdziwością poznania. Wspomniana krytyka doprowadzić musiała do redefinicji statusu podmiotu poznającego i poznawanego przedmiotu. W tym ujęciu poznający okazuje się interpretatorem wieloznacznego, stojącego się tekstu bytu, a nie obiektywnym badaczem statycznego świata.

Sens versus chaos materii

Kosmos jest historią zmagania ludzkiego intelektu z niejednoznacznością doświadczenia, chaosem materii, nieprzejrzystością i niezrozumiałością świata, który otacza człowieka. W powieści deskrypcje, jak choćby opis Kulki oraz mikroakcje, korespondują z makroprocesami zachodzącymi w obserwowanej przez narratorkę przestrzeni, ukazując „w pomniejszeniu” ten sam mechanizm konstytucji i rozproszenia sensu:

„Była jak sufit – zauważyła Witold – za uchem miała coś w rodzaju bąbla stwardniałego i zaczynał się las, włosy, z początku dwa czy trzy jakby pierścienie włoskowate, potem las, czarno-siwawe, gęste, zwijające się [...] zarazem tuż rysa, jak od paznokcia i zaczerwienienie, niby plama potem nad ramieniem [...]. Była jak sufit...” (K, s. 49–50).

Porównanie Kulki do sufitu i krajobrazu leśnego uznać można za egzemplifikację obecnej w *Kosmosie* tendencji do generowania ciągów analogii, za pośrednictwem których ustanawiana jest korespondencja perspektyw: jednostkowej, mikrokosmicznej i makrokosmicznej. Bliskość i pokrewieństwo dostrzeżonych, zdawać by się mogło zupełnie obcych sobie zjawisk, ustalane są na płaszczyźnie metaforycznej, pośredniczącej w ich interpretacji i decydującej o ich kształcie. Zwykle konceptualizacja tego, co nieznanne, przebiega antropocentrycznie, poprzez personifikujące odwołanie

do ciała człowieka. Co ciekawe, w przywołanym opisie zwyczajowy kierunek rzutowania ulega odwróceniu. Kiedy porównujemy bowiem otaczającą rzeczywistość do człowieka, staje się ona bardziej ludzka. Natomiast zastosowanie do opisu osoby formuły „była jak sufit” reifikuje bohaterkę, wzmacnia siłę ekspresji wypowiedzi deskryptywnej, wywołuje u odbiorcy wrażenie obcości, połączone z odczuciem odrazy, porównywalnej do tej, jaka daje się wychwycić w tych refleksjach narratora, które są świadectwem jego nieporadności w próbach oswojenia przerażającego bogactwa przejawów świata.

Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób w warstwie narracyjnej powieści tematyzowany jest proces wznoszenia intelektualnych konstrukcji, wyłaniania się doraźnego, tymczasowego, skazanego na rozpad, bo pozbawionego metafizycznych gwarancji, sensu, ustanawianego przez człowieka i dla człowieka, by tak rzec, na jego ludzką miarę.

Znamienne, że w *Kosmosie* to właśnie doświadczenie zmysłowe, wyznaczając kierunek powstawania i rzutowania znaczeń od tego, co bardziej konkretne, ku temu, co bardziej abstrakcyjne, umożliwia opis aktywności umysłu, a nie odwrotnie. Dlatego też w powieści metafora, podobnie jak inne tropy, przestaje być wyłącznie dekoratywnym, oderwanym od doświadczenia elementem stylistycznego ukształtowania tekstu i urasta do rangi podstawowego mechanizmu zapośredniczającego intelektualne operacje na rzeczywistości zmierzające do egzegezy świata. Charakterystyczny „fizjocentryzm”, „somatocentryzm”⁵⁴ metafory polegały na tym, iż ludzkie ciało staje się za jej pośrednictwem miarą wszystkich rzeczy, podstawą procedur wyjaśniających i interpretacyjnych.

„Jednocześnie, podstawową funkcją metafory – jak stwierdza kognitywista George Lakoff – jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”⁵⁵.

Metafora stanowi więc model eksplikacji, dzięki któremu powstają nowe powiązania między zjawiskami. Za jej pośrednictwem chaotyczne, wieloznaczne doświadczenie ludzkie podlega przekształceniom i w konsekwencji stabilizuje się znaczeniowo.

„Metafora jest naszym podstawowym narzędziem do częściowego rozumienia tego, co nie może być rozumiane całkowicie”⁵⁶.

Jej działanie ma zatem charakter upraszczający, selektywny, cząstkowy, jednostronny. Charakterystyczny dla powstawania metafory mechanizm rządzi również percepcją, myśleniem, a nawet działaniem. Metafora zatem posłużyć może do opisu ludzkiej aktywności poznawczej.

W powyższych stwierdzeniach pobrzmiewa echem refleksja Nietzschego, prekursora poglądu, że metafora, podobnie jak inne tropy, w sposób zasadniczy określa procesy myślowe oraz jest jednym z podstawowych mechanizmów umożliwiających kształtowanie się systemu pojęciowego, którego funkcja sprowadza się do osławiania rzeczywistości:

„Czym więc jest prawda? – pytał prowokacyjnie filozof i zaraz potem odpowiadał – Ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko, sumą ludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie wzmożone, przetransponowane i upiękkszzone, a po długim użytkowaniu wydają się ludowi kanoniczne i obowiązujące: prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły i utraciły zmysłową siłę wyrazu, monetami, których powierzchnia się starła i które są teraz traktowane jak metal, już nie jak monety”⁵⁷.

Przytoczonych poglądów Nietzschego o tropologicznej, z gruntu antropocentrycznej naturze ludzkiego poznania dopełnia ponadto przekonanie filozofa, zgodnie z którym człowiek niezauważający zmienności zjawisk jest bezpieczniej zdomowiony w świecie niż ten, który potrafi dostrzec rzeczywistość w „toku”, „w ruchu”, „w przepływie”. Ale nawet ta ostatnia, dana nielicznym umiejętność podlega ograniczeniom, ponieważ intelekt ludzki, zdolny do częściowego zaledwie ujęcia nieprzebranej mnogości aspektów świata, narzuca na niego upraszczającą strukturę, która okazuje się, niezbędną człowiekowi do życia i orientacji w świecie, uzurpacją. Nakładanie na rzeczywistość analogii, relacji czyni ją bowiem łatwiejszą do zaakceptowania, bardziej dopasowaną do ludzkich, ograniczonych możliwości poznawczych:

„Urządźliśmy sobie świat tak, żebyśmy w nim żyć mogli – ustanowiliśmy sobie ciała, linie, płaszczyzny, przyczyny, skutki, ruch i spoczynek, kształt i treść: bez tych artykułów wiary nikt by z nas teraz nie zniósł życia! Lecz nie są one przez to jeszcze niczym do-

wiedzionym! [...] Operujemy samymi tylko rzeczami, których nie ma, liniami, płaszczyznami, ciałami, atomami, podzielnymi czasami; podzielnymi płaszczyznami – jakże też ma być możliwe wytlumaczenie, jeśli z wszystkiego pierw obraz czynimy, swój obraz”⁵⁸.

Już na pierwszy rzut oka refleksja wpisana w powieść wydaje się pokrewna przytoczonym konstatacjom Nietzschego. Koresponduje ona również z przekonaniem kognitywistów, którzy podają w wątpliwość obiektywistyczne przeświadczenie o tym, iż przedmioty pozostają w trwałych, raz na zawsze określonych relacjach, natomiast dostrzegane przez człowieka cechy są inherentne samym rzeczom i zjawiskom. Wbrew temu ostatniemu stwierdzeniu sądzą, że to intelekt ludzki ustala związki pomiędzy przedmiotami, tworząc ich mentalne, antropocentryczne obrazy. Proces ten widoczny jest również w warstwie narracyjnej omawianej powieści. Bardzo rozbudowany system powiązań metaforycznych, zespalających poszczególne jej partie, pozwala na przeniesienie struktury i relacji, które zachodzą pomiędzy jakimiś przedmiotami w określonym kontekście opisu doświadczenia, na inne zjawiska, co obrazują przytoczone poniżej fragmenty:

„A z zamętu, z rozbełtania [...] jawi się konstelacja ustna błyszcząca nieodparcie jaśniejąca. I ponad wszelką wątpliwość usta odnoszą się do ust!” (K, s. 40).

„Gwiazdzistość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych wyrojeniach wybijały się konstelacje, niektóre znałem, Wielki Wóz, niedźwiedzica, odnajdywałem je, ale inne, mnie nie wiadome, też czaiły się jakby wpisane w rozmieszczenie główniejszych gwiazd, próbowałem ustalać linie, wiążące w figury” (K, s. 13).

„Ileż wątków mogło uformować się jednocześnie z moim, ile sensów dojrzewać niezależnie od mojego – ledwie wyłaniających się, larwalnych albo zniekształconych, lub zamaskowanych. [...] Możliwości skojarzeń, kombinacji były nieograniczone... [...] Wszystko znaleźć można w kotle bezdennym stających się zdarzeń! [...] Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa... [...] I konstelacje gwiazd nieprawdziwe, wymyślone, narzucone, obsesja błyszczących niebios!” (K, s. 124, 139–140, 141).

Analizując przywołane wypowiedzi, warto zwrócić uwagę na to, że w polu semantycznym czasownika „rozumieć” mieszczą się takie frazy, jak: połączyć, powiązać fakty, przybliżyć coś, uchwycić, które wskazują na dystans pomiędzy podmiotem a przedmiotem rozumienia. Rozumienie byłoby zatem próbą zniwelowania tego dystansu, zmniejszenia odległości dzielącej poznającego od przedmiotu, metaforycznym przy-swojeniem przez podmiot. Bezsens natomiast można ujmować jako brak związku pomiędzy poszczególnymi odpryskami świata, między tymi poszczególnymi spostrzeżeniami. Usensownić zatem to tyle, co uniesprzecznic, uspołnić, utożsamić rozmaite przejawy rzeczywistości, nadać im scalającą interpretację.

W *Kosmosie* metafora i synekdocha jawią się jako podstawowe kosmotwórcze operacje dokonywane przez intelekt na wieloznaczej rzeczywistości. Pierwszy trop, jako efekt uprzedniego porównania i stwierdzenia podobieństwa, przełamuje opór odmienności:

„Słowo «wygląd», bardzo często stosowane wobec wartości poznawczej metafory, przekazuje, w bardzo stosowny sposób [...] ruch od sensu do referencji”⁵⁹.

Zacytowane stwierdzenie ukazuje znakomicie paradoksy metaforycznej referencji, ponieważ dzięki metaforze wypowiedź zachowuje korespondencję ze światem zmysłowym, obnażając fikcję „niewcielonego poznania”, a zarazem utwierdza fundamentalną separację między znakami a rzeczami. Drugi trop – synekdocha – to rodzaj językowego mechanizmu klasyfikacyjnego. Jest on – jak pisał Jerzy Ziomek – „zarejestrowanym w języku skutkiem znaczącego kadrowania rzeczywistości”⁶⁰. Aspektowość omawianego tropu wiąże opisywaną całość, do której on odsyła, z określonym punktem widzenia. Wykreowany przez nią wizerunek całości jest zawsze jednym z możliwych, ma charakter częściowego oglądu. Wszystko to decyduje o niesamodzielnym statusie ontologicznym opisywanych zjawisk, które bytują w *Kosmosie* jako oglądane i uobecniają się tylko ze względu na coś innego. Synekdocha, związana z mechanizmami selekcji i kategoryzacji, będąca świadectwem zawężenia pola obserwacji do wybranych aspektów, pozwala człowiekowi doraźnie zapanować językowo nad zmiennością rzeczywistości i jej nieskończonym zróżnicowaniem. Tym właśnie należałoby tłumaczyć niebagatelną rolę metafory i synekdochy w redukcji

wieloznaczności, konstytucji ładu, a co za tym idzie – stanowieniu poczucia rzeczywistości:

„Przyjęcie jakiejś metafory, powodujące to, że skupiamy się jedynie na uwypuklonych przez nią aspektach naszego doświadczenia, prowadzi nas do uznania implikacji tej metafory za prawdziwe”⁶¹.

Oznacza to, że dostępny nam obraz świata nie jest wiernym odbiciem, idealną kopią rzeczywistości. W związku z tym należałoby mówić o podwójnym zapośredniczeniu wspomnianego wizerunku. Po pierwsze, przez interpretację mającą charakter opisu z pewnego punktu widzenia, określonej perspektywy, z której wyłania się świat widziany przez człowieka. Właściwie już w tej wstępnej fazie obcowania z rzeczywistością dochodzi do selekcji, ukierunkowania uwagi na niektóre elementy, podczas gdy inne pozostają wciąż niepochwytne lub są ledwo dostrzegalne. Po drugie, z kolejnym zapośredniczeniem mamy do czynienia w próbach metaforycznego uchwycenia nowych, niepokojących nieprzejrzystością zjawisk, umożliwiającego rozumienie i doświadczanie rzeczy w terminach innych rzeczy. Wymienionymi poziomami mediacji rządzą podobne mechanizmy, a efektem ich działania jest wyeksponowanie pewnych cech przedmiotów czy zjawisk oraz ukrywanie innych:

„Pozwalając nam skupić uwagę na jakimś aspekcie pojęcia [...], pojęcie metaforyczne uniemożliwia nam jednocześnie skupienie uwagi na innych aspektach, nie mających związku z daną metaforą”⁶².

Ludzka aktywność poznawcza wprężona w swoistą dialektykę odsłaniania jednych profili zjawisk, przy równoczesnym ukrywaniu innych, skazana jest na fragmentaryczne, wycinkowe obcowanie z otaczającą rzeczywistością.

Trzeba podkreślić, że powieść Gombrowicza, unaoczniając poznawczą funkcję metafory i synekdochy w redukcji wieloznaczności, problematyzując zjawisko kategoryzacji, godzi zarazem w ugruntowany w tradycji racjonalizmu status rozumu, ujawnia bowiem jego systematyzujące, schematyzujące, porządkujące, klasyfikujące, upraszczające nieskończoną złożoność świata operacje na rzeczywistości:

„Ptak ukazał się podniebny – stwierdza narrator – najwyższy i nieruchomy – sęp, jastrząb, orzeł? Nie, nie był to wróbel, ale przez samo to, że nie był wróblem był jednak nie-wróblem, a będąc nie-

-wróblem był cokolwiek wróblem. Boże! Jakżeż mnie uraczył widok tego ptaka jedyne go, wzbitego ponad wszystko, naczelnego. Punkt najwyższy. Punkt królujący. Czyżby? Tak bardzo więc byłem zmęczony nieładem, tam w domu, tamtą mieszaniną, chaosem ust, wieszania, kot, czajnik, Ludwik, patyk, rynna, Leon, walenie, dobijanie, ręka, wbijanie, szpilka, Lena dyszel, wzrok Fuksa itd. itd. etc. etc. jak we mgle, jak w rogu obfitości zamęt. A tu w lazurze ptak królujący – hosanna! – i jakim cudem ten punkcik zapanował jak wystrzał armatni, a odmęty, zamęty, legły mu u stóp” (K, s. 86).

Widok sępa czy też jastrzębia podlega oswojeniu, a zatem i usensownieniu, w chwili, kiedy narrator *Kosmosu* odnotowuje podobieństwo do znajomego już wróbla. Przytoczony fragment, odwzorowując sekwencje działań poznawczych, ujawnia mechanizmy wnioskowania na podstawie uchwytnych w naocznym oglądzie cech fizycznych, ukazuje specyfikę procesu kategoryzacji polegającej na grupowaniu obiektów w pewne klasy na podstawie cech wspólnych i przy pominięciu różnic. O jej przebiegu decyduje „systematyzujące nastawienie” podmiotu postrzegającego, skłaniające go do pomijania możliwych do zaobserwowania odmienności i akcentowania cech analogicznych. Porównawcze zestawienie nowego zjawiska z obiektem już znanym pozwala na zaklasyfikowanie tego pierwszego do szerszej kategorii, co jest tożsame z opanowaniem „percepcyjnego bezładu”. W ten sposób, poprzez selektywne podkreślenie jednej wspólnej właściwości i zatajenie tego, co różnicujące, dochodzi do przeorganizowania doświadczenia, metamorfozy chaosu spostrzeżeń w pojęciowy kosmos. Kategoryzacja jako mechanizm porządkujący i interpretujący doświadczenia umożliwia bowiem orientację w świecie: „podsuka ona człowiekowi świat pokawałkowany, uproszczony i unieruchomiony, dopasowany do ludzkich możliwości poznawczych”⁶³.

Ustanawiając podobieństwo, wcielony intelekt redukuje złożoność, różnorodność świata, upraszczając go, pozwala człowiekowi odnieść wrażenie, że dowiaduje się czegoś o rzeczywistości – poznawać to tyle, co ustanawiać ład, nakładać na otaczające zjawiska jakąś siatkę porządkującą:

„Kategorie istnieją jako wynalazki (inventions), a nie jako odkrycia (discoveries)”⁶⁴.

„Nie odkrywamy sposobów, na jakie zdarzenia i obiekty są pogrupowane, lecz wynajdujemy sposoby ich grupowania. Oczywiście, własności stanowiące podstawę wyodrębnionych kategorii zawarte są w naturze kategoryzowanych zdarzeń i obiektów, lecz biorąc pod uwagę zdolności różnicowania, jakie ma człowiek, własności tych jest nieskończenie wiele, tym samym jest nieskończenie wiele sposobów, na jakie dany wycinek rzeczywistości mógłby zostać skategoryzowany”⁶⁵.

Człowiek, niczym narrator *Kosmosu*, zmuszony organizować swoje doświadczenie czyni to za pośrednictwem struktur percepcyjnych, rozmaitych modeli interpretacyjnych, klasyfikacji i kategoryzacji, z których powstają wielostopniowe systemy metafor, charakterystyczne nie tylko dla wiedzy potocznej, lecz także dla abstrakcyjnych domen dyskursu. Organizacja doświadczenia winna prowadzić do nadania formy otaczającej rzeczywistości, to znaczy umożliwić stworzenie jej reprezentacji, spójnego obrazu, który, pomimo swej koherencji, pozostaje zawsze jednym z wielu możliwych.

Warto więc odpowiedzieć na pytanie: jak dochodzi do powstania absurdu w omawianej powieści, będącej wszakże narracją o nieudanej mediacji, w której opowiadający nie zdołał wypracować względnie trwałych struktur reprezentacji doświadczenia? W rozważaniach tych niezwykle istotny wydaje się zastosowany w *Kosmosie* zabieg odwrócenia kierunku metaforycznego rzutowania. Kiedy bohater powieści próbuje opisać napierający nadmiar konkretów poprzez odwołanie się do abstraktu i analogiczne odniesienie ich do ustabilizowanych wcześniej załączków systemu (związanych z szeregiem powieżeń), generuje niedorzeczność. Proces ten jest nadzwyczaj czytelny w opowieści narratora o odnalezieniu zwłok Ludwika:

„Uspokoilem się. Pewnie dlatego, że zrozumiałem...

Ludwik.

Wróbel.

Przecież patrzyłem na tego wisielca akurat tak samo, jak w tamtych krzakach patrzyłem na wróbla. [...] Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony-powieszony, Ludwik powieszony. Jak składnie! Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym – tylko, że logika była i ciężka i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna!

On rysował strzałki, patyk wieszal, oddawał się tym psikusom..., mania jakaś, mania wieszania, która doprowadziła go tutaj, by siebie powiesić... maniak!” (K, s. 138–139).

Wykonaną przez narratora, opisaną przez niego autoironicznie operację myślową można by określić także jako rozumowanie za pomocą prymitywnych analogii. Daje się ono scharakteryzować w duchu poetyki sofizmu. Polega on na błędzie logicznym, wynikającym z uznania przypadkowego następstwa dwóch podobnych pod jakimś względem zjawisk za wystarczające do tego, by można było orzekać o ich związku przyczynowo-skutkowym. Dostrzeżenie wspólnoty jednej cechy w kilku obiektach (powieszony wróbel, powieszony patyk, powieszony Ludwik) powoduje, że Wittold obsesyjnie, wtórnice, *ex post* zaczyna poszukiwać sprawcy wspomnianych zdarzeń, a w konsekwencji dochodzi do paralogicznego wniosku, że skoro martwe ciało Ludwika wisi na drzewie, to musiał być on zamieszany w wypadki związane z wcześniejszymi powieszzeniami. W ten sposób „trup idiotyczny” staje się „trupem logicznym”.

Ta analiza prowadzi do wniosku, iż podobieństwa nie da się ontologicznie zobiektywizować, „mieści się” ono bowiem, by tak rzec, „w oku obserwatora”, natomiast to, że zostało ono wychwycone, nosi znamiona subiektywnej aktywności konstrukcyjnej. W tym znaczeniu metaforyzacja byłaby tyleż strategią dekodowania niezrozumiałych aspektów rzeczywistości, ile mechanizmem wtórnego ustanawiania związków przyczynowo-skutkowych, tworzenia zapalczywie krytykowanych przez Nietzschego „prawd pozornych”:

„Przyczyna i skutek – pisał filozof – taka dwojakość nie istnieje prawdopodobnie – w rzeczywistości mamy przed sobą pewne *continuum*, z którego wyosabniamy kilka odłamków; tak jak ruch spostrzegamy zawsze tylko jako wyosobnione punkty, więc właściwie nie widzimy, lecz o jego istnieniu wnioskujemy”⁶⁶.

Przeprowadzona w zacytowanym fragmencie *Kosmosu* krytyka myślenia przyczynowo-skutkowego polegałaby więc na odsłonięciu, iż przedstawione zdarzenia osadzone zostały w pozornie koniecznej relacji wynikania. Jak pokazuje przytoczony *passus* powieści, również zabiegi uogólniania, generalizacji, porządkowania okazują się, jak mawiał Nietzsche, „regulatywnymi fikcjami”, schematami myś-

lowymi, których nie da się uniknąć w obcowaniu z rzeczywistością pomimo tego, że mają one niewiele wspólnego z jej źródłowym, niedostępnym ludzkiemu poznaniu kształtem.

Życie w świecie, w którym identyfikacja podobieństw okazałaby się niemożliwa, byłoby nie do zniesienia. Myślenie tropologiczne to krok do zrozumienia rzeczywistości w kategoriach ludzkich. Dzięki niemu kurczy się ona do uchwytnych rozmiarów poprzez uproszczenie, unieruchomienie jej dynamiki, a tym samym dopasowanie do możliwości poznawczych człowieka. Wspomniany proces polega na przejściu od konkretności do abstraktu, czyli redukowaniu złożoności świata, wreszcie – transformacji chaosu doświadczenia w kosmos pojęć, które odrywając się od sfery wieloznacznych doznań, ustanawiają rzeczywistość.

Świat doznawany zmysłowo podlega zatem uproszczeniu i generalizacji. Ujęta w karby systemu rzeczywistość jest niepełna, jednostronna, fragmentaryczna, aspektowa, wybiórcza, jawi się jako struktura wzniesiona z mniej lub bardziej przypadkowo wybranych elementów, efekt mozolnych zabiegów zmierzających do likwidacji sprzeczności, redukcji wieloznaczności. Na tej właśnie zasadzie Witold, narrator *Kosmosu*, łącząc usta z wieszaniem, tworzy abstrakcyjny system, dokonuje obiektywizacji tych danych zmysłowych, które pojawiały się statystycznie najczęściej.

Reasumując, można by powiedzieć, że umysł ludzki działa w służbie życia, aby nadać sens absurdalnemu światu, nadbudowuje konstrukcje nad zmysłowym, osadzonym w cielesnej perspektywie doświadczeniem. Wszechświat, ciało, materia to bardziej stawanie się niż byt, ruch przyrody, za którym podąża hipostazująca praca myśli. Człowiek nie potrafiłby żyć w ciągłym potoku zmienności, sprzeczności, wieloznaczności. W abstrakcji byt uniezależnia się od ciała i jego stanów, wykracza poza nie, ustanawia stałość, zawieszenie, rzeczy-wistość. System zatem jest tym, co dane w zamian za wymykającą się konkretność materii świata:

„Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawaniu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że urodzeni z chaosu nie możemy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy a już pod naszym spojrzaniem rodzi się porządek... i kształt” (K, s. 24).

Niemal każdy akt percepcji jest już abstrakcją, swoistym wyborem, selekcją pozostającą w ścisłej zależności od postrzegającego podmiotu, bo obserwator nie jest w stanie uchwycić wszystkich właściwości i cech wyodrębnionego z otoczenia przedmiotu. Wyselekcjonowanie i wyeksponowanie fragmentów zjawisk prowadzi do uzyskania wtórnego wrażenia całości. Jednak kształt świata wyłaniający się w spostrzeżeniu okazuje się zaledwie mikrofragmentem, jedną kombinacją spośród nieskończonych możliwości, jakie dają się pomyśleć. Świadomość człowieka zdolna jest bowiem do zracjonalizowania zaledwie niewielkiej liczby przedmiotów oraz przejawów rzeczywistości i tylko te cząstki „okrojonego” świata dają się tymczasowo ułożyć w sensowną całość za pośrednictwem mechanizmów kategoryzacji.

Percepcja, niczym wiązka światła latarki, w znacznej mierze przypadkowo selekcjonuje, wyodrębnia tylko niektóre aspekty rzeczywistości, pomijając inne, tak iż ruch świadomości przypomina kadrowanie, na którego przebieg wywierają wpływ intencje, aktywne, emocjonalny stosunek do świata oraz cielesne, przestrzenne usytuowanie postrzegającego podmiotu, co najpełniej prezentuje opis sceny przeszukiwania po omacku, potajemnego płądrowania przez Witolda i Fuksa pokoiku Katasi.

Ułamkowe, chaotyczne, prześlizgujące się, nieczne i podłe, jak określa je narrator powieści, obcowanie z wycinkami rzeczywistości, zapośredniczone przez procesy percepcyjne, określa jej status jako tej, o której istnieniu dla człowieka decyduje fakt, czy zostanie ona dostrzeżona, czy też nie.

W ten sposób w ostatniej powieści Gombrowicza metafora bezstronnego oka umysłu, przywoływana w tekście dla określenia mechanizmów ludzkiego poznania, zastąpiona została metaforą oka ciała, metaforą interpretacji.

Rozwiązania narracyjne jako narzędzia krytyki wzrokocentryzmu

W *Kosmosie* najbardziej bodaj wyrazistymi znakami, usankcjonowanych ustaleniami Nietzschego, rekorporalizacji podmiotu i detranscendentalizacji perspektywy są: rezygnacja z narracji auk-

torialnej i zastąpienie jej narracją personalną, związaną z jednostkowym, partykularnym punktem widzenia. Opowieść w trzeciej osobie, w której wszechwiedzący, partycypujący w boskim oglądzie rzeczywistości narrator informował czytelnika o niebudzących wątpliwości faktach, wyparta została przez narrację personalną, która, pozbawiona kartezyjańskiej pewności poznawczej, nie orzeka już jasno i wyraźnie o tym, jaki jest świat, lecz pozwala bardziej skupić się na tym, jak został on spostrzeżony i zinterpretowany przez postać mówiącą. Wspomniane przekształcenie sprzyja pełnemu uzmysłowieniu sobie ontologicznej niesamodzielności powieściowej rzeczywistości bytującej jako oglądana, przedstawiana z takiej, a nie innej perspektywy.

„Punkt widzenia narracji jest w *Kosmosie* – pisze Kazimierz Bar-toszyński, podejmując refleksję nad czytelną w powieści tendencją do relatywizowania pojęć faktu i sensu – zdecydowanie personalny: nic nie jest w tej powieści ukazane, co nie mieściłoby się w poznawczych możliwościach i realizacjach narratora. Stąd działania osób nie mogą tu stanowić ciągów włączonych w jakieś całkowicie zrozumiałe «projekty». Są to akcje zdeintegrowane, osoby w swych działaniach pojawiają się ściśle behawioralnie, w sposób często migawkowy, zakłócający ciągłość zdarzeń – nieuchwytną wobec braku zarysowania ich «projektów». [...] Zarysowany tu rodzaj punktu widzenia narratora [...] umieszcza przedstawione zdarzenia raczej na pograniczu sensu niż w sferze sensowności. I tym sposobem, jakby drogą negacji, zostaje tu zaakcentowana podstawowa, «sensotwórcza» rola punktu widzenia. [...] Gdy bowiem wizja świata sprowadzona zostaje do serii mikroobrazów, kolekcji ukazywanych w dużym zbliżeniu szczegółów [...], ulega zachwianiu orientacja w przestrzeni, znika możliwość hierarchizowania zaprezentowanych elementów, zespół «danych zmysłowych» zmienia się w bezsensowny chaos”⁶⁷.

Opisane przez badacza strategie narracyjne powieści desubstancjalizują jej świat przedstawiony, którego forma lub bezkształt nie dają się oddzielić od cielesnej, afektywnej konstytucji podmiotu postrzegającego, pozostają zależne od tego, czy obserwator zdoła ująć intelektualnie mnogość zjawisk w kłamry scalającego systemu, czy też nie. Niepowodzenia w wysiłkach zintegrowania, unifikacji,

usensownienia otaczającej bohatera różnorodności przejawiają się czytelnym w warstwie stylistycznej zaburzeniem orientacji przestrzennej, a także w komentarzach o charakterze metatekstowym:

„Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. [...] A jak opowiadać *ex post*?” (K, s. 24).

Metanarracyjny charakter cytatu ujawnia się najpełniej w tym, iż opowiadający o zdarzeniach bohater jest świadomy tego, że prezentowana przez niego historia nie istnieje w sposób obiektywny. To ludzki umysł próbuje zamknąć zdarzenia w formie opowieści. Wspomniany fragment ujmuje zatem czynność opowiadania w kategoriach procesu czytania *ex post* minionych zająć, co, przynajmniej w założeniu, powinno umożliwić ich zrozumienie, jako powiązanych ze sobą faktów układających się w spójną historię o wyrazistym początku i końcu. Efekty dążeń do ustanowienia trwałych zależności przyczynowo-skutkowych czy celowościowych pomiędzy prezentowanymi wypadkami jawią się w powieści jako wartość naddana, a nie inherentna, co obrazuje najpełniej cytowana i analizowana już scena odnalezienia zwłok powieszzonego Ludwika. Narrator nie próbuje zataić problemów, jakie napotyka w dążeniach do uformowania spójnej wypowiedzi, nie zacierając śladów własnej, arbitralnej aktywności konstrukcyjnej: „Trudno nazwać historią takie... ciągłe skupianie się i rozpadanie... elementów...” (K, s. 136).

Tym samym można by powiedzieć, że narrator, problematyzując sytuację opowiadania, poszerza horyzont refleksji epistemologicznej wpisanej w powieść. Rozważania snującego opowieść bohatera nad minionymi zdarzeniami oraz jego własnym w nich udziałem jawią się jako proces konstruowania historii, ekwiwalent percepcyjnych doświadczeń narratora uwikłanego w konkretną sytuację fabularną, poznawczą i emocjonalną. Rozpatrywana w tej optyce, wielokrotnie odnotowywana przez badaczy niespójność narracji w powieści wydaje się zabiegiem celowym. Podejmując grę z regułami umożliwiającymi kreację iluzji prawdopodobieństwa, Gombrowicz bez wątpienia był świadomy tego, że zdarzenia przedstawione w sposób spójny jawią się jako bardziej rzeczywiste. Taki, a nie inny sposób prezentacji zapisanej na kartach *Kosmosu* historii pozwolił pisarzowi na pozbawienie owych mechanizmów przezroczystości. Ujęcie narracji w powieści jako sposobu rozumienia świata wiąże się z do-

strzeżeniem konstrukcyjnego, a nie reprodukcyjnego charakteru procesów poznawczych. Narrator problematyzujący własne czynności kreacyjne podkreśla nieprzejrzystość, wieloznaczność prezentowanych zdarzeń, eksponuje możliwość ich rozmaitego strukturalizowania także na płaszczyźnie poetyki tekstu:

„Powiedzieć można, jak się zdaje, że tezy stanowiące model pewnej sfery rzeczywistości, zaproponowany przez tę powieść, wchodzą zarazem w skład zespołu reguł jego budowy. W każdym zaś razie mówić można o «przenikaniu się» jednej i drugiej kategorii tez i o częściowej tożsamości prezentowanego w *Kosmosie* modelu z regułami jego własnej poetyki”⁶⁸.

Styl utworu wyrasta w przeważającej mierze z doświadczenia ciała, ze zmysłowego doznania rzeczywistości odbieranej wzrokiem, słuchem, kiedy indziej zaś węchem:

„Gorąco. Trawy niektóre bardziej wybujałe – czytamy w *Kosmosie* – kołyszące się na powiewie [...], gorąco, ale inne i zapach inny, jakby szczyń” (K, s. 28–29).

Świat opisywany w powieści jawi się jako kalejdoskop wizualnych, oderwanych od siebie zjawisk, które domagają się scalającej interpretacji. Nagromadzone wyliczenia wprowadzają w rzeczywistość zatomizowaną, rozbitą na izolowane zdarzenia, zmieniające się wyglądy, piętujące się detale, które potęgują doznanie dezintegracji, ocierania się o bezsens. Porażająca niespójność, przypadkowość i rozproszenie niezależnych od siebie zjawisk kieruje uwagę odbiorcy na sposoby ich strukturalizowania przez narratora, pozwala pytać o to, jak podmiot postrzega otaczające go zjawiska.

Redukcja świata do sfery wyglądów, dostępności jego niektórych aspektów tylko w naocznym oglądzie uwyraźnia się w powieści zwłaszcza poprzez zaakcentowanie ruchu i perspektywy, z jakiej patrzący strukturalizuje, zespała w całość znajdujące się w polu widzenia, usytuowane bliżej lub dalej w otaczającej go przestrzeni przedmioty i zjawiska. W kolejnych partiach *Kosmosu* pojawia się ruchoma perspektywa panoramiczna, dzięki czemu dochodzi do dalszego poszerzenia zakresu obserwacji poczynionych wcześniej w mikroskali:

„Drzewo. Zbliży się, mija, przepada. Płot i dom. Pólko czymś zasadzone. Pochyłe łąki i krągłe wzgórki. Wóz drabiniasty. Szylt na becze. [...] W ogóle nic nie było ważne w tym powolnym zni-

kaniu, jakim jest jazda, byłem pochłonięty, ale czymś innym, to coś nie miało ciała, było stosunkiem szybkości z jaką przewijały się przedmioty bliższe do powolniejszego przesuwania się przedmiotów dalszych, a także tych bardzo dalekich, prawie stojących w miejscu [...] Myślałem, że w czasie jazdy rzeczy ukazują się tylko po to, żeby zniknąć, rzeczy są nieważne, a też nieważny krajobraz, jedyną co pozostaje, to ukazywanie się i przepadanie. [...] Zresztą (myślałem) prawie zawsze jest się nieobecny, lub raczej nie w pełni obecnym, a to wskutek naszego ułamkowego, chaotycznego i prześlizgującego się, niecnego i podłego obcowania z otoczeniem [...]" (K, s. 82).

Obecna w początkowym fragmencie cytatu, cechująca się niskim stopniem syntaktycznej spójności deskrypcja, a ściślej rzecz ujmując – wyliczenie, eksponuje raczej sam akt obserwacji niż właściwości poszczególnych przedmiotów czy miejsc. Łatwo uchwytnie zabiegi redukcji zwykle bogatego repertuaru przymiotników jakościowych oraz ograniczenia predykatów wyjaśniających, rezygnacja z hierarchizacji wyróżnionych aspektów zjawisk, stanowić mogą exemplum naruszenia tradycyjnej stylistyki literackiej charakterystycznej dla opisów przyrody. Deskrypcja zatracą tym samym funkcję informowania o cechach charakterystycznych obiektów, stając się korelatem procesów poznawczych.

Podporządkowanie opisów w powieści aktowi percepcji wzrokowej pozwoliło sproblematyzować tę ostatnią, ukazać jej wybiórczy, selektywny charakter. Deskrypcja w *Kosmosie* zawiera tylko to, co można dostrzec z konkretnego punktu widzenia. Świat zaprezentowany w utworze ma status równoważnika aktywności percepcyjnej postaci opowiadającej, czego przykładem może być choćby wielokrotnie cytowany przez badaczy opis Lulusia:

„A Luluś był akurat jak Lulusia, choć krępy, z grubymi łydami... ale pucułowaty, roztrzęsiony, zaokrąglony w bioderkach z zadartym noskiem, z wzorzystymi pończochami, z kapelusikiem tyrolskim, z aparatem fotograficznym, z oczkami niebieskimi, z neserem, z tłustymi rączkami w pumpach” (K, s. 83).

Rozpoczynający się od porównania opis bohatera przechodzi następnie w dokonywane przez pryzmat emocji, wyrażające ocenę fizycznych własności bohatera, bezładne wyliczenie, w którym do-

strzeżone części ciała ulegają przemieszaniu z fragmentami stroju czy akcesoriami, które mogą być przydatne podczas wycieczki.

W klasycznych deskrypcjach, obok aktualizacji takich struktur, warunkujących zaistnienie percepcji wzrokowej, jak: postrzegający podmiot, obserwowany przedmiot i tło, cielesność umożliwiająca percepcję nie była zwykle eksponowana. Na kartach powieści Gombrowicza traci ona przezroczystość choćby za sprawą somatocentryzmu metafory. Ponadto na mediatyzację ucieleśnionego podmiotu w partiach narracyjnych powieści wskazuje obecność przyimków określających położenie przedmiotów w przestrzeni, ich odległość od obserwatora, opisujących kierunki zdeterminowane pozycją ludzkiego ciała (z przodu, z tyłu, przed, za), informujących o fizycznym dostępie do jakiegoś obiektu, możliwości postrzegania (przed, za, daleko, blisko) lub zetknięcia się z lokalizowaną rzeczą (dalej, bliżej, za), wyznaczających kierunki, które warunkują ogólną orientację (naprzeciw, na prawo, na lewo, obok). Niezwykle istotne wydaje się również to, że deskrypcja sprzęga się ze stanem emocjonalnym i innymi parametrami psychicznymi narratora personalnego. Wszystkie opisy otaczających bohatera zjawisk zyskują w ten sposób mentalne zabarwienie.

W związku z *Kosmosem* można mówić o wyeksponowaniu motywu spojrzenia rozumianego jako synonim czynności epistemologicznych. Warto jednocześnie podkreślić, iż obecność licznych partii opisowych w powieści ma mocne uzasadnienie, zważywszy na to, że narratorem jest obcy, przybysz, który nie czuje się zadomowiony w otaczającej go przestrzeni, a zatem osoba niejako z definicji uprawniona do dokonywania drobnych obserwacji. Dodatkową motywacją dla jego wzmózonej aktywności poznawczej są, by tak rzec, względy natury psychologicznej, to jest fascynacja Witolda piękną kobietą. Rzecz znamienna, że pomimo tego, iż obecność tych licznych, charakterystycznych dla *Kosmosu* opisów uzasadniają, niczym w klasycznej powieści realistycznej, motywy obserwacji, podglądania, wreszcie podróży lub pobytu w nowym, nieznanym miejscu, to wskazują one raczej na dezorientację podmiotu postrzegającego niż na uwieńczony sukcesem wysiłek wiernego odwzorowania skończoności świata w jego nieskończonym zróżnicowaniu. Odejście od klasycznej deskrypcji, naruszenie reguł decydujących o jej sensowności prze-

jawia się również oksymoronicznymi zestawieniami przymiotników, aktualizującymi sprzeczne właściwości, na przykład: „obojętna, gorąca”, „zła, anielska”, „nieśmiała, bezczelna”.

Współgrające z wykluczającą poznawczą omnipotencję narracją personalną opisy, które akcentują istnienie innych punktów widzenia, wzmacniają znaczeniowe rozwarstwienie tekstu, potęgują jego wieloznaczność. O ile w powieściowej „estetyce zwierciadła” ekspozycja detalu służyła kreacji iluzji realności, o tyle deskrypcja w *Kosmosie* podważa klasyczne przeświadczenie, że można wykreować wyobrażenie całości za pośrednictwem enumeracji jej części. Zbyt drobiazgowo relacjonowanie powoduje, iż obraz rzeczywistości zaczyna się rozsypanywać. Takie są właśnie konsekwencje uszczegółowienia deskrypcji w powieści.

Problematyzowane w *Kosmosie* ludzkie obcowanie z otoczeniem, skazane na powierzchowność i selektywność, okazuje się tyleż tożsame z nieobecnością świata w sobie, ile wynika z niemożliwości intelektualnego, a co za tym idzie – narracyjnego dotarcia do jego istoty, rozpoznania wpisanej weń źródłowej zasady, której istnienie staje się wciąż od nowa przedmiotem ludzkich przypuszczeń. Gdyby posłużyć się do zdefiniowania tej sytuacji sformułowaniem Nietzschego, rzec by można, że: „[...] w naturze panuje nie niedostatek, lecz nadmiar, rozrzutność, do niedorzeczności nawet”⁶⁹.

Bezsilność narratora wobec potęgi, wieloznaczności, tajemnicy materii dokumentują kontrasty i antytezy piętrzące się w utworze; egzystencja w *Kosmosie* objawia się bowiem właśnie w nieznanym zasadą niesprzeczności języku paradoksu:

„Rozumiemy zatem – pisał Barilli – na czym polega Gombrowiczowe «iść dalej», w stosunku do Sartre’a i Camusa. Jest to próba zanurzenia w zachowaniu konkretnym, dotykającym, «przeżytym», wszystkiego tego, co w ich ustach jest czystą i prostą wypowiedzią dyskursywną, podlegającą, na płaszczyźnie *signifiants*, prawu sprzeczności”⁷⁰.

Diagnozowana w utworze niemożność ogarnięcia całości zjawisk aktem kategoryzacji owocuje takimi opisami rzeczywistości przedstawionej, które teoretycznie mogłyby być tak samo nieskończone jak proces jej postrzegania. Aktywność intelektualna podmiotu sprowadza się do rozpoznawania i nazywania dostrzeżonych zja-

wisk. Pobieźna rejestracja wynika, jak stwierdza narrator, z nadmiaru i wieloznaczności, uniemożliwiających interpretację, porównywanie, typologizowanie, klasyfikację wszystkiego. Rozdrobnienie, fragmentaryzacja obrazu rzeczywistości, dehierarchizacja poszczególnych jej elementów odsyła do nieobecnej czy też precyzyjniej – niedostępnej ludzkiemu poznaniu całości.

Na marginesie warto podkreślić, że specyficzna dla technik narracji w prozie realistycznej „zasada zbędnego szczegółu” umożliwiająca uzyskanie lekturowej „iluzji realności” ulega w *Kosmosie* parodystycznemu przetworzeniu. Ekspozycja detali w powieści pełni dwojaką funkcję: z jednej strony stają się one obiektami manipulacji, jakich dokonuje na nich świadomość, ujmując je jako znaki i łącząc systemem relacji, z drugiej zaś, kiedy pojawiają się niespodziewanie, jednorazowo, przygodnie, przypadkowo (na przykład czajnik), zaszczipiają pierwiastek obcości w ustabilizowanej reprezentacji świata, jawią się jako zaczątek rychłego jej rozpadu. Wrażenie fragmentaryczności ewokowane jest w powieści także w sferze metatekstowej, czego przykładem może być choćby inicjalne zdanie *Kosmosu*: „opowiem wam inną przygodę dziwniejszą” (K, s. 5). Początek utworu sprawia wrażenie passusu, który został wycięty z rozleglejszego niż sama powieść pola tekstowego:

„Fragmentaryczność – jak zauważył Kazimierz Bartoszyński – [...] może [...] być fingowana za pomocą różnych zabiegów. Jeden z nich sprowadza się do zastosowania nieprawidłowych formalnie *incipitów*. [...] Podobnie ma się sprawa [...] z *incipitem Kosmosu* Witolda Gombrowicza: «Opowiem wam inną przygodę dziwniejszą». [...] Wobec inicjalnego charakteru wszystkich tych tekstów, występujące w nich indeksy nawiązujące nie znajdują żadnego układu odniesienia i stwarzają sytuację wadliwej delimitacji”⁷¹.

Tego rodzaju zabiegi narracyjne, zestawione z próbą opisu wieloznacznej materii doświadczenia, przełamują iluzję mówienia językiem istotowości, czynią niemożliwym dotarcie do sedna eksplikowanych w powieści zagadnień, ujawniają ostentacyjnie fragmentaryczność przekazu.

Jednoznaczność przełamywana z uporem w praktykach opisowych podważona zostaje również na poziomie metanarracyjnym, w rozsianych w powieści komentarzach typu:

„Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów?” (K, s. 29).

Powyższa wypowiedź wskazuje na nieograniczoną w zasadzie wariantowość treści, zawartych w powieściowej narracji, której kształt i charakter nie jest ostateczny, jawi się jako jeden z wielu możliwych. W narracji *Kosmosu* wszechwiedzący obserwator zostaje całkowicie zdetronizowany, a klasyczna forma zarówno opowiadania, jak i opisu ulega daleko idącej dekompozycji. Dekonstrukcyjne poczynania narratora prowadzić muszą zatem do rewizji przekonań o niezależności rzeczywistości od podmiotu postrzegającego i jego cielesnego usytuowania, ponieważ to właśnie ciało staje się miejscem pośredniczącym pomiędzy chaosem i wieloznacznością świata zjawisk a uproszczeniem intelektu. Konsekwencją dostrzeżenia tego faktu jest wniosek, iż wykreowany obraz świata powstał na skutek selekcji przedmiotów i zjawisk oraz redukcji tych ostatnich do powierzchni, wyglądków, profili, przy jednoczesnym wzbogaceniu ich o „pobożne życzenia” i emocje patrzącego. W ten sposób w *Kosmosie* skrytykowana została pośrednio technika narracyjnej wszechwiedzy, konstruowanej w duchu Kartezjańskiej, definiującej kryterium wiedzy pewnej, zasady: „widzieć jasno i wyraźnie”, padła łupem deziluzji, okazała się konwencją, która nie zdaje sprawy z własnych procedur.

Pożądanie jako model i narzędzie krytyki aktywności
poznawczej

Gdyby przywołać sformułowanie Stanisława Lema, który na kartach *Filozofii przypadku* zastanawiał się nad istotą epistemologicznych dążeń człowieka, wypadłoby zgodzić się ze stwierdzeniem, iż:

„[...] proces poznawczy jest [...] rodzajem śledztwa; tyle, że w krzyżowy ogień pytań bierze się «podejrzewany o coś» świat ludzki, bądź nieludzki [...]”⁷².

W *Kosmosie* mamy do czynienia z tego rodzaju kosmologicznym dochodzeniem, tyle że dla precyzyjnego uchwycenia jego specyfiki należałoby opatrzyć uwagę autora *Obłoku Magellana* zastrzeżeniem, iż w powieści Gombrowicza modelem aktu epistemologicznego staje się gest erotyczny, który zawsze intencjonalny

i związany z ciałem, niewiele ma wspólnego z bezinteresownym oglądem, bezstronną interpretacją, niczym zwierciadło wiernie odbijającą wszystkie aspekty świata. W powieści cielesność stała się modelem doświadczenia kontaktu z tym, co inne. Jako że w sferze związanej z seksualnością kontakty międzyludzkie podlegają największej intensyfikacji, mogła ona posłużyć za wzorzec ułatwiający objaśnienie motywacji epistemologicznych dążeń człowieka. W *Kosmosie*, za pośrednictwem tego modelu, postrzeganie wizualne ujmowane jako domena źródłowa dla konceptualizacji procesu rozumienia staje się przedmiotem bezlitosnej krytyki, prowadzonej w duchu Nietzscheańskiej koncepcji *vita femina*. Opisując dylematy związane z ludzką potrzebą poznania źródłowej zasady rzeczywistości, filozof porównał prawdę do tajemniczej kobiety o sprzecznych cechach, która skrywa przed obserwatorem swoje głębie.

Na podobnej zasadzie narrator powieści Gombrowicza tworzy z uporem, w sposób niemal mechaniczny, erotyczne analogie będące, jak pisał Kazimierz Bartoszyński, świadectwem „dążenia do powiązania erotyki wzniosłości z erotyką skalania”⁷³. Witold, kojarząc stulone usteczka Leny ze zdeformowanymi ustami Katasi, doznaje siebie jako ciała, dostrzega fundamentalną dwoistość, która rozbudza w nim namiętności, ujawnia sprzeczne pragnienia: marzenie o rozwiązłości i tkliwości, lubieżności i czułości jednocześnie. Narrator rzutuje wewnętrzny konflikt na wszystko, co go otacza: chciałby „przeżyć Lenę z Kasią”. Niepokojąca niejednoznaczność, uporczywa podwójność sensu rozniecają ciekawość poznawczą, pobudzają bohatera do aktywności interpretacyjnej, pracy uspoijniania, łączenia sprzecznych skojarzeń:

„Wzejście Katasinej perwersji i jej krążenie, to tu, to tam, bliżej, dalej nad Leną, za Leną, powitałem rodzajem głuchego, wewnętrznego «aaach», jak ktoś zachłyśnięty znowu i jeszcze bardziej, ledwie uchwytnie zepsucie uboczne owych nadpsutych związało mi się nachalnie! – ze stuleniem zwyczajnym i uwodzającym ustek mojego *vis-à-vis* i ta kombinacja słabnąca lub nasilająca się zależnie od konfiguracji, wprowadzała w sprzeczności takie jak dziewczość wyuzdana, nieśmiałość brutalna, stulenie wybałuszone, bezwstydnym wstydem, zimny żar, trzeźwe pijaństwo” (K, s. 38).

Powracające w utworze jako nośnik metaforyzacji usta odsyłają do stanów szczególnie intensywnych, związanych z pragnieniem i głodem, co może sugerować, iż Witold opisuje uczucia przekraczające jego podmiotową suwerenność i autonomię⁷⁴. Paradoks polega na tym, że tym „obcym przedmiotem”, który odbiera bohaterowi równowagę i skłania go do dochodzenia istoty zdarzeń, okazuje się jego własne, pobudzone ciało.

Jerzy Jarzębski pisał w *Anatomii Gombrowicza*, że schemat śledztwa-penetracji jest *leitmotivem Kosmosu* i wiąże się z procesem kreacji sensu, dążeniem do wypełnienia nim nieprzeniknionej rzeczywistości⁷⁵. W powieści zmysłowe pragnienie spełnia bowiem funkcję nie tylko figury aktywności egzystencjalnej, lecz także aktywności poznawczej. I tak Gombrowicz odmienia przez niemal wszystkie przypadki synonimy jam, wnęk i wgłębień:

„Znowu szperać, myszkować, dobierać się wymacywać w poszukiwaniu uporczywego świństwa. [...] Gdy otworzyły się drzwi, jama pokoiku, małego niskiego, zalatującego gorzkim i dusznym zapachem, ni to z pralni, ni to z chleba, z ziółek, ta jama katasina podnieciła mnie” (K, s. 51–52).

Spłądowanie nocą pokoju Katasi to sposób, w jaki bohater wyładowuje zastępczo seksualne napięcie, lecz nie prowadzi to do rozwikłania dręczącej Witolda enigmy, nie przybliża go do upragnionej Leny. Nawet desperacki akt podglądactwa, okreśłany przez narratora mianem wpatrywania się „wzrokiem niewidzącym”, nie rozjaśnia dręczących wątpliwości związanych z obiektem erotycznej fascynacji:

„Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, ze wzrokiem niewidzącym, wbitym w ciemność jamy, wciąż jeszcze się patrzyłem, co mogli robić? Co robili, jak robili? Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu, dotknięcia, które było niemożliwe [...]” (K, s. 58).

U kresu erotycznego śledztwa nieoczekiwane pojawienie się anomalii doprowadza do wykolejenia się myślenia narratora z obranych torów. W polu widzenia Witolda, zamiast upragnionej „nagiej prawdy”, ukazują się czajnik.

Uogólniając refleksję na temat zakłóceń w procesie poznawczym, można by powiedzieć, że niesforne, niespodziewane zjawiska zaprzepaszczają trwałą konstytucję sensu, zaszczipiają w kontakcie

bohatera ze światem pierwiastek absurdalności, przypominając o trudnej do okiełznania polisemii rzeczywistości. Nawet najbardziej banalne, lecz niespodziewane zdarzenie unicestwienia ciężko wypracowaną pewność istnienia. Materia nie może już być odczuwana jako bliska, niepokoi obcością, wytrąca z bezrefleksyjnej percepcji następujących po sobie w czasie i przestrzeni drobin, prezentując się w całej swojej dziwności i niepochwytności, a ustabilizowany na chwilę sens znowu staje pod znakiem zapytania.

W tym potencjalnym nadmiarze, nieokiełzanej profuzji, najpełniej unaoczniona zostaje niezgodność doświadczenia z ludzkimi projekcjami. Owa dysharmonia zmusza do ponawiania wysiłku interpretacyjnego, wznoszenia intelektualnej konstrukcji na ruinach dawnych znaczeń. I tak na przykład słowa „czajnik” czy „ksiądz” w konkretnych sytuacjach fabularnych zyskują w powieści walor metaforyczny, sygnalizują rozproszenie sensu, obnażają jaskrawą sprzeczność pomiędzy tym, co dostępne w naocznym oglądzie, a obraną wcześniej hipotezą. Stają się one symbolami zawiedzionych oczekiwań poznawczych, nieporadności ludzkiego umysłu w zmaganiach z mnogością i wieloznacznością otaczających zjawisk oraz z przypadkiem, który decyduje o ich o pojawieniu się w polu widzenia.

„Trzeba zrozumieć – stwierdza narrator, udręczony tyleż próbami przypisania Lenie jakichś właściwości, ile porządkowaniem otaczającej go wielości rzeczy – co to jest kropla przepełniająca czarę. Co to jest «za dużo». Istnieje coś, jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia. Po tylu przedmiotach, których i wyliczyć bym nie mógł, igłach, żabach, wróblu, patyku, dyszlu, stalówce, skórce, tekturce *etcetera*, komin, korek, rysa, rynna, ręka, galki itd. itd. grudki, siatka, drut, łóżko, kamyki, wykałaczka, kurczę, pryszcze, zatoki, wyspy, igła i tak dalej i dalej i dalej, do znudzenia, do przesytu, a teraz ten czajnik, jak Filip z Konopi, ni to od Sasa, ni to od Lasa, osobno, gratis, jak luksus bezładu, przepych chaosu. Dość. Ścisnęła mi się krtań. Ja go nie przełknę. Nie dam rady. Dość już” (K, s. 57).

Zjawiska w swym bogactwie i nadmiarze jawią się jako nieprzy-
stające do mozolnie wznoszonych intelektualnych porządków, urą-
gając ludzkiemu pragnieniu związanemu z dążeniem do rozpoznania przedustawnej zasady świata, odkrycia w nim immanentnego ładu. Po raz kolejny okazuje się, iż sensowność nie jest wartością

absolutną, lecz kwestią interpretacji, jakością z gruntu relatywną. To, co wydawało się dorzeczne w jednym kontekście, może ujawnić swą absurdalność, kiedy rozpatruje się je ze względu na inny układ odniesienia. „Nigdy niczego o niej nie będę wiedział” (K, s. 58) – konkluduje rozczarowany narrator, którego potrzeba uzyskania pewności poznawczej nie zostaje zaspokojona, skazana jest na gorzkie niespełnienie.

Skojarzenie aktywności epistemologicznej z pożądanym prowadzi do wniosku, że poznanie, tak jak pragnienie, nigdy nie jest niewinne, obiektywne, bezstronne, zawiera w sobie pierwiastki kreacyjne. Podobnie interpretacja zjawisk nigdy nie pozostaje wolna od suplementacji; zawsze dodaje siebie, niczym pożądanie nakierowuje się na realizację wyjściowych założeń. Ponadto, jak pokazuje *Kosmos*, przeżycie niejednoznaczności nie jest zarezerwowane wyłącznie dla sfery poznawczej, lecz także stanowi rzeczywiste doświadczenie egzystencjalne. Narrator powieści wielokrotnie podkreśla, iż sprzeczność to ból podmiotowości, a człowiek funkcjonuje właśnie w obrębie trudnych do pogodzenia dążeń; pragnie żyć w świecie ładu materii, chce zaznać miłości, uzyskać absolutną jedność, lecz codzienność funduje mu doświadczenia nietrwale i ulotne, przez co pogłębia się tęsknota za intuicyjnie pożądanymi harmonią i pełnią, pomimo tego, że świadomość podpowiada, iż nie da się ich osiągnąć. Ludzki intelekt ponawiać musi nieustannie wysiłek „uniesprzeczniania” bytu. Co prawda, ujęcie cielesnego, materialnego żywiołu w kleszcze hipotez poznawczych czyni rzeczywistość bardziej ludzką, lecz jednocześnie w zderzeniu z codziennym doświadczeniem intelektualne uproszczenia ujawniają swoją niedorzeczność. Dążenie do jednoznaczności skapitulować musi, jeśli można tak powiedzieć, pod naporem irracjonalności ciała i wieloznaczności świata, pragnienie obecności natrafia nieustannie na barierę milczenia, natomiast ludzkiemu wołaniu o kontakt z odmiennością wtóruje jedynie echo.

W eseju zatytułowanym *Jakaś skłonność do składowości... jakieś parcie ku sensowi* Andrzej Falkiewicz wysunął tezę, że w ostatniej powieści Gombrowicz rozstrzygnął jeden z najistotniejszych problemów własnej twórczości, mianowicie „spór między Sprawcą a Śledzącym”, rzecz jasna „na korzyść” tego ostatniego⁷⁶. Ów dylemat,

charakterystyczny dla refleksji autora *Pornografii*, czego przykładem może być choćby *Zbrodnia z premedytacją*, związany z niejednoznacznością roli, jaką odgrywał narrator względem prezentowanych przez niego wydarzeń, znalazł swe rozwiązanie w *Kosmosie*. Jak zauważył Falkiewicz:

„Gombrowicz dopiero w swej ostatniej powieści, w *Kosmosie*, zobaczył problem człowieka jako dramat poznawczy, jako [...] tragedię poznania. Dopiero ostatni jego narrator, spostrzegłszy, iż człowiek «rysuje» na niebie figury gwiazdozbiorów i obserwuje niebo, odpoznaje tylko to, co sam w nie włożył, zobaczył w tym, nie tylko osobistą katastrofę – lecz także kryzys humanistycznej wiary”⁷⁷.

Aby dopełnić, trafnych skądinąd, spostrzeżeń Falkiewicza, warto na marginesie przypomnieć metaforyczną koncepcję ludzkiej aktywności poznawczej czy bardziej precyzyjnie – naukowej autorstwa Francisca Bacona, zgodnie z którą operacje intelektualne jawią się jako wywieranie przymusu na naturze. Filozof posługiwał się chętnie metaforycznymi sformułowaniami typu: „skrępowana i udręczona natura, która jest przymuszana i manipulowana przez ludzką sztukę i działalność”. Ten przedstawiciel brytyjskiego empiryzmu często personifikował naturę jako kobietę, ofiarę agresywnych poczynań, za pośrednictwem których poznający próbują gwałtem wniknąć do jej wnętrza⁷⁸.

W *Kosmosie* natomiast zdarzeniem, które skłania narratora do redefinicji dążeń epistemologicznych człowieka, staje się uduszenie kota Leny. Od tego momentu aktywność poznawcza, która, początkowo ujmowana jako postrzeganie, teraz jest opisywana w kategoriach sprawstwa, manipulacji, aktów przemocy dokonywanych na otaczającej rzeczywistości. Powieszenie zwierzęcia staje się dla narratora wydarzeniem przełomowym, ponieważ od tej właśnie chwili przestaje on być wyłącznie obserwatorem, zyskuje nie tylko poczucie uczestnictwa, lecz także siły pozwalającej na kreację zdarzeń, współdecydowania o biegu wypadków. Witold, pochłonięty wcześniej obserwacją i poszukiwaniem sensu w otaczającej go, przytłaczającej wieloznacznością, przepełnionej sprzecznościami, przerażającej rzeczywistości, uświadamia sobie, że – działając – wywiera wpływ na jej kształt i jakość. W ten sposób na płaszczyźnie narracyjnej dokonuje się rekonceptualizacja pracy intelektu jako

tożsamy z przemocą działań manualnych, a nie tylko jako spozstrzegania i obserwacji, jak to miało miejsce wcześniej:

„I lęk, że ręce się odezwały i zaczynają napierać – komentuje Witold, próbując uświadomić sobie motywację własnych poczynań – lęk, który mnie skłonił do zaciśnięcia mojej ręki” (K, s. 125).

Jaskrawa niemożność uniesprzecznienia egzystencji, ustanowienia trwałej relacji pomiędzy erotycznym skojarzeniem ust dwu kobiet i szeregiem powieżeń aktywizującym konotacje tanatologiczne przejawia się najdobitniej w desperackim akcie naruszenia tabu, pogwałcenia odrębności, tych odmiennych z gruntu aspektów egzystencji. Makabryczny, odrażający gest Witolda, który wkłada palec w usta martwego, wiszącego na drzewie Ludwika, gest łączący heterogeniczne jakości, obnaża wstydlivy układ odniesienia. Jest nim pozbawiona obiektywnej sankcji „podziemna logika” głównego bohatera targanego ambiwalentnymi emocjami, owładniętego obsesyjnym pożądaniem⁷⁹. W utworze Gombrowicza paralogiczne myślenie bohatera nie ma kresu, raz puszczone w ruch metaforyczne implikacje doprowadzają bezsilnego wobec napływających skojarzeń i treści narratora do rozważań nad „maniacem”, natrętym z gruntu projektem powieszenia siebie lub Leny.

Wielokrotnie cytowany już Nietzsche, definiując poznanie, ujmował je nie jako proces odkrywania immanentnych właściwości rzeczy, lecz sprowadzanie przez człowieka tego, co obce, do tego, co znane:

„Nie jestże nasza potrzeba poznawania właśnie tą potrzebą znajomości? – pisał filozof. – Chęcią odkrywania we wszystkim, co obce, niezwykle, wątpliwe, czegoś co nas już nie niepokoi? Czy to nie instynkt trwogi każe nam poznawać? Nie jestże radowanie się poznającego właśnie radowaniem się z osiągniętego znowu uczucia bezpieczeństwa?”⁸⁰.

Wydaje się, iż zaprezentowana w *Kosmosie* koncepcja ludzkich dążeń epistemologicznych jest o wiele bardziej dramatyczna od tej, zaproponowanej przez autora *Jutrzenki*. W powieści proces poznawczy konceptualizowany jest kolejno jako:

a) obserwacja, podążanie za ruchomymi przedmiotami – wyobrażeniami, podglądanie; dystans intelektualny opisany został w kategoriach odległości przestrzennej, natomiast trudności w rozumowa-

niu określone metaforycznie jako: szukanie po omacku, obcowanie z tym, co śliskie, nieuchwytnie, pogoń za tym, co ukryte, wielowymiarowe, ruchome, znajdujące się poza zasięgiem wzroku;

b) dążenie do zbliżenia, próby redukcji przestrzennej odległości, chęć dostrzeżenia tego, co ukryte, niedostępne dla oka obserwatora;

c) zabiegi zmierzające do „schwymania na gorącym uczynku” (na przykład myszkowanie w pokoiku Kąsasi);

d) tożsame z przemocą działania manualne: uchwycenie ofiary, przełamanie przemocą oporu materii, wreszcie unieruchomienie i uniesprzecznienie, symbolizowane przez – uduszenie kota;

e) naruszenie tabu symbolizowane przez włożenie palca w usta martwego Ludwika, kiedy to poznanie okazuje się kreacją, arbitralnym ustanawianiem bliskości semantycznej pomiędzy skrajnie różnymi zjawiskami. W procesie dążenia do połączenia gwałtem heterogenicznych jakości, przełamania ich przedustawnej odrębności staje się realna możliwość sytuacji zbrodniczej, desperackiego gestu likwidacji jednego z członów nieredukowalnej sprzeczności (bohater chce zabić siebie lub Lenę, aby osiągnąć ją symbolicznie wbrew jej woli). Ludzkie dążenie do ustanawiania porządku jawi się tu jako naznaczone przemocą, ponieważ system zastępuje rzeczywistość samą, która się w nim zatracza;

f) synonim dążenia do posiadania⁸¹.

Kosmos oferuje czytelnikowi bezlitosną parodię operacji intelektualnych, ujawniających się jako, powodowane niezgodą na wieloznaczność, przygodność i chaos, dążenie do całościowego, systemowego ujęcia przejawów świata, doszukiwanie się w potoku zdarzeń związków przyczynowo-skutkowych, wynajdowanie analogii pomiędzy z gruntu obcymi sobie zjawiskami, abstrahowanie od konkretnej materii doświadczenia w imię stabilizacji wypracowanego z mozołem obrazu świata. Przedmiotem krytyki stają się również: w znacznej mierze nieświadome mechanizmy selekcji i hierarchizacji, którym poddawane są wyróżnione aspekty rzeczywistości. Rozumienie, jak pokazuje powieść, nie jest wyłącznie widzeniem, obserwacją, lecz także kreacją, przekształcaniem, manipulacją, wreszcie, w skrajnych wypadkach, przemocą interpretacyjną, choć skuteczność tych ostatnich zależy, rzecz jasna, od sprawności zmysłu obserwacji i nie dałaby się ona pomyśleć bez jego udziału.

W swojej ostatniej powieści Gombrowicz kwestionuje obiektywistyczno-racjonalny paradygmat poznawczy i konsekwentnie broni stanowiska, według którego prawda jest niepoznawalna, niewyrażalna w swej istocie. Okazuje się, że:

„Prawdy nie można pragnąć za wszelką cenę, [...] prowadziłoby to nie do niej, lecz do filozoficznego samobójstwa”⁸².

3. *Rekapitulacja*

W eseju *Mityzacja rzeczywistości*, zastanawiając się nad pobudkami skłaniającymi człowieka do aktywności poznawczej, Bruno Schulz stwierdzał, iż takim motywatorem pragnienia wiedzy jest wiara, że u kresu nie tylko egzystencjalnych poszukiwań, lecz także pracy badawczej ludzkość odnajdzie upragniony sens świata, odkryje ostatecznie wyjaśnienie wszystkiego, co niepokoiło tajemniczością, dręczyło absurdalnością, było dotkliwie, swoją nieprzejrzystością uporczywie godziło we władze rozumu. Ten niestrudzony pościg za istotą rzeczywistości i tropienie przedustawnych zasad, które mogłyby nadać znaczenie jej samej oraz istnieniu w niej człowieka, jest, zdaniem pisarza, wznoszeniem „sztucznych spiętrzeń i rusztowań” (MR, s. 384). Drohobycki autor podkreślał, że potrzeba doświadczania świata jako sensownego i przez to mniej dokuczliwego nie ustaje w czasie, powraca z każdym kolejnym pokoleniem, tak jak nie kończy się recykling pojęć, tematów, kategorii. Pragnący poznania podejmują ciągle te same wątki, czerpią je ze śmietniska zużytych idei, wysypiska odpadów, które z punktu widzenia ludzkich potrzeb jawi się jako trudne do przecenienia znalezisko, niewyczerpane źródło inspiracji. Umitycznianie rzeczywistości to domena nie tylko poezji i religii, lecz także nauki. Wprawdzie metodyczny rozwój wiedzy powoduje spowolnienie tego procesu, co nie oznacza jednak, że nauka nie konstruuje żadnych mitów. Co istotne, ta ostatnia, pomimo rygorystyczności toku rozumowania oraz tego, że wypiera się ustawicznie własnych związków z mitycznością, nie jest w stanie wykroczyć poza jej horyzont. W przekonaniu Schulza epistemologia również powieliła wzorce myślenia mitycznego i w ten sposób, by posłużyć się sformułowaniem Leszka Kołakowskiego, pozwala uniknąć „zgody na świat przypad-

kowy, wyczerpujący się każdorazowo w swej nietrwałej sytuacji, która jest tym, czym jest teraz, i do niczego nie odsyła”⁸³.

Pragnienie poznania tożsamy z dążeniem do usensownienia świata rodzi się z doświadczenia braku. Ów brak jest nieustannie obudowywany konstrukcjami słownymi, owijają się wokół niego coraz to nowe eksplikacje tego, co nieodmiennie następuje problem: inności, okrucieństwa, przemijalności, cierpienia. Schulz porównuje słowa nieposiadające mocy wytłumaczenia rzeczywistości w sposób całościowy i ostateczny do „poćwiartowanego ciała węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności” (MR, s. 384). Ta metafora rozerwanego na kawałki organizmu języka dotyczy również „najtrzeźwiejszych pojęć” konstruowanych przez ludzki intelekt. Nadmiar wyjaśnień kontrastuje tu z niedostatkiem sensu. Tym, co pozostaje i co wydaje się trudne do zakwestionowania, jest mrok i rozproszenie. Warto w tym miejscu jeszcze raz przywołać Schulzowski szkic *Wędrowki sceptyka* i pojawiające się tam porównanie przechodzącego przez życie człowieka do wędrowca, który „jak krab” przechadza się „po mieliznach dna, oświetlając sobie drogę fosforescencją swego mózgu”⁸⁴. Strumień światła ludzkiego rozumu okazuje się jednak bardzo niewielki, za słaby, by dzięki niemu zobaczyć „jasno i wyraźnie” nie tylko to, co znajduje się u kresu drogi, lecz także wielość tego, co mijane. W ciemności ukazują się jedynie aspektowo niektóre ułamki problemów zalegających na gruzowisku w morskiej głębi niewiedzy. Ta figura ograniczonego widzenia staje się metaforą nikłości ludzkiej władzy poznawczej, nieuchronnej niepełności rezultatów procesu myślowego. Człowiek modernistyczny, doszedłszy do „beztroskiej symbiozy z pasożytem agnostycyzmu”⁸⁵, dostrzegł niepewny status ontologiczny rzeczywistości, utracił wiarę w możliwość obiektywnego poznania świata. Również poznanie subiektywne musiało zostać postawione pod znakiem zapytania, skoro podmiot, „wracając do ciała”, sam dla siebie stał się problemem. Mógł zakwestionować niemal wszystko (istnienie Boga, obecność sensu, prawdziwość aksjomatów, znaczenie hierarchicznych struktur) z wyjątkiem własnej podatności na fizyczną i psychiczną dezorganizację. Doznając swojej cielesności, materialnego istnienia, doświadczył „misterium kosmosu”. W Schulzowskim opisie przemiany, jakiej uległy modernistyczne wizje świata i czło-

wieka, pomocne okazały się metafory niedomagającego ciała oraz rozkładu materii. Konsekwencje sceptycyzmu sprzed narodzin psychoanalizy, ogłoszenia teorii względności i rozpoznania geometrii nieeuklidesowej, w porównaniu ze skutkami późniejszej ekspansji niewiary (porównywanej przez pisarza do kosmicznej katastrofy, momentu przesilenia między życiem a śmiercią) można by określić – co też uczynił Schulz – mianem „dziecinnej choroby”, „ospą wiatrową na którą się nie umiera”⁸⁶.

„Świat [...] – pisał autor *Komety* – był zaledwie po wierzchu zwietrzały, sfermentowany lekko na powierzchni, spierzchły zaledwie nalotem chorej pleśni”⁸⁷.

Natomiast po kosmicznej katastrofie zapanowała metafizyczna i epistemologiczna noc. Rozpadły się struktury, poprzez które rzeczywistość mogła jawić się jako całość sensowna, poznawalna, wyrażalna. W bezmiarze mroku pozostała jedynie bezbronna materia, która przepoczwarzając się, czuje, cierpi, pragnie.

Problem konfrontacji świadomości z materią nie przestawał również pasjonować i niepokoić Witolda Gombrowicza. Pisząc w *Dzienniku 1957–1961* o pracy ludzkiego intelektu, pisarz stwierdzał, że koncentracja uwagi na trzech tylko zapałkach może być początkiem doświadczenia „misterium kosmosu”. Są one bowiem – jak podkreślał autor – jego drobinami, a „w kropli wody odbija się wszechświat”⁸⁸. Podobną rolę mikromodelu za pośrednictwem którego opowiada się o ludzkim doznaniu niemożliwej do objęcia z jednostkowej perspektywy czasoprzestrzeni, odegrała w utworach prozatorskich tego pisarza problematyka cielesności. W *Kosmosie* twórca próbował opisać lęk i rozpacz człowieka, który ujmując rzeczywistość z własnego, ograniczonego punktu widzenia, doświadcza wieloznaczności oraz rozpadu spójnej wizji świata, bo ten, pozbawiony transcendentnej zasady porządkującej, rozsypuje się na elementy, rozmienna na drobne, organizowany rozpaczliwie w całość arbitralną, nie daje się scalić na trwałe⁸⁹. Zaprezentowana w ostatniej powieści Gombrowicza krańcowość sytuacji, w której dochodzi do konfrontacji wytworów świadomości z cielesną egzystencją, jawi się jako wielkie szyderstwo, metafora życia naigrawającego się z rozumem⁹⁰, który wpatrzony w „absurd, jak w hieroglif”, próbuje „odczytać jego rację”. W podobny sposób Gombrowicz pisał w *Dzienniku*

o rzeczywistości snu, która burzy rzeczywistość dnia i „wydobywa z niej ułamki, dziwaczne fragmenty i układa je niedorzecznie we wzór arbitralny”⁹¹. Zdaniem pisarza, sztuka nie może tracić związku z ciałem i tym, co mroczne. Jej powinnością jest dążenie do wieloznaczności, burzenie struktur tego, co na skutek nawyku staje się realnością, i budowanie z jej elementów (poddanych wcześniej dekompozycji) nowych niedorzecznych światów. Gombrowicz, przyzwalając na to, by jego literacka refleksja „staczała się w ciało”, realizował projekt, który zakładał, że „artysta musi ponownie pograżyć filozofa w mroku”⁹². Twórca *Kosmosu* odrzucał tym samym postulat jasności sztuki. Pisał o niej:

„Jej jasność jest akurat taka jak latarki elektrycznej, która wydobywa z mroku jeden przedmiot, grążąc resztę w jeszcze bezdenniejszej ciemności. Powinna być – poza granicami swojego światła – ciemna jak orzeczenie Pytii, o twarzy zasłoniętej welonem, nie dopowiedziana, mieniąca się wielością sensów i obszerniejsza od sensu”⁹³.

Schulz był w nie mniejszym stopniu afirmatorem twórczości, w której „prawda artystyczna” jest niejednoznaczna, budowana z elementów przeciwstawnych. W szkicu *Zofia Natkowska na tle swej nowej powieści* autor *Sklepów cynamonowych* pisał:

„Dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności”. To, co poza dziełem sztuki żyje i utrzymuje się tylko w rozłączności jako «albo-albo», w dziele sztuki traci swą rozłączność i staje się «i tak, i tak» [...]” (ZN, s. 417).

We wspomnianym tekście Schulz zdefiniował również ostateczną sankcję doskonałości dzieła literackiego. Co znamienne, zdaniem tego twórcy można o niej mówić wówczas, kiedy osiąga ono „nie skończoną perspektywiczność zewnętrzną – przez złudzenie zanikania ku peryferiom, i wewnętrzną – przez nieskończony szereg zwierciadeł i możliwych interpretacji, którymi polaryzuje się i gubi na granicy swej problematyki” (ZN, s. 425) [podkreślenie – Ż. N.]. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w prozie Gombrowicza i Schulza. Uczynienie przez nich zagadnienia cielesności osią literackiej refleksji zaowocowało twórczym zwielokrotnieniem tekstowych perspektyw i genialnym uwieloznaczeniem jej samej.

Przypisy

Prolegomena

¹ K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 421.

² S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, op. cit., s. 425.

³ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 127.

⁴ Stała się ona także przedmiotem refleksji autorów publikacji zatytułowanej *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality* (Albany 1998), mam na myśli zwłaszcza teksty: E. Płonowskiej-Ziarek, *The Scar of the Foreigner and the Fold of Baroque: National Affiliations and Homosexuality in Gombrowicz's „Trans-Atlantyk”*, A. M. Soltysik, *Witold Gombrowicz's Struggle with Heterosexual Form: From a National to a Performative Self* oraz Allena Kucharskiego *Witold and Witold. Performing Gombrowicz*. Wnikliwą krytykę też sformułowanych przez Kucharskiego oraz stosowanych przez niego strategii argumentacyjnych znaleźć można w rozważaniach J. Jarzębskiego, *Głosy do „panien”*, [w:] idem, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 85–88. Zob. też: J. Pawłowski, *Erotyka Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków 1984.

⁵ O. Kühl, *Gęba erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*, tłum. K. Nierwrzęda, M. Tarnogórska, Kraków 2005.

⁶ M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

⁷ J.-P. Salgas, *Próba definicji erotyzmu Gombrowiczowskiego*, [w:] idem, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004.

⁸ H. Schmid, *Nagi palec. Teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 4.

⁹ M. Żółkoś, *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burguda” Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2002.

¹⁰ M. Kanabrodzki, *Kaplan i fryzjer*, Gdańsk 2004.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986, s. 124.

¹² B. Schulz, *Ferdydurke*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 402 [wyróżnienia w cytacie Ż. N.].

¹³ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 476–477.

¹⁴ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31; przedruk idem, *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, t. 1, s. 557–580.

¹⁵ Zob. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 471.

¹⁶ A. Ubertowska, *Cieleśna retoryka Brunona Schulza*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, Bydgoszcz 24–26 października 2000 roku, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001.

¹⁷ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiana w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

¹⁸ S. Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 278–285.

¹⁹ W. Panas, *Księga błasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997 oraz idem, *Zeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 35–46.

²⁰ W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 17–33. Przedruk, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 321–340.

²¹ A. Jocz, *Bruno Schulz, czyli o gnostycznej pokusie literatury*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, op. cit., s. 275–288; A. Kalin, *Księga heretycka. Schulzowski model kultury literackiej*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 289–319.

²² Zob. W. P. Szymański, *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, pod red. B. Farona, Warszawa 1972, s. 605; J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XXIV, z. 1, Warszawa–Poznań 1974, s. 30; Cz. Karkowski, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław 1979.

²³ B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 381–409.

²⁴ A. Czajkowska, *Materia i „nieznośna lekkość” w prozie Brunona Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 193–204.

²⁵ M. Wysocka, *Metafizyka przed ontologią*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 97–120.

²⁶ Pisałam o tym w artykule *Obrazy ciała*, „Tekstualia” 2007, nr 1 (8), s. 1–2.

²⁷ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

²⁸ J. Sławiński, *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: trzy kwestie i jedna ponadto*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 211.

Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu

¹ „Interpretować, to znaczy mieć ciało, być perspektywą”. Zob. É. Blondel, *Nietzsche. Le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris 1986, s. 325.

² M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod. red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–330.

³ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 92.

⁴ W. Heisenberg, *Fizyka i filozofia*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1965, s. 47.

⁵ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1988, s. 38–39.

⁶ Kwestia cielesności stanowi jeden z zasadniczych problemów rozpatrywanych przez Kartezjusza w *Medytacjach o pierwszej filozofii*. W *Medytacji pierwszej* rozpoczął on poszukiwanie wiedzy pewnej od wyliczenia tego, „o czym można wątpić”. Procedura ta służyć miała wypreparowaniu tego, co nie podlega zakwestionowaniu. W toku wywodu filozof wykluczył zmysły jako źródło wiedzy pewnej, pomimo tego, że poznanie rzeczywistości zachodzi za ich pośrednictwem. Myśliciel sformułował tezę o niemożliwości odróżnienia jawy od snu. To, co dla śniącego ma rys realności, rozplywa się w nicotę tuż po przebudzeniu, nie może zatem stanowić fundamentu dla niepodważalnych obserwacji. Rozumowanie przez analogię skłoniło Kartezjusza do przeniesienia ustaleń dotyczących snu na rzeczywistość. Podobieństwa między nimi filozof upatrywał na poziomie doświadczenia ciała, które poddane próbie wątplenia w odniesieniu do rzeczywistości snu, nie daje gwarancji pewności także w związku ze zjawiskami realnymi. Status ontologiczny tych ostatnich przestał się różnić od świata śniących. Zob. R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz Rozmowa z Burmanem. Medytacje*, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, S. Świeżawski, I. Dąbska, Warszawa 1958, s. 23.

⁷ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Warszawa 1993, s. 185.

⁸ Idem, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1997, s. 54.

⁹ J. Wasiewicz, *Z genealogii subiectum. Próba rekonstrukcji stanowiska Nietzschego w kwestii podmiotu*, [w:] *Meandry podmiotowości*, pod red. P. Orlika, Poznań 2001, s. 378.

¹⁰ Wzrokocentryczność współczesnej kultury przejawia się silnie w języku. Jak zauważa Jarosław Przeźmiński w komentarzu do koncepcji Jaya: „w języku polskim objaśniamy i wyjaśniamy, unaoczniamy, oświecamy i wyświelamy oraz odzwierciedlamy czyjś punkt widzenia bądź perspektywę badawczą. Na drugim biegunie znajdzie się na pewno wyraz ciemnota

powszechnie już kojarzony z pewnym stanem umysłu, nie zaś brakiem oświetlenia. Podobnie jak większość języków europejskich język polski przyjął i zasymilował wyrazy utworzone od rdzeni greckich i łacińskich. I tak greckie *scopein* oznaczające widzenie, ale też wyjaśnianie, występuje w takich wyrażeniach jak teleskop, mikroskop, daktyloskopia. Łacińskie wyrazy odnoszące się do wzroku, jak *specere*, *monstrare*, *videre* nietrudno odnaleźć w prospekcie, aspekcie, introspekcji, demonstrowaniu, ewidencji, wizji, czy rewii. Rdzeniem polskiego luksusu jest łacińskie *lux*, natomiast iluminacja w prostej linii wywodzi się od *lumen*, wreszcie zarówno klarowny jak i ekler (ciastko i zamek błyskawiczny) odnoszą się do łacińskiego *clarus*. Jak widać z tego pobieżnego wyliczenia większość wyrazów będących swoistą, wzrokocentryczną metaforą pochodzi z naukowego i epistemologicznego dyskursu i jest synonimem przekazywania bądź posiadania wiedzy (człowiek oświecony, oświata), bądź też do tej dziedziny się odnosi. Jak zaświadcza A. Brückner, w języku polskim podobnie jak w większości języków słowiańskich, wyraz świat oznaczający łac. *universum* początkowo oznaczał po prostu światło (z którym to wyrazem łączy go rdzeń). Jest to przykład rzadko spotykanej metafory będącej świadectwem wzrokocentryzmu kultury słowiańskiej. Podobnie jest w innych językach europejskich”. Zob. J. Prześmiński, *Z perspektywy Martina Jay’a, czyli o tym, jak „przymknąć” oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 333–334 oraz A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970, s. 535.

¹¹ H. Arendt, *Myślenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 2002, s. 153, 150.

¹² „Nasz język – czytamy w *Krytyce władzy sądenia* – pełen jest tego rodzaju pośrednich przedstawień unaoczniających opartych na analogii, wskutek czego wyraz nie zawiera właściwego schematu dla pojęcia, lecz jedynie symbol dla refleksji”. Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 301. „Poznanie metafizyczne – powiada królewiecki filozof – jest poznaniem według analogii, która nie jest, jak się zazwyczaj wyraz ten pojmuje, jakimś niezupełnym podobieństwem dwóch rzeczy, lecz oznacza zupełne podobieństwo dwóch stosunków zachodzących między dwiema całkowicie do siebie niepodobnymi rzeczami”. Zob. I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, Warszawa 1960, s. 164.

¹³ H. Arendt, *Myślenie*, op. cit., s. 151.

¹⁴ Warto zaznaczyć, że metafora widzenia to swoisty palimpsest religii, mitologii, języków i dyskursów wielu kultur. Na przykład w opisie kosmogonii zawartej w biblijnej Księdze Rodzaju Bóg, porządkując wylaniającą się z chaosu przestrzeń, najpierw oddzielił dzień od nocy: „[...] Wtedy Bóg rzekł «Niechaj stanie się światłość!» I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nocą. I tak upłynął wieczór i poranek – dzień pierwszy. [...] A potem rzekł Bóg «Niechaj powstaną

ciała niebieskie świecące na sklepieniu nieba, aby oddzielały dzień od nocy, aby wyznaczały pory roku, dni i lata, aby były ciałami jaśniejącymi na sklepieniu nieba i aby świeciły nad ziemią». I stało się tak. Bóg uczynił dwa duże ciała jaśniejące: większe, by rządziło dniem i mniejsze, aby rządziło nocą oraz gwiazdy. I umieścił je Bóg na sklepieniu nieba, aby świeciły nad ziemią i oddzielały światłość od ciemności. A widział Bóg, że były dobre. I tak upłynął wieczór i poranek – dzień czwarty”. Zob. Księga Rodzaju 1, 3–5, 14–19, [w:] Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań–Warszawa 1984. W starożytnym Egipcie najwyższym, najgorliwiej czczonym bóstwem był bóg słońca – Ra. Również kulturowe interpretacje utraty wzroku nie są nigdy przeprowadzane z pozycji neutralnych. W tragedii Sofoklesa miotany rozpaczą i poczuciem winy Edyp wyklęwa sobie oczy, a na kartach *Koranu* odebranie wzroku jest boską karą, która spada na buntowników: „Bóg zabrał im światło / i pozostawił w ciemnościach / tak, by nie mogli widzieć” [Podkreślenia w cytatach Ż.N.]. Zob. Koran, tłum. J. Bielawski, Warszawa 1986, sura II, 17, s. 7. Również słownik frazeologiczny stanowi trudne do przecenienia źródło materiału dokumentującego w utartych, skostniałych w uzusie połączeniach językowych kulturowy stosunek do zaburzeń percepcji i utraty wzroku. Analiza hasel „ślepy” i „ciemny” wskazuje na to, że często mówimy o kurzej ślepcocie (całkowitej, bezrozumnej, wręcz haniebnej), ślepym fanatyzmie (bezmyślnym), ślepym zrządzeniu losu (kiedy chcemy wyrazić poczucie niesprawiedliwości lub mówimy o utracie bezpieczeństwa i stabilności), ślepym naśladownictwie (nietwórczym). Ślepa uliczka oznacza zaulek, sytuację bez wyjścia; można też być bezkrytycznym, czyli ślepym na czyjeś błędy, ślepo przywiązany, robić coś na ślepo (bez namysłu, nierozważnie) albo też kupować coś na ślepo (bez zastanowienia i uprzedniego obejrzenia towaru). Nikt nie chciałby stać się ślepym narzędziem w czyichś rękach, już lepiej niech trafi się ślepej kurze ziarno. Drwimy, gdy ktoś mówi jak ślepy o kolorach lub słyszymy historię o tym, jak prowadził ślepy kulawego. Ślepe okno zostanie bezbłędnie skojarzone z pozorem lub atrapą, trudno też dyskutować z tezą, że między ślepy mi jedno oki królem. W kontekście powyższych określeń jedynie ślepa kiszka wydaje się względnie neutralnym, pozbawionym pejoratywnego odcienia znaczeniowego związkiem frazeologicznym zbudowanym na bazie słowa „ślepy”. Trudno nie zauważyć, że stronimy od ciemnych figur i unikamy typów spod ciemnej gwiazdy, głośno potępiamy ciemne interesy lub sprawy, gardzimy ciemną masą, czyli tłumem ciemnym jak tabaka w rogu, nie lubimy gdy jest ciemno jak w piekle, nie chcemy także tonąć w ciemnościach. W krytycznych momentach przywoływana bywa bluźniercza klątwa: bodaj byś świata bożego nie widział! Z kolei zwrot

zobaczyć coś na własne oczy oznacza uzyskanie wiedzy pewnej, wyraża przekonanie o niezawodności empirycznego doświadczenia. Zob. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, t. 1, Warszawa 1985, s. 142, 301–302.

¹⁵ H. Arendt, op. cit., s. 160.

¹⁶ Św. Augustyn, *O Państwie Bożym. Przeciw poganom*, ks. XXII, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1997.

¹⁷ Filozof kierował się zasadą bezpośredniej oczywistości, według której uzyskanie niekwestionowanej wiedzy nie leży poza obszarem ludzkich możliwości, ponieważ istnieje świadomość zdolna do samopoznania. Kartezjańska pewność myślenia wspiera się na przeświadczeniu, że u podłoża każdego działania poznawczego znajduje się substancjalnie rozumiane Ja. Zob. R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981, s. 22 [podkreślenie w cytacie – Ż.N.]. Akcentując głębokie zakorzenienie dominacji wzroku w języku starożytnych Greków oraz historii filozofii aż do początków XX wieku, Arendt zauważa, że sfera wizualna bardzo rzadko bywa źródłem metafor stosowanych przez teoretyków woli, którzy chętniej odwołują się do pragnienia kojarzonego z esencją zmysłowości; filozofowie wykorzystują też figurę słyszenia pochodzącą z tradycji judaistycznej, gdzie, zgodnie z aksjomatem o niewidzialności prawdy, Bóg bywa słyszany, ale nie może być widziany i reprezentowany. Metafory związane ze zmysłem słuchu stanowią rzadkość w historii filozofii. Wyjątkiem są jedynie prace Heideggera, w których pojawia się refleksja na temat myślącego Ja słyszącego wezwanie bytu. Z kolei Kant w *Krytyce władzy sądenia* wywodzi swój język metaforyczny z doznań, jakich dostarcza człowiekowi zmysł smaku. O przedustawnej fizyczności wszelkich wyobrażeń pisał też Andrzej Falkiewicz, *Istnienie jako metafora. Wobec kryzysu kulturowego*, [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury. Poznańskie studia z filozofii humanistyki*, t. 3, pod red. A. Falkiewicza i L. Nowaka, Poznań 1996, s. 29–30, 34.

¹⁸ Choć wkład refleksji Bergsona w krytykę wrokocentryzmu nie ulega wątpliwości, świadomie koncentruję się na ustaleniach Nietzschego; są one bowiem bardziej instruktywne i operacyjne dla dalszych rozważań zawartych w tej książce. Wypada jednak wspomnieć, że obiektem sprzeciwu Bergsona stała się między innymi kartezjańska idea odcieleśnionej *res cogitans*. Zdaniem filozofa, ciało jest istotnym komponentem podmiotowości, gdyż będąc w ruchu, jako podstawa wszelkich działań determinuje charakter ludzkiej percepcji, na którą obok recepcji bodźców zewnętrznych składają się również informacje przypominaniowe. Podkreślając nieusuwalną przestrzenność intelektu i traktując go jako część materialnego świata, autor *Materii i pamięci* zwracał uwagę na to, że tworzone przez człowieka przedstawienia rzeczywistości podlegają selekcji ze względu na praktyczne wymogi ciała. Treści, które ich nie spełniają, zostają usunięte nie tylko poza obręb pamięci, lecz także wyłączone z obrazu tego, co było przedmiotem spostrzeżenia. Jak trafnie zauważył Leszek Kołakowski, komentując koncepcję Bergsona

„[...] to, co wydaje nam się odrębnym przedmiotem, nie tyle jest dziełem natury, ile wynikiem praktycznej uwagi, jaką na nią kierujemy. [...] Na ogół jednak zapominamy o pochodzeniu tego porządku i przypisujemy go światu samemu”. Zob. L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 64. Zob. też H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, Warszawa 1926, M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, op. cit., s. 322–330 oraz J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jay’a, czyli o tym, jak „przymknąć” oko*, op. cit., s. 341.

¹⁹ W napisanym w 1941 roku eseju zatytułowanym *Portret Kanta*, będącym próbą „transpozycji pojęć” królewieckiego filozofa „na wyobrażenie”, podobną intuicję zasygnalizował Bolesław Miciński. Autor, wykorzystując metaforę obrotowego zwierciadła, skontrastował dwa spojrzenia: ludzkie, którego wąskie ramy nie mogą objąć wszystkiego od razu, a jego niedoskonałość przejawia się w nadawaniu następstwa faktom i konieczności wypracowania pojęcia czasu i jego podziału, oraz spojrzenie boskie zdolne zawrzeć w jednoczesności oglądu wszelkie istnienie. Tak jak, według Eklezjasty, „Wiekuiasty stworzył wszystko równocześnie”, tak samo ma on możliwość równoczesnego widzenia tego, co było, jest i będzie, potrafi ogarnąć dzieje jednym zaledwie spojrzeniem. „W czasie uwikłani – pisze Miciński – c z y t a m y *Genezę* i dzień po dniu rozpatrujemy dzieje tworzenia, bowiem nie umiemy p a t r z e ć na świat, który jak niedojrzałe jabłko strącone wiatrem grzechu, wypadł z rąk Stworzyciela”. Zob. B. Miciński, *Portret Kanta*, [w:] idem, *Pisma: eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970, s. 101–103.

²⁰ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 6, tłum. W. Berent, K. Drzewiecki, S. Frycz, L. Staff, S. Wyrzykowski, Warszawa 1905–1912, s. 164.

²¹ Zob. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 63.

²² „Interpréter, c’est avoir un corps, être perspective. [...] Chaos ne doit le monde que par le corps”. Zob. É. Blondel, *Nietzsche. Le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris 1986, s. 325.

²³ Ibidem, s. 284.

²⁴ Ciało, żeby przywołać uwagę Michała Pawła Markowskiego, jest metaforą poznawczą, ma charakter „interpretacyjnej metafory i metafory interpretacji”.

²⁵ J. Wasiewicz, *Z genealogii subiectum*, op. cit., s. 391–392.

²⁶ M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 298. Satyryczną wizję świata bez układu odniesienia po upadku wiary w boską perspektywę nakreślił Friedrich Dürrenmatt w składającej się z dwudziestu czterech nieprawdopodobnie długich zdań, ekstrawagancko zatytułowanej opowieści *Zlecenie albo o obserwacji obserwatorów*, w której celowość i sensowność świata sprowadza się do bycia przedmiotem czyjś spojrzenia, „bycia obserwowanym”: „Musiałby dojść do wniosku, że ludzie tak jak on cierpią z tego powodu, że nie są obserwowani, oni tak-

że ponieważ nie obserwowani wydaliby się sobie pozbawieni sensu, dlatego wszyscy obserwują się nawzajem, fotografują i filmują się nawzajem ze strachu przed bezsensownością w obliczu rozspływającego się w pył uniwersum z jego miliardami Dróg Mlecznych [...] któż inny miałby jeszcze obserwować człowieka, żeby nadać mu sens, jeśli nie on sam, bo w takim monstrualnym wszechświecie Bóg osobowy już nie jest możliwy, Bóg jako władca świata i jako Ojciec, który obserwuje każdego, widzi każdy włos na każdej głowie; Bóg umarł, ponieważ stał się nie do pomyślenia, nie mającym żadnych rozumowych podstaw aksjomatem wiary [...] jeśli iść dalej tym tropem, staje się wtedy zrozumiałe, ludzkość posuwa się chwiejnym krokiem w złudnej nadziei, że jednak ktoś ją jeszcze obserwuje, tak jest z wyścigiem zbrojeń, zmusza on zbrojących się do tego, żeby się nawzajem obserwowali, dzięki czemu mają w gruncie rzeczy nadzieję, że będą się mogli wiecznie dozbierać po to, żeby musieć wiecznie się obserwować, bez wyścigu zbrojeń, zbrojący się pograżyliby się w nieistotności [...] politycy chrześcijańscy trudzą się nad tym, żeby nieobserwowanej ludzkości znów przydać powagi obserwacją i w ten sposób obarczyć ją sensem, bo cóż zrobić, człowiek jest pedantem i nie może obejść się bez jakiegoś sensu”. F. Dürrenmatt, *Zlecenie albo o obserwacji obserwatora obserwatorów*, tłum. I. Kotelnicka, Warszawa 1993, s. 14–15.

²⁷ Zob. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 8.

²⁸ Z założeń zbliżonych do nietzscheańskiego perspektywizmu wywodzi się językoznawstwo kognitywne. „Kategoryzować – pisze Jerome S. Bruner – oznacza czynić tożsamymi rzeczy w sposób widoczny różne, oznacza grupować obiekty, zdarzania, ludzi wokół nas w klasy, oznacza reagować na nie w terminach ich przynależności do klasy raczej, niż w terminach ich unikalności”. J. S. Bruner, J. J. Goodnow, G. A. Austin, *Study of Thinking*, New York 1957, s. 1, cyt. za: J. Maćkiewicz, *Językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, pod. red. J. Bartmińskiego, Lublin 1999, s. 51. Czynność kategoryzacji przebiega dwustopniowo: po wyodrębnieniu danego przedmiotu lub zjawiska z otoczenia, wyluskaniu go z macierzystego kontekstu poddaje się go oglądowi, którego efektem jest dostrzeżenie charakterystycznych cech, choć niekoniecznie obiektywnie najistotniejszych. Cechy charakterystyczne to takie, które dadzą się wychwycić zmysłami (głównie wzrokiem). W dalszej kolejności następuje klasyfikowanie, grupowanie dostrzeżonych zjawisk, które polega na porównywaniu z nastawieniem na odnajdowanie podobieństw i pomijanie cech różnicujących. Kategoryzacja jest zatem intencjonalnym procesem uogólniania, generalizowania, który zachodzi już na etapie percepcji. Kognitywiści wyróżniają kategoryzację percepcyjną i pojęciową. Każda z kategoryzacji jest tylko jedną z możliwych, ma charakter wycinkowego, fragmentarycznego, selektywnego, przygodnego, wartościującego oglądu. Dowolny wycinek rzeczywistości może być skategoryzowany na nieskończenie wiele sposobów. Powstały w procesie kategoryzacji obraz świata ma charakter nie tylko interpretacyjny, lecz także porządkujący, ponadto wywiera wpływ na spo-

sób myślenia i działania. „Klasyfikujemy, ponieważ życie w świecie, gdzie nic nie jest takie samo, byłoby nie do zniesienia. Właśnie przez nazywanie, klasyfikację cały ten bogaty świat nieskończonej zmienności kurczy się do uchwytanych rozmiarów i staje się znośny”. Zob. S. A. Tyler, *Cognitive Anthropology*, New York 1969, s. 7, cyt. za: J. Maćkiewicz, *Językowy obraz świata*, [w:] op. cit., s. 56. „I tak kategoryzacja – mechanizm wstępnie porządkujący i wstępnie interpretujący dane doświadczenia – przyczynia się do budowania obrazu świata umożliwiającego człowiekowi poruszanie się w otaczającym go chaosie. Podsuwa on człowiekowi świat «pokawałkowany», uproszczony, unieruchomiony, dopasowany do ludzkich możliwości poznawczych. Sposób «pokawałkowania» zależy od natury, tj. bezpośredniego otoczenia kategoryzującego podmiotu i od kultury, to jest jego zainteresowań, potrzeb i uznawanego przez niego systemu wartości. Zob. Ibidem, s. 56. „Człowiek, usiłując w procesie poznania zrozumieć świat w jego ciągłym ruchu [...], stara się wprowadzić porządek do tej ciągłej zmienności, której doświadcza, narzucając jej jakieś niezmienniki, jakieś punkty zakotwiczenia, oparcia [...]. Tymi punktami zaczepienia, stabilizacji doświadczenia są różne dające się w nim wyodrębnić kategorie”. Zob. I. Kurcz, *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Warszawa 1987, s. 151.

²⁹ M. Marody, *Technologie intelektu*, Warszawa 1981, s. 29.

³⁰ Zob. J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jay'a, czyli o tym, jak „przymknąć” oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 340.

³¹ G. Apollinaire, *Kubiści, rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1967, s. 21–22.

³² F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 349.

³³ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 82.

³⁴ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 113.

³⁵ Zob. na ten temat E. Szczęsna, *Wieloperspektywizm krótkich form Kafki*, „Tekstualia” 2006, nr 2 (5).

³⁶ W opowiadaniach Schulza motywy szaleństwa ujawniają się w kreacjach bohaterów.

³⁷ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, op. cit., s. 97.

³⁸ „Samo wyrażenie: «moje ciało» – czytamy w rozważaniach Barbary Skargi – budzi zresztą wątpliwości. Moje – to znaczy czyje? Jakiego Ja poza ciałem? Duszy, świadomości samoistnej, niezależnego od ciała psychizmu?”. Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 165.

³⁹ J. Joyce, *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1997, s. 63–64.

⁴⁰ „I chociaż ciało – zauważa Barbara Skarga – [...] jest podatne na zranienie, kruche, pożądliwe i zaborcze, przez swe wymogi może ograniczać wolność, to w nim tkwi siła przemiany; to, co jest potrzebą, staje się pokarmem, który cieszy i wypełnia życie treścią”. Zob. B. Skarga, op. cit., s. 216.

⁴¹ Ibidem, s. 215.

⁴² M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 9.

⁴³ Wydaje się, że ontologiczna ambiwalencja cielesności powoduje, że wszystkie te antynomie materializują się nie tylko w sposobie prezentacji motywów i zachowaniach bohaterów, lecz także w sferze psychologii odbioru i każą doświadczać czytelnikowi dwuwartościowych, różniamiennych uczuć spod znaku *tremendum* i *fascinans*, podziwu i pogardy, śmieszności i wzniosłości, obcowania z tajemnicą i rozpoznania absurdu.

⁴⁴ M. Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, [w:] idem, *Language, Counter-Memory, Practice*, New York 1977, cyt. za: M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 248.

⁴⁵ W tym miejscu warto przywołać przenikliwe spostrzeżenie Barbary Skargi na temat fundującej podmiotowości cielesności: „Cóż z tego, że społeczność w swej historii i kulturze mnie uformowała, a także świat przyrody, coś z tego, że, jak mnie przekonali inni, jestem tylko chwilową zmarszczką na powierzchni oceanu, skoro ta zmarszczka to właśnie Ja i moje istnienie? Wbrew owym uczonym argumentom, nikt mnie nie pozbawi owego przejmującego doznania, że oto Ja patrzę na świat, mówię i ważę słowa, Ja napotykam coś przede mną, co różne, czego pragnę i czego się boję, że to, o czym nie wiem, czego nie słyszę, nie widzę, nie dotyka mnie wcale, że jestem tu, w tym miejscu i w takim obszarze przestrzennym, czasowym, w tym horyzoncie, jak mówił Husserl, który jest moim, w moim świecie życia i z moim byciem, właśnie moim. Tę doświadczenia, że oto mnie coś grozi, mnie spotyka, mnie cieszy lub boli nikt mi nie potrafi odebrać”. Zob. B. Skarga, op. cit., s. 165.

⁴⁶ Terminu paradoks używam w znaczeniu, jakie nadał mu Philippe Lacoue-Labarthe: „Paradoks zatem, to nie tylko pogląd sprzeczny, czy zaskakujący (niezwyčajny i rażący). Zakłada ocieranie się o skrajności, coś w rodzaju «maksymalizacji», jak to się dzisiaj mówi w logice. Jest to w istocie ruch hiperboliczny, przez który ustala się – bodaj nigdy się nie ustanawiając – równowaga przeciwieństw, przeciwieństw z zasady najskrajniejszych w swej przeciwstawności. [...] Paradoks określa się przez niekończącą się wymiennność bądź hiperboliczną tożsamość przeciwieństw. [...] Logiczna matryca paradoksu stanowi strukturę mimesis. [...] I nie jest bynajmniej dziełem przypadku, wyraża się tylko i tak może się wyrażać – jedynie w postaci paradoksu. Ale też nie jest nim to, że – przeciwnie – logika paradoksu zawsze pozostaje logiką podobieństwa [semblance], wyartykułowaną w oparciu o opozycję pozoru [apparence] i rzeczywistości, obecności i nieobecności, tego samego i innego bądź tożsamości i różnicy”. Zob. P. Lacoue-Labarthe, *Diderot: paradoks i mimesis*, tłum. J. Margański, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 186–187, 193.

⁴⁷ „O paradoksie nie należy myśleć źle – pisał Kierkegaard w *Okruchach filozoficznych* – paradoks jest wyrazem żarliwości, namiętności myśli”. Cyt. za: M. P. Markowski, *Wstępki. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 130.

⁴⁸ Do kwestii poglądów Gombrowicza, związanych ze statusem nauki, odniósł się polemicznie Leszek Nowak. Intencją badacza była rewizja stereotypów myślowych, w jakie uwikłany był autor *Kosmosu*, zasadzających się na przekonaniu o antynomicznym stosunku twórczości literackiej i aktywności naukowej. Ustosunkowując się krytycznie do poglądów Gombrowicza w tej sprawie, Leszek Nowak stwierdza: „[...] u podstaw każdego wielkiego odkrycia naukowego leży pewien obraz, porównanie, czy metafora, a więc – środki poetyckie. [...] Pierwsza myśl, z której wykluwa się teoria naukowa jest zawsze tej właśnie, chciałoby się powiedzieć «poetyckiej» natury. [...] Literatura i nauka wyrastają z pewnego wspólnego, metaforycznego rdzenia myślowego; każda opracowuje go rzecz jasna, innymi środkami”. Zob. L. Nowak, *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000, s. 26–29.

⁴⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004, s. 242.

⁵⁰ Cyt. za: P. Sanavio, *Gombrowicz: forma i rytuał*, [w:] *Gombrowicz filozof*, oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991, s. 33.

⁵¹ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.], s. 61.

⁵² W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 44.

⁵³ Idem, *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986, s. 124.

⁵⁴ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 384–385.

⁵⁵ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, op. cit., s. 191.

⁵⁶ Ibidem, s. 191.

⁵⁷ Ibidem, s. 192.

⁵⁸ Ibidem, s. 195.

⁵⁹ Zob. J. Wasiewicz, *Z genealogii subiectum*, op. cit., s. 375.

⁶⁰ O paradoksie autoreferencji teorii krytycznych pisał Jürgen Habermas w książce pod tytułem: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 126.

⁶¹ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, op. cit., s. 143.

⁶² Interesujące uwagi na temat relacji międzyteoretycznych sformułował Leszek Nowak w książce *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000, s. 27.

Projekt transgresji. Zmiana w rozumieniu pojęcia kultury a somatyzacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

¹ Klasyczna filozofia kultury zmierzająca do wyjaśnienia kultury jako zjawiska związanego z działaniami człowieka, rozumianego jako byt odmienny od świata przyrody, zyskała status odrębnej dyscypliny filozoficznej pod koniec XIX wieku. Za twórcę pojęcia uważa się myśliciela niemieckiego Rudolfa Euckena, laureata literackiej Nagrody Nobla z 1908 roku. Termin ten pojawił się po raz pierwszy w tytule pracy Ludwiga Steina (*An der*

Wende des Jahrhunderts. Versuch einer Kulturphilosophie). Narodziny filozofii kultury wiążą się z refleksją formułowaną w nurcie neokantowskim XIX wieku. Filozofowie tacy jak Heinrich Rickert, Wilhelm Windelband zauważali potrzebę wypracowania nauki o duchu („Geisteswissenschaften”), która byłaby czym innym niż nauki badające naturę („Naturwissenschaften”). Podczas gdy natura podlega prawom konieczności, duch wiąże się z sensem i wartościami, czyli ze światem kultury. W neokantowskiej filozofii kultury pojęcie ducha zostało zastąpione pojęciem kultury. Od kartezjanizmu filozofia kultury przejęła dualistyczną koncepcję człowieczeństwa. Jeśli nawet w ramach filozofii kultury pojawiały się wątki charakterystyczne dla filozofii przyrody (czego przykładem są panteistyczne koncepcje romantycznego idealizmu niemieckiego), to przyroda zostaje podporządkowana duchowi, ujmowana jest tu jako jeden z etapów jego rozwoju. Inne nurty filozofii kultury przejmowały zwykle zręby podstawowych założeń od systemów filozoficznych, do których były nawiązaniem i stanowiły ich część. Zob. na przykład Florian Znaniecki, *Nauki o kulturze: narodziny i rozwój*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1971.

² „U podstaw definicji [kultury] leży przekonanie, że kultura posiada cechy, co oznacza, że kultura nigdy nie jest uniwersalnym zbiorem wszystkiego, lecz podzbiorem i zawsze tworzy, w sposób szczególnie odgraniczony, obszar na tle nie-kultury. Charakter tego podziału jest historycznie zmienny. Nie-kultura może obejmować coś, co nie należy do określonej religii, do pewnej dziedziny wiedzy, do pewnego typu życia i zachowania. Jednak kultura zawsze wymaga takiego przeciwstawienia i ona zawsze występuje jako element nacechowany opozycji. Mimo różnych definicji, kultura zawsze na tle nie-kultury. Jawi się jako SYSTEM ZNAKOWY, wobec pustoty semantycznej tej drugiej”. Zob. J. Łotman i B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 177–178.

³ W rozdziale tym, zgodnie z koncepcjami Schulza, posługuję się pojęciem cielesności w odniesieniu do indywidualnego kształtu, jednostkowych inkarnacji. Natomiast termin materia, za autorem *Sklepów cynamonowych*, uznaję za szerszy. Używam go dla określenia substancji, z której wyłaniają się poszczególne wcielenia, „jednorazowe fizjonomie”. Monistyczne stanowisko Schulza, za którego wyraz uważam nie tylko *Sklepy cynamonowe*, lecz także *Sanatorium pod Klepsydrą*, uniemożliwia opis problematyki cielesności w oderwaniu od rozpoznania na temat materii. W opowiadaniach ciało nie zostaje bowiem wyodrębnione jakościowo spośród tego, co materialne. Przynależą ono do tego samego porządku, nie różni się sposobem istnienia, rządzone jest analogicznymi prawami. Dlatego właśnie w refleksji nad prozą Schulza nie da się pozostać przy wąsko pojętych motywach cielesności. Tego rodzaju zabieg nie zdawałby sprawy ze specyfiki koncepcji Schulza.

⁴ Na trafność obserwacji Wyki i Napierskiego związanych z poetyką prozy Schulza zwracał również uwagę W. Bolecki, *Poetycki model prozy*

w *dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 235 oraz s. 236–242.

⁵ K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 420. Pierwodruk: S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1 (7), s. 153–163.

⁶ Ibidem, s. 420–421.

⁷ Ibidem, s. 421.

⁸ Ibidem, s. 421.

⁹ Ibidem, s. 421. Wyka uważa, że „czas odniesiony do zmysłowej powierzchni świata, posiada znaczenie wyłącznie malarskie, ukazuje zmienne i granie barw i antypsychicznych nastrojów”. Ibidem, s. 422.

¹⁰ Ibidem, s. 421–422.

¹¹ Ibidem, s. 422.

¹² Ibidem, s. 423. Wyka uznawał książkę Schulza za szkodliwą i niemożliwą. W toku rozważań przywoływał historię palenia książek ze strachu przed złowrogą, stanowiącą, kreacyjną mocą słowa, zdolnego przemycać wywrotowe treści i zmieniać zastany świat. Odmawiał jednak pogardliwie Schulzowskiemu słowu tej siły: „Wolność Schulza jest wolnością marginesu [...] nie zmienia tekstu i hierarchii rzeczywistości. *Sanatorium pod Klepsydrą*, nawet spalone na stosie, w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ zbieżność przypadkowa w latach wydania, nie oznacza zbieżności istotnej, a żadna z tez tej książki nie jest cechą istotną przyszłości, o którą warto kopie kruszyć”. Na marginesie warto dodać, że historia niechlubnej, ponurej tradycji *Indeksu książek zakazanych (Index librorum prohibitorum)*, do której – w celu retorycznego wzmocnienia argumentacji wywodu – nawiązuje Wyka, sięga 1542 roku, kiedy to papież Paweł IV ustanowił Inkwizycję Papieską. Oficjalnie *Indeks* przestał obowiązywać w 1966 roku. W spisie tym odnaleźć można było prace takich filozofów, pisarzy i historyków jak: Giordano Bruno, Thomas Hobbes, Wolter, Andrzej Frycz-Modrzewski, Émile Zola, René Descartes, Immanuel Kant, Mikołaj Kopernik, Baruch Spinoza, Blaise Pascal, John Locke, John Stuart Mill, Jean-Jacques Rousseau, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Karol Darwin, Daniel Defoe, Edward Gibbon, Stendhal, Jean-Paul Sartre, Raymond Russell. Przyjmuje się jednak, że pierwszy zakaz czytania i rozpowszechniania nieautoryzowanego *Życiorysu św. Pawła* wprowadzony został dekretem zjazdu biskupów w Efezie w 150 roku. Zob. na ten temat. G. Testas, *Inkwizycja*, tłum. M. Kapełuś, Warszawa 1994.

¹³ Ibidem, s. 423.

¹⁴ Ibidem, s. 423.

¹⁵ Ibidem, s. 422.

¹⁶ S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, op. cit., s. 424. Pierwodruk: S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1 (7), s. 153–163.

¹⁷ Ibidem, s. 424.

¹⁸ Ibidem, s. 425.

¹⁹ Ibidem, s. 424.

²⁰ Ibidem, s. 427. Na poparcie tezy, zgodnie z którą, zdaniem Brunona Schulza, rzeczywistość literacka w opowiadaniach domaga się odnowienia, Stefan Napierski przywołał wypowiedź Szalomy, jednego z bohaterów *Genialnej epoki*, który kradnąc na oczach Józefa pantofelek Adeli, stwierdza: „O czy myślisz, że byłbym kradł i popełniał tysiąc szaleństw, gdyby świat nie był tak bardzo się zużył i podupadł, gdyby rzeczy nie były w nim straciły swej pozłoty...”. Zob. B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 141.

²¹ S. Napierski, *Dwugłós o Schulzu*, [w:] K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, op. cit., s. 425.

²² Ibidem, s. 425.

²³ Ibidem, s. 425.

²⁴ Ibidem, s. 425.

²⁵ Ibidem, s. 425–426.

²⁶ Ibidem, s. 426.

²⁷ Ibidem, s. 426.

²⁸ Ibidem, s. 424.

²⁹ Ibidem, s. 427.

³⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4; K. Troczyński, „Sklepy cynamonowe” B. Schulza, „Dziennik Poznański” 1934, nr 101, s. 2; S. Baczyński, *Powieść polska w 1934 roku*, „Polonista” 1935, nr 15, s. 173–176; I. Fik, *Literatura choromania-ków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1–2; przedruk, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–135.

³¹ Zarówno w wypowiedzi Wyki, jak i w tekście Napierskiego odnaleźć można konstytutywne cechy gatunku, jakim jest pamflet: ekspresyjny styl, zastosowanie satyrycznej hiperboli, szyderczy, agresywny ton, tendencje demaskatorskie będące wyrazem dążenia do ośmieszenia nie tylko konkretnej idei, lecz także jej twórcy: „Bierze to bowiem początek – pisał z zacietrzewieniem Napierski – nie w próbach jako tako logicznego myślenia (lub logicznego budowania obrazów), lecz w głębokim zasobie urazów, w kompleksach inteligentkich, w mitomanii lat pokwitania. [...] Książki podobne *Sanatorium pod Klepsydrą* są tylko zadziwiająco kopalnią kompleksów [...]. Książki takie to próba zredukowania stanów klinicznych przez podstawienie na ich miejsce marionetek. [...] Lecz w sumie nie jest to postawa strawna lub choćby jadalna; chyba dla tych, którzy cierpią na chroniczne ubóstwo i niedosyt wyobraźni, zatem szukają «pobudzeń». Jest wśród nich sporo poczciwych mieszczuchów, trochę obojętnych pięknoduchów i garstka natarczywych snobów”. Fragment ten to dobitny przykład tego, że Napierski jako krytyk zrezygnował z rzeczowej argumentacji na rzecz argumentów *ad hominem* godzących bezpośrednio w autora oraz czytelników jego książek. Mamy zatem do czynienia z nie-

wybrednym atakiem personalnym charakterystycznym dla pamfletopisarstwa. Ibidem, s. 425, 427. Inny zastosowany przez krytyków zabieg deprecjonujący Schulza i jego teksty to upraszczające, ironiczne streszczenie jego poglądów. Aksjologicznej rekonstrukcji założeń wpisanych w *Dwugłos o Schulzu* Wyki i Napierskiego podjął się W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, Kraków 1996. Na napastliwy ton wypowiedzi Wyki i Napierskiego zwracał także uwagę J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. CXIII–CXIV.

³² Na temat fascynacji Kazimierza Wyki filozofią francuskiego personalizmu zob. M. Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Kraków 2001.

³³ B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 409–410, 413.

³⁴ Ibidem, s. 411.

³⁵ Ibidem, s. 409, 408.

³⁶ Być może, właśnie ze względu na nieprzystawalność obrazu świata kreowanego w opowiadaniach Schulza do akceptowanych społecznie sposobów pojmowania rzeczywistości Stefan Napierski określał te teksty mianem fantastyki. Zob. S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, op. cit., s. 424.

³⁷ Znaczenie metaforycznych przekształceń w prozie nie daje się sprowadzić wyłącznie do somatyzacji świata przedstawionego. Schulz za pośrednictwem sondowania semantycznej nośności metafory próbuje oddać metamorficzny charakter przedstawionej rzeczywistości oraz przesunąć granice tego, co możliwe do wypowiedzenia (to działania o charakterze transgresyjnym i epistemologicznym). Ponadto w prozie Schulza powracające nieustannie peryfrastyczne ciągi metaforycznych przekształceń, budowane na podstawie tego samego typu leksyki, decydują nie tylko o spójności poszczególnych opowiadań, lecz także o spójności obu tomów, to znaczy *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą* (metafora w tym rozumieniu urasta do rangi głównego tekstowego mechanizmu koherencyjnego). Co więcej, metafora staje się narzędziem „oswajania” przedstawionej rzeczywistości, uspoźniania jej wizji. Wreszcie, metafora oraz porównania niejedenkrotnie służą Schulzowi do kreowania „efektu obcości” świata przedstawionego, sprzyjają jego defamiliaryzacji. Dzieje się to dzięki odwróceniu kierunku metaforycznego rzutowania. To, co ludzkie, porównywane jest do tego, co nieludzkie. Metafory oraz porównania w prozie Schulza nie zawsze są antropocentryczne i nie zawsze służą tworzeniu wizji świata przyjaznego człowiekowi. Badacze proponowali zwykle w odniesieniu do twórczości Schulza koncepcję metafory, zgodnie z którą jest ona „narzędziem uspoźniania wizji świata, który rozpadł się po destrukcji pierwotnego Słowa”, a także narzędziem oswajania rzeczywistości. Zgadzam się z tą koncepcją. Myślę jednak, że wskazuje ona na jedną z wielu funkcji metaforycznych przekształceń. Poświęcając osobny rozdział somatyzacji świata przedstawionego, pragnęłam wyeksponować słabiej omó-

wione, nierzadko z dużą konsekwencją pomijane aspekty i funkcje Schulzowskiej metafory, a także odpowiedzieć na pytanie: jaka jest rzeczywistość zaprezentowana w prozie Schulza, skoro trzeba ją oswajać i uspójniać? W rozważaniach nad metaforą podkreśla się zwykle jej „fizjocentryzm” i „somatocentryzm”, przez co rozumie się tendencję do antropomorfizacji, dzięki której nieznane obszary doświadczenia są wyjaśniane za pośrednictwem personifikujących odwołań do ludzkiej fizyczności. W takiej funkcji metafora w opowiadaniach również występuje. Ale nie jest to jej funkcja jedyna. Metafora Schulza akcentuje wprawdzie materialny wymiar istnienia, lecz nie zawsze jest antropocentryczna. Jej specyfika polega na rzutowaniu wielokierunkowym. W konsekwencji odwrócenia kierunku metaforycznego rzutowania postaci literackie zaczynają bytować jak kukły, manekiny, rośliny, rzeczy.

³⁸ Na temat wpływu metaforycznych przekształceń na zmianę percepcji świata pisał K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 150. W odniesieniu do opowiadań Schulza Stala postawił wartą przypomnienia tezę o „podwójnym ruchu wewnątrz metafory: z jednej strony – destrukcji, dekompozycji rzeczywistości, z drugiej – rekontekstualizacji, polegającej na odtworzeniu nowej spójności świata, niejako z wnętrza metafory”. W ten sposób za pośrednictwem metaforycznych transformacji dokonywana jest redeskrpcja rzeczywistości. Zob. *Ibidem*, s. 153.

³⁹ Wszystkie cytaty z opowiadań *Sierpień* oraz *Druga jesień* przywołuję według wydania B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit. Oznaczenia je symbolami Dj – *Druga jesień*, S – *Sierpień* i Kom – *Kometa*. Przytoczenia lokalizuję w tekście głównym; w nawiasie podaję numery stron.

⁴⁰ Maską (fr. *masque*, ros. *maska*, ang. *mask*, włos. *maschera*, *mascara*, arab. *maschara* – sztyt, żart, żartowniś, maska). Maską jako symbol sztuki aktorskiej, nakładana była przez starożytnych aktorów greckich i rzymskich, ponieważ pozwalała na zasłonięcie ich jednostkowej tożsamości, która uniemożliwiałaby przekonujące przedstawienie przez nich na scenie typowych cech ludzkich. Maską kojarzona bywa również z gipsowym odlewem twarzy nieżyjącego człowieka. W sensie przenośnym staje się znakiem pozorów. Zob. *Słownik wyrazów obcych*, pod red. Z. Rysiewicza, J. Safarewicza i E. Słuszkiewicza, Warszawa 1958, s. 419. Warto przypomnieć w tym miejscu również znaczenie maski aktualizowane w filozofii Friedricha Nietzschego. Przywołanie przez autora *Narodzin tragedii* metafory maski miało na celu ukazanie ludzkiej tendencji do samooszustwa w służbie życia zgodnego z ideałami sztuki apollońskiej. W tym ujęciu maska przesłania tragiczną wiedzę o życiu, czyni je bardziej znośnym. U Schulza koncepcja maski zostaje uogólniona. Poprzedzenie jej greckim przedrostkiem *pan* (wszystko) zwieńczone zostaje wizją panmaskarady, w której pozorność odniesiona zostaje do wszelkiego istnienia.

⁴¹ Pałuba to nieforemna lalka, niekształtna kukła ciosana w drewnie. W XIX wieku słowem tym posługiwano się do pogardliwego określenia kobiety.

⁴² Wysuszone znamiona szafranu stosowane były przez Greków, Fenicjan, Asyryjczyków, Arabów oraz Brytyjczyków jako afrodyzjak.

⁴³ To efemeryczne życie, pomimo tego, że podlega nieubłaganemu prawu przemiany materii, zostaje uznane za wyjątkowe z powodu niepowtarzalności poszczególnych kształtów, które przybiera. Wspomniany motyw pojawia się w zakończeniu opowiadania *Księga*, gdzie czytamy o „genialnej epoce naszego życia”. Nie można kwestionować jej istnienia, pomimo tego, że została zachwiana „w deminucyjnym zapędzie”, zdegradowana, poprzez ukazanie w pomniejszającej optyce. Zob. idem, *Księga*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 129. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na obecność w Schulzowskich opowiadaniach litoty, figury retorycznej, która umożliwia wykreowanie sytuacji zaniku. Kiedy autor *Sklepów cynamonowych* pisze o wcieleniach materii, podkreśla jednocześnie ich znikomość. Na temat litoty zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 133–135, 137, 139, 189, 193, 246–247.

⁴⁴ Na obecność perspektywizmu poznawczego w opowiadaniach Schulza zwracała uwagę Barbara Sienkiewicz. Autorka nie podjęła jednak próby opisanego literackich technik, za pośrednictwem których w utworach drohobyckiego pisarza dochodzi do zwielokrotnienia optyki w interpretacji przedstawianych zjawisk. Zob. B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 405–409.

⁴⁵ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1981, s. 66–67.

⁴⁶ Szkielet jest inspirowany założeniami psychologii transgresyjnej, nazywanej także psychotransgresjonizmem, zgodnie z którymi człowiek powinien być ujmowany jako aktywny sprawca, zdolny do myślenia i działania transgresyjnego. W tym ujęciu transgresja sprowadzałaby się do przekraczania granic materialnych, społecznych i symbolicznych, dążenia do nieustannego poszerzania przestrzeni własnych działań, naruszania tabu, sondowania sfer objętych zakazem, potrzeby wykraczania poza własną kondycję. „Dzięki takim «czynom-wczynom» rodzi się zmiana społeczna, rozwija się kultura i cywilizacja”. Zob. J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 10.

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków–Wrocław 1986, s. 58.

⁴⁸ Tom ukazał się w 1933 roku nakładem wydawnictwa Rój. W 1957 roku opublikowane zostało wydanie rozszerzone, pod zmienionym tytułem *Bakakaj*.

⁴⁹ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.], s. 23.

⁵⁰ O *Tancerzu mecenasa Krakowskiego* pisał Zdzisław Łapiński w artykule: *W klasie tańca u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 33–44.

⁵¹ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986, s. 124, 249.

⁵² „[...] podziwiając lekko falisty ruch jego pleców, rozkoszowałem się tym, że nie wie o niczym, że to moje, wewnętrzne. Ciągnął za sobą smugę toaletowego zapachu, był świeży – wydawało się niemożliwością uzyskać z nim jakieś zbliżenie”. W. Gombrowicz, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, [w:] idem, *Bakakaj*, Kraków 1997, s. 7. Wszystkie cytaty omawianej noweli przywołuję według tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczam symbolem T, w nawiasie podaję numery stron.

⁵³ W. Gombrowicz, *Dziewictwo*, [w:] idem, *Bakakaj*, op. cit., s. 82. Wszystkie cytowane fragmenty utworu pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym oznaczając symbolem D, w nawiasie podaję numer strony.

⁵⁴ Zob. J. Margański, *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001. Nie sposób natomiast zgodzić się z opinią Margańskiego, który stwierdza: „*Dziewictwo* jest w istocie parodią utworu osiemnastowiecznego pisarza francuskiego, którą autor *Pamiętnika* inicjuje, wdając się w dziwną polemikę – cóż za anachronizm! – otwierającą monolog narracyjny *Dziewictwa* [...]. Gombrowicz, ironicznie polemizując ze stylem opisu dziewczęcej urody, od razu odsyła do utworu Bernardina de Saint-Pierre’a [pod tytułem *Paweł i Wirginia* – dopisek Ż.N.], którego fabułę następnie w całości spożytkuje”. W zacytowanym fragmencie wywodu Margańskiego mamy do czynienia ze zjawiskiem arbitralnej atrybucji, dochodzi tutaj też do zatarcia granicy pomiędzy intertekstualnością właściwą a intertekstualnością fakultatywną, wtórną, narzuconą przez interpretatora. Badacz w swoim wartościowym przeciwie tekście nie dowodzi tego, że Gombrowicz znał dzieła Bernardina de Saint-Pierre’a, ani tym bardziej nie uzasadnia przekonania, zgodnie z którym to właśnie dorobek tego francuskiego preromantyka stanowił dla Gombrowicza źródło inspiracji. Wcześniejsza lektura powieści *Paweł i Wirginia* nie jest konieczna do zrozumienia *Dziewictwa*, tak jak niezbędna jest znajomość rudymenarnych założeń sentymentalizmu. Stąd wniosek, że Margański zbyt wąsko zakreśla pole intertekstualnych odniesień. Saint-Pierre jako jeden z wielu sentymentalistów sięgał do niezwykle popularnych w tym czasie obrazów roślinnych i metaforyki natury. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 84–86.

⁵⁵ Zob. także na ten temat: Jan van der Meer, „*Dziewictwo*” Witolda Gombrowicza: *antybaśń, antyidylla czy baśń/idylla antyformy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 63–82.

⁵⁶ Przykładem takiego stylu może być choćby sentymentalny opis obrazu Jeana Baptisty Greuze pod tytułem *Nieżywy ptaszek* autorstwa Diderota: „Dziewczynka stoi na wprost; głowę opiera na lewej ręce: martwy ptaszek leży na brzegu klatki, główka mu zwisa, skrzydełka opadły, łapki ma w powietrzu. Ileż naturalności w ruchu dziewczynki. [...] Ręka jest piękna, bardzo piękna, i piękne ramię [...] szczegóły palców; te dołeczki, ta miękkość, i ta różowość, którą ciężar daje koniuszkom delikatnych palców, ileż wdzięku w tym wszystkim. Chciałoby się ucałować tę rączkę, gdyby nie

szacunek dla dziecka i jego bólu”. Dziecięcość bohaterki obrazu nie jest jednak oczywista: „Temat tego portreciku jest tak subtelny, że wiele osób go nie zrozumiało; uwierzyli, że dziewczyna płacze – tylko po stracie karnarka. [...] Dziecko to płacze z innego powodu, mówię ci. [...] – Tyle cierpienia w jej wieku i z powodu ptaszka!... Ależ ile ona ma lat!... Co ci odpowiedzieć i jakie pytania mi stawiasz? Sądząc z twarzy wygląda na lat piętnaście lub szesnaście, ramię i rękę ma kobiety osiemnasto- lub dziewiętnastoletniej”. Zob. D. Diderot, *Greuze*, [w:] idem, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1950, s. 94, 97. Jeane Baptiste Greuze (1725–1805) to francuski malarz i grafik, słynący z sentymentalnych kompozycji rodzajowych oraz portretów kobiet, dziewcząt i dzieci.

⁵⁷ Romans zaliczany jest do grupy tych gatunków epickich, które poprzedziły powstanie powieści nowożytnej. Przejęła ona od nich na przykład schematy fabularne. Genezy długiej tradycji romansu upatruje się w ostatnim okresie epoki hellenistycznej (III–I w p.n.e.). Jego grecki pierwowzór obejmował dzieła, których tematykę można by określić jako miłosną i fantastyczno-podróżniczą. Znamienny dla tej realizacji gatunku był schemat fabularny rozłąki kochanków. Bohaterowie, po licznych perypetiach, pokonawszy wiele przeszkód, które napotkali na drodze do szczęścia, odnajdują się w zakończeniu.

⁵⁸ *Listy Heloizy i Abélarda* opisujące historię średniowiecznych kochanków opublikowane zostały w 1675 roku. Jednym ze świadectw ich poczytności również w XVIII wieku są nawiązania, które odnaleźć można w tytule i na kartach epistolarnego romansu sentymentalnego Jeana Jacquesa Rousseau pod tytułem *Julia, czyli Nowa Heloiza, listy dwojga kochanków, mieszkańców małego miasteczka u stóp Alp*. Pierwodruk tekstu ukazał się w 1760 roku. Alina Witkowska określa spuściznę, jaką późniejsi literacy kochankowie otrzymali po *Nowej Heloizie*, mianem „pięknego i kłopotliwego dziedzictwa”. Pięknego, bo „uczyło języka namiętności, oswajało wyobraźnię z możliwością miłości zakazanej, a jednak cnotliwej i porywającej, stwarzało trzecią możliwość rozwiązania perypetii uczuciowych, oprócz małżeństwa lub zgrozy moralnego upadku”. A jednak kłopotliwego „poprzez skwapliwy konformizm «nawrócenia» Julii d’Entage, wzorowej żony i matki, która potrafiła ocalić u boku pana de Wolmar stateczność kobietą i poskromić niegdyś płomiennie serce”. Zob. *Polski romans sentymentalny*. L. Kropiński, «Julia i Adolf», F. Bernatowicz, «Nierozsądne śluby», oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971, s. XXXI–XXXII.

⁵⁹ Tendencja introspekcyjna, pozwalająca ujmować subiektywne rozterki w sposób patetyczny i wzniosły, mocno już skonwencjonalizowana w lirycie sentymentalnej, na początku XIX wieku ekspandowała na tereny prozy, a zwłaszcza czułego romansu epistolarnego, umożliwiając sondowanie „porywów serca” zredukowanych w tym okresie do doświadczenia nieszcześliwej miłości, ujmowanej jako najgłębsze i najwartościowsze z doznań. Z powodu rutynowej powtarzalności tych samych rozwiązań stylistycznych, ciągłej repetycji wzorców osobowych i sytuacyjnych, sentymentalne sche-

maty narracyjno-fabularne ulegały postępującemu skostnieniu, aż w końcu stały się synonimem literackiej sztampy.

⁶⁰ Zgodnie z rudymenarnymi założeniami sentymentalizmu, teksty pretendujące do włączenia ich w obręb tego prądu literackiego powinny ukazywać wewnętrzne emocjonalne życie człowieka w jego autentyczności, tropić wszelkie zafalszowania w relacjach międzyludzkich, wskazywać i piętnować pozory, którym hołduje społeczeństwo. Realizacja tego ostatniego postulatów przesądzała zwykle o obecności w dziełach sentymentalnych akcentów moralizatorskich.

⁶¹ O romantycznej genezie poetyk transgresyjnych, ich ekspansji, oddziaływaniu i transformacjach w literaturze XX wieku pisał Edward Kasperski w tekście *Klucze do Kafki*. Wśród najbardziej znaczących przedstawicieli europejskiego romantyzmu eksplorujących wspomnianą problematykę wymienić należy Charlesa Baudelaire'a, George'a Gordona Byrona, Josepha von Eichendorffa, Johanna Wolfganga Goethego, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Friedricha Hölderlina, Novalisa, Edgara Allana Poeego. Szlakami wytyczonymi przez romantycznych poszukiwaczy transgresji podążali ekspresjoniści i surrealiści. Również w dziełach Franza Kafki uderza dążenie do przekraczania granic między innymi poznania i samopoznania. Pokrewne wątki odnajdziemy w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna, *Mistrzu i Małgorzacie* Michała Bułhakowa, symbolistycznych tekstach Bolesława Leśmiana czy wreszcie w *Pornografii* Witolda Gombrowicza oraz wielu wierszach Stanisława Grochowiaka. Zob. E. Kasperski, *Klucze do Kafki*, [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, pod red. E. Kasperskiego i T. Mackiewicza, Warszawa 2004, s. 63–67.

⁶² Ibidem, s. 64–65.

⁶³ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 22.

⁶⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 2004, s. 292.

⁶⁵ „Chyba nie tyle czułem się anormalny, ile wiedziałem, że jestem anormalny i ta świadomość utrzymywała się we mnie wbrew wszystkim oznakom mojej zdrowej przeciętności. Z pozoru najzwyczajniejszy młody człowiek z lekkimi tylko dziwactwami, a jednak nie mający w głębi ducha najmniejszych złudzeń, że jest jak chora owca poza stadem, na bezdrożu, i wydany wielkiemu najdziwniejszemu kształtowi, jak owe figurki z gutaperki dające się ugniatać na wszystkie sposoby, z których można zrobić największą potworność. Wiedziałem: sam, na uboczu, osobny, dowolny, a więc rozpasany. I stąd dziwny wytworzył się we mnie stosunek do tego co wstrętne, odpychające, ohydne – gdyż brzydząc się tym, jak każdy, czułem się jednak jakoś temu dostępny i bodaj związany z tym [...]; tak to oscylowałem pomiędzy obrzydzeniem a wewnętrzną zgodą na ohydę”. Zob. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 19. Ciekawe uwagi na temat dwojakiemu podejścia historyków i teoretyków literatury do interpretacji tekstów groteskowych, wyrażającego się tendencjami do ujmowania ich w kategoriach obłądu, szaleństwa, odmawiania tym utworom

zdolności do przekazywania nie tylko treści o charakterze filozoficznym, lecz także jakiegokolwiek sensu lub uznaniem dzieł groteskowych za najadekwatniejszą ekspresję skomplikowanej sytuacji współczesnego człowieka, odnaleźć można w książce Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Patuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 162–163. W rozdziale pod tytułem *Pochwała niedorzeczności. O „Kosmosie” Witolda Gombrowicza* autorka wskazuje na paralełę pomiędzy dążeniami obecnymi zarówno w psychiatrii, jak i nauce o literaturze, by położyć kres redukowaniu (odpowiednio) wypowiedzi psychotycznych i tekstów groteskowych do zjawisk pozbawionych znaczenia: „Dzieje recepcji literatury groteskowej znajdują zresztą swoisty analogon w ambiwalentnym stosunku psychiatrii do objawów psychotycznych. Jak pokazuje artykuł Janusza Wróbla, psychiatria niejednokrotnie podejmowała próby wyjścia poza interpretowanie aktywności werbalnej oraz przeżyć psychotycznych z punktu widzenia norm językowych, logiki kartezyjskiej i naszego systemu semantycznego. W Polsce z obiegowymi sędami o patologicznym charakterze myślenia schizofreników polemizował. m.in. G. Bychowski. Wskazywał on na relatywizm naszych kategorii logicznych, które w gruncie rzeczy są kategoriami socjalnymi, a ich obiektywność zasadza się na społecznej akceptacji. Zmiana perspektywy interpretacyjnej może prowadzić do wniosku, że to przede wszystkim ludzie zdrowi opierają się w swoim rozumowaniu na założeniach apriorycznych, często niewspółmiernych do codziennej praktyki. Jeden ze współczesnych uczonych (W. Szelenberger) określił je mianem «fundamentalnych urojeń». Zdecydowaną próbę przekroczenia stanowiska tradycyjnego, opierającego się na dogmatycznym przekonaniu, że dostępny większości ludzi ogląd świata jest jedynie prawidłowy, przypisać należy przede wszystkim tzw. psychiatrii egzystencjalnej, opartej na filozofii Heideggera i Husserla”. Zob. też: J. Wróbel, *Psychiatria wobec językowych osobliwości schizofrenii*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, z. 12 oraz G. Bychowski, *Psychoanaliza*, Lwów–Warszawa 1929.

⁶⁶ Sformułowanie to zaczerpnęłam z listu Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zob. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 478.

⁶⁷ W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 483.

⁶⁸ B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 484–485.

⁶⁹ Ibidem, 487.

⁷⁰ Ibidem, s. 488.

⁷¹ Ibidem, s. 490.

⁷² W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 491.

⁷³ Ibidem, s. 491–493.

⁷⁴ B. Schulz, *Ferdynand*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 401.

Projekt (dez)organ-izacji. Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości a koncepcja bohatera w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

¹ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–134. Wszystkie cytowane przeze mnie wypowiedzi Ignacego Fika pochodzą z tego wydania, oznaczam je symbolem LC, lokalizuję je w tekście głównym, w nawiasie podaję numer strony. Pierwodruk: Idem, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.

² Okazywały się one „tylko wiotką pianą, pogruchoaną, cienką krą, płynącą po burzliwej powierzchni morza irracjonalnych fluktów i wirów”, zaś człowiek mógł być co najwyżej „igraszką podziemnych i nadpowietrznych nurtów i ślepych sił, przelewających go z fali na falę” (LC, s. 128).

³ Z przesłankami, które legły u podstaw nauki o charakterach, przeszczeniemy na grunt literaturoznawstwa, polemizował w tekście *Prolegomena do charakterologii* Karol Irzykowski. Zob. K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, [w:] idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 667–669.

⁴ Wszystkie cytaty z utworów Schulza przywołuję według wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998. Przytoczenia lokalizuję w tekście głównym, oznaczam je symbolami: E – *Emeryt*, N – *Nawiedzenie*, P – *Ptaki*, M – *Manekiny*, W – *Wichura*, K – *Karakony*, Nws – *Noc wielkiego sezonu*, D – *Dodo*, Ms – *Martwy sezon*, ToM D – *Traktat o manekinach. Dokończenie*, Pan – *Pan*, Sc – *Sklepy cynamonowe*, SpK – *Sanatorium pod Klepsydrą*, UK – *Ulica Krokodyli*, Nm – *Nemord*; w nawiasie podaję numery stron.

⁵ Twarze postaci występujących na kartach dzieł drohobyckiego autora często pod wpływem emocji tracą ludzkie rysy. Na przykład w opowiadaniu *Emeryt* dziecięcy bohaterowie są animalizowani, porównywani do witalnych zwierząt, „zaaferowanych”, wrzaskliwych małp: „Czasem zapędzają się w nieprzytomnych gonitwach aż do mojej ławki, rzucają w przelocie w moją stronę niezrozumiałe wyzwiska. Ich twarze zdają się wychodzić z zawiąsów przy gwałtownych grymasach, które do mnie stroją. Jak stado zaaferowanych małp komentujących parodystycznie swe błazeńskie wyczyny – przelatuje ta gromada mimo, gestykulując z piekielnym wrzaskiem. Widzę wtedy ich zadarte noski, nie mogące wstrzymać wycieku, ich usta rozdarte krzykiem i pokryte krostami, ich małe zaciśnięte pięści” (E, s. 316). A tak emeryt postrzega przerażenie płaczących szkolnych kolegów: „Patrzyłem obojętnie na ich niewczesną skrucę, na zdeformowane nagłym płaczem twarze, jak gdyby z pierwszymi łzami zesza z nich maska ludzka i obnażyła bezkształtną miążgę płaczącego mięsa” (E, s. 321). W opisie tym mamy do czynienia z dezindywidualizacją, depersonalizacją (*de-* – łac. *persona* ‘maska, osoba, charakter’) postaci ludzkich. Ten ostatni proces pod-

lega w opowiadaniu udosłownieniu – dzieci tracą twarze, które określane są mianem „masek ludzkich”, fizjonomia chłopców ulega najpierw deformacji, potem staje się zupełnie amorficzna, zaczyna jawić się jako bezpostaciowa materia, „bezkształtna miazga płaczącego mięsa”.

⁶ Twórcą metafory, którą przywołuję, jest François Chirpaz. Zob. idem, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 1998, s. 41. Francuski filozof, opisując doznanie silnych, negatywnych emocji, jako stanu swoistej dezorganizacji, posługiwał się metaforą „pokawałkowanej obecności”: „Emocja nie stawia nas zatem wobec rozdziału świadomości i odpowiadającego jej ciała. Dosłownie rzecz biorąc, natrafiamy na obecność, która ulega rozbiciu i staje się niezdolna do włączenia się w sytuację. Tak właśnie natrafiamy na myśli i wizje przybierające szalony obrót, na nierówny urywany oddech, na nieokreślone i niezrozumiałe gesty. Jeśli można tak powiedzieć – *obecność ulega pokawałkowaniu*. Nie może już utrzymać tego wszystkiego, co udało jej się zjednoczyć w życiu codziennym i «rozlatuje się». To odrębne życie każdej z jej części jest tym bardziej obłądne, że nie wiąże się już z niczym, nie osiąga pewności panowania nad sytuacją. Sam ten jej zanik nie jest jakąś pantomimą, grą odgrywaną przez ciało, ale jest takim momentem, w którym obecność zostaje ostatecznie zatopiona, całkowicie nie mogąc się pozbierać – zanurza się w niemocy. Dlatego też emocje, bardziej niż inne doświadczenia, odsłaniają kruchość obecności i to, jak krucha jest owa cierpliwie wypracowywana równowaga pomiędzy mną, moim ciałem i światem”. Ibidem, s. 53.

⁷ Warto w tym miejscu przytoczyć przykładowy opis wichury, konotujący skojarzenia związane z szaleństwem, rozhulanymi emocjami, cielesnością, wrzeszczącą muzycznością i postępującym spustoszeniem: „Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach, w które wjeżdżała jej furia. Jeden po drugim strychy zdawały się rosnać i wybuchać szaleństwem, gdy wstępowała w nie jej siła. Ogałacała place, zostawiała za sobą na ulicach białą pustkę, zamiatała całe połacie rynku do czysta. Ledwie tu i ówdzie giał się pod nią i trzepotał, uczepony węgła domu, samotny człowiek. [...] Strych grał od wichru. [...] W pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwiślał jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu, nastawiał się palisadami krokwi, rósł jak sklepienia gotyckie, rozprzestrzeniał się lasem belek pełnym stokrotnego echa, i huczał jak pudło ogromnych basów” (W, s. 92, 95). Parafrazując znaną sentencję Horacego *ira furor brevis est* – gniew jest krótkotrwałym obłądkiem (*Listy*, 2, 62), po lekturze prozy Schulza można by rzec, że wichura to chwilowe szaleństwo upsychicznionej materii.

⁸ Analizowany motyw nabiera nowych znaczeń w kontekście korespondencji Schulza. W jednym z listów do Romany Halpernowej Schulz w opisie własnej sytuacji egzystencjalnej i konieczności stawienia czoła życiu i naporowi doświadczeń, które ono niesie, porównywał siebie do owada: „ja, jakby wypuszczony z poczwarki owad, wystawiony na burzę obcego świata i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy żywiolom. Dokąd

mnie to zaprowadzi, nie wiem. Czy ta nowa trzeźwość jest tylko pustką po opadających mgławicach twórczych, czy jest nowym głodem świata, nową konfrontacją z żywiołem zewnętrznym – nie wiem, Osobliwość i niezwykłość moich przebiegów zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji świata. Teraz otwieram się jakby powtórnie na świat i byłoby wszystko dobrze, gdyby nie ten lęk i to wzdraganie się wewnętrzne, jak przed ryzykowną i Bóg wie gdzie prowadzącą imprezą”. B. Schulz, *List do Romany Halpernowej napisany pomiędzy 20 a 26 VIII 1937*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 460–461.

⁹ Na temat emocji wstępu zob. P. Rozin, J. Haidt, C.R. McCauley, *Wstąpienie*, [w:] M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, *Psychologia emocji*, Gdańsk 2005.

¹⁰ Wnikliwą analizę zwierzęcych przemian Ojca w *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* przeprowadził Andrzej Ossowski w artykule pod tytułem *Drohobyckie bestiarium*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 79–99.

¹¹ Wuj Hieronim porastający „fantastycznym zarostem”, pogrążony w obłądnie i niepoohamowanym lęku wydaje się parodią pustelnika Hieronima, ogłoszonego przez chrześcijaństwo świętym. Hieronim praktykuje przymusową ascezę, nie wychodzi z pokoju, „wiedzie żywot na wąskim skrawku między sienią a ciemnym alkierzem, który został mu przydzielony”. Samotność bohatera nie ma nic wspólnego z dobrowolną izolacją, postać objawia swoim istnieniem nędzę i pustkę egzystencji. Kanonizowany Hieronim, podobnie jak bohater prozy Schulza, przedstawiany był w towarzystwie lwa, który symbolizował jego życie na pustyni. Na obrazie *Krajobraz ze św. Hieronimem* namalowanym przez Joachima Patiniera ok. 1515–1524 roku dzikie zwierzę obok świętego oznaczało harmonię między człowiekiem a światem natury, ład istniejący ustanowiony dzięki niezwykłej mocy świętego; wspomniany motyw powraca także w malarskim dziele Colantoniego z II połowy XV wieku pod tytułem *Św. Hieronim i lew* oraz miedziorycie Albrechta Dürera *Św. Hieronim w celi*. Przywrócenie tej harmonii zapowiada w Starym Testamencie biblijny prorok Izajasz: „wtedy wilk zamieszka wraz z barankiem, pantera z kozłkiem razem leżeć będą, cielę i lew paść się będą spodem i mały chłopiec będzie je poganiał. Krowa i niedźwiedzica przestawać będą przyjaźnić, młode ich razem będą legły. Lew też jak wół będzie jadał słomę. Niemowlę igrać będzie na norze kobry, dziecko włoży swą rękę do kryjówki żmii” (11, 6–8). Motywy biblijne zostają w opowiadaniu Schulza parodystycznie przetworzone. Wuj Hieronim z bezwzględności, pozbawionego skrupułów człowieka o lwim, nieokiełznanym temperamencie („z satysfakcją mówił nieuleczalnie chorem o czekającej ich śmierci. Z wizyt kondolencyjnych korzystał, by przed skonsternowaną rodziną poddawać ostrej krytyce żywot zmarłego” (D, s. 298) zmienia się w wylęknionego eremity. Na płaszczyźnie fabularnej tekstu motywacja tej przemiany nie zostaje wyjaśniona. Być może, jest ona literacką parafrazą słynnej frazy św. Hieronima: „Pycha czyha w naszych sercach niczym straszliwy drapieżnik, aby skoczyć w najmniej oczekiwanym momencie i potęż-

nymi łapami zadać cios sumieniu”. Rzecz znamienna, że pomiędzy wegetującym z dala od ludzi Schulzowskim bohaterem a lwem, w towarzystwie, którego jest prezentowany, panuje niemożliwa do przełamania wrogość: „Siedząc tyłem do siebie, lew i wuj Hieronim wiedzieli o sobie pełni nienawiści. Nie patrząc na siebie, grozili sobie wyszczerzonym, odsłoniętym kłębem i groźnie warczącym słowem. [...] Ten lew i ten Hieronim napelniali ciemny alkierz wujostwa wieczną zwadą” (D, s. 296–297).

¹² B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 477.

¹³ Zob. A. Ubortowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001, s. 240–241.

¹⁴ W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 17–33.

¹⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1994, t. 1, par. 63, s. 534; cyt. za: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellelizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 21.

¹⁶ B. Baran, *Wstęp*, [w:] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 6.

¹⁷ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, op. cit., s. 125.

¹⁸ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 477.

¹⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, op. cit., s. 124.

²⁰ Zob. na ten temat: J. Żak-Bucholc, *Część i całość, czyli starożytne hybrydy*, „Albo albo. Problemy psychologii i kultury” 2002, nr 2, s. 60–67. „Hybris po grecku znaczy «potworność» – w znaczeniu nie tyle mitycznym, ile egzystencjalnym, psychologicznym; *hybris* to coś niepojętego, nie do zrozumienia, co przejmując grozą i poraża pychą. Starsze ludy, posługując się obrazem stwora hybrydycznego, chciały przekazać raczej intuicję dotyczącą jedności, obrazowanej jako łączenie cech. «Potwór» mógł budzić lęk, ale wiadano, iż nie można go ze świata usunąć raz na zawsze, bo stanowi jego integralną część”. Ibidem, s. 66.

²¹ Zob. B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 47, przyp. 13.

²² Zarys głównych tez tego podrozdziału sformułowałam w dysertacji magisterskiej napisanej w 2001 roku pod kierunkiem prof. H. Gosk. Szkic jest rozszerzoną wersją artykułów, które ukazały się: na łamach pisma „Parnasik. Teoria, Krytyka, Twórczość” (grudzień 2004, nr 47), wydawanego przez ZKN w Ostrołęce oraz w kwartalniku „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe” 2005, nr 2.

²³ W. Gombrowicz, *Ferdynand*, Kraków 1997. Wszystkie zamieszczone przeze mnie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję odsyłacze stronicowe.

²⁴ Zob. J. Lacan, *Le stade du miroir*, [w:] idem, *Ecrits*, Paris 1966. Psychoanalityczną interpretację pierwszej powieści Gombrowicza zaproponowała w 1977 roku Rosine Georgin w eseju zatytułowanym *Gombrowicz*. Autorka analizowała przez pryzmat teorii Lacana treści homoseksualne w utworach autora *Ślubu*. Zob. R. Georgine, *Gombrowicz*, Lozanna 1977. Do opisu fantazmatu pokawałkowanego ciała, obecnego w twórczości Gombrowicza, językiem psychoanalizy Lacanowskiej posłużyli się między innymi Olaf Kühn w tekście *Ciemność zawierała... bosego chłopaka*, [w:] „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zybura, Kraków 2004 oraz Krzysztof Kłosiński w *Przemianach prozy XX wieku*, [w:] idem, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000. O ile wspomniany aspekt teorii Lacana był pomocny Kühnowi w rozważaniach dotyczących kwestii homoerotyzmu Gombrowicza, o tyle Kłosiński kojarzy wspólny dla twórcy *Ferdydurke* i Lacana motyw rozczłonkowanego ciała z procesem „formowania się podmiotu”. Koncepcję tę rozwinął Michał Paweł Markowski w opublikowanej w Krakowie jesienią 2004 roku książce pod tytułem *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. W pracy Markowskiego jednym z najważniejszych języków umożliwiających rozpoznanie i opis utworów Witolda Gombrowicza jest właśnie idiom psychoanalizy Lacanowskiej, ujmowany, jak podkreśla badacz, nieortodoksyjnie i przykrojony do przyjętej perspektywy interpretacyjnej. Autor *Czarnego nurtu* dowodzi na kartach monografii między innymi tezy o kulturowym wywłaszczeniu podmiotu. Argumentacja badacza zmierza w kierunku wykazania zasadności założenia, zgodnie z którym „ucieczka przed Realnym” stanowi główny temat tak twórczości Gombrowicza, jak i refleksji psychoanalitycznej Lacana. Markowski, pisząc o przedstawieniu pokawałkowanego ciała w *Ferdydurke* na stronach 235–252, proponuje taką interpretację tekstu Gombrowicza, w której na plan pierwszy wysunęłaby się konfrontacja dwóch fantazmatów: scalenia i rozbicia, „z których pierwszy nie przeszedł próby lustra, drugi zaś nie pozwala zapomnieć o swym fragmentarycznym źródle”. Ibidem, s. 243. Po analizie inicjalnego motywu przebudzenia i spotkania z sobowtórem (ten ostatni wątek omawiany był między innymi przez Artura Sandauera, Marię Janion, Konstantego Jeleńskiego i Janusza Margańskiego) Markowski wyraża przekonanie, że dalsze perypetie Józia są pasmem „daremnnych ucieczek przed porządkiem Symbolicznym”. Ibidem, s. 252. Zasadnicze tezy mojego tekstu nie sytuują się w opozycji względem ustaleń tego autora. Badacz nie podejmuje jednak w omówieniu próby odpowiedzi na niezwykle istotne pytanie: jak to się dzieje, że w *Ferdydurke* operacje semantyczne dokonywane na leksemach związanych z ciałem urastają do rangi podstawowej metody kodowania znaczeń. Temu między innymi zagadnieniu poświęcone są moje rozważania.

²⁵ O pierwszej powieści Gombrowicza pisali między innymi: A. Falkiewicz, *Polski kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1966; I. Fik, *Miny trudne i miny łatwe. (Uwagi na marginesie książki Gombrowicza*

„*Ferdydurke*”), [w:] *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków–Wrocław 1984; L. Fryde, *O „Ferdydurke” Gombrowicza*, [w:] ibidem; J. Kott, *Gęba i grymas*, „Wiadomości” 1969; A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza. „Ferdydurke”: teoretyczne problemy jej interpretacji*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Zabickiego, t. 2, Warszawa 1965; A. Sandauer, *Ferdydurke*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit.; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1984.

²⁶ B. Schulz, *Ferdydurke*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 398, 400–401.

²⁷ Kwestię teoretycznych ujęć podmiotowości omawia E. Kasperski, *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5.

²⁸ Fragment, traktowany jako forma mimetycznej reprezentacji pozbawionej hierarchii rzeczywistości modernistycznej, zyskał w refleksji nad literaturą i kulturą tego okresu status jednej z najistotniejszych dla zrozumienia specyfiki epoki kategorii opisowych. W refleksji nad fragmentem Maria Delaperrière zwróciła uwagę na to, że estetyka rozpadu może pełnić dwie odmienne funkcje. Z jednej strony należy ją odczytywać jako pochwałę wielogłosowości, manifestację niezgody na myślenie systemowe i wszechwładzę jednego sensu, z drugiej zaś pojawia się ona jako efekt melancholijnego przeświadczenia o wyczerpaniu kultury, rezultat rezygnacji z próby stworzenia metajęzyka, który opisałby całość. Zob. M. Delaperrière, *Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności*, [w:] eadem, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 65.

²⁹ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 92.

³⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956. Dzieła*, t. 7, Kraków–Wrocław 1986, s. 51, „Czyż człowiek, będący zawsze poniżej wartości – pyta przekornie autor *Ślubu* – zawsze skompromitowany (tak dalece, iż być człowiekiem, to znaczy być gorszym od tego, co on wytwarza) nie szuka wyładowania swego życia psychicznego w sferze jemu właściwej, to jest w sferze tandety?”. Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961. Dzieła*, t. 8, Kraków–Wrocław 1986, s. 10.

³¹ W *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego* czytamy, iż *Ferdydurke* zbudowana została „na fundamencie poszczególnych części. [...] Ujmując dzieło jako cząstkę dzieła – i traktując człowieka jako związek części [...] ludzkość całą ujmuję jako mieszaninę części i kawałków” (F, s. 100).

³² Pojęcie stylu synekdochicznego przywołuję w znaczeniu nadanym mu przez Nicolasa Ruweta w odniesieniu do wypowiedzi, które ogniskują się na częściach przedmiotu. Zob. N. Ruwet, *Synekdochy i metonimie*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 283.

³³ W tym znaczeniu omawiany trop odsłania swój związek z poznawczymi procesami kategoryzacji: „Kategoryzacja jest naturalnym sposobem

rozpoznawania rodzaju rzeczy lub doświadczenia przez uwypuklenie pewnych właściwości, pomniejszenie innych i ukrywanie dalszych”. Zob. G. La-koff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. P. Krzeszowski, Warsza-wa 1988, s. 190–191.

³⁴ J. Ziomek, *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 185.

³⁵ Egzemplifikacjami regresu do stanu sprzed „fazy lustra” mogą być, zdaniem Lacana, obrazy H. Boscha oraz wybrane aspekty prozy Joyce’a, a także poezja Aragona. Zob. na ten temat: P. Dybel, *Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 81.

³⁶ Ze względu na precyzję wywodu będą posługiwała się tym terminem w oryginalnym brzmieniu. Możliwe do zastosowania w przekładzie słowo „obraz” w stopniu niewystarczającym oddaje wieloznaczność łacińskiego wyrażenia *imago*, które odnosi się do różnorodnych form wizerunku: portretu, maski woskowej, podobizny przodków, bywa także przywoływane jako synonim marzenia sennego, widziadła, zjawy, pozor, cienia, złudy lub echa. Pojęciem *imago* określa się również idee, obrazowe przedstawienia, ma ono też konotacje związane z czynnością porównywania. Zob. *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1997, s. 241–242.

³⁷ J. Lacan, *Le stade du miroir*, op. cit., s. 95.

³⁸ „Obraz własnego ciała ujrzany przez dziecko w lustrze – zwraca uwagę Paweł Dybel – zawiera zatem w sobie coś więcej niż tylko zwykłe odbicie «oryginału» i jego iluzoryczne podwojenie. Dziecko, spoglądając nań, w pewnym sensie dopiero rodzi się jako Ja – jako wyniesiona ponad świat przyrody ludzka jednostka, zyskuje poczucie trwałości odniesienia do siebie jako ciała. Z rozczłonkowanego proto-podmiotu przeobraża się w Ja – ciało, wynurza się z chaosu poszczególnych członków własnego organizmu i zmysłów jako idealna forma, która jest już po stronie świata, społeczeństwa i kultury”. P. Dybel, op. cit., s. 227.

³⁹ Na paradoks lingwistyczny w *Ferdynandzie*, obecny także w poezji Mirona Białoszewskiego, polegający na współobecności pozornej niekoherencji wypowiedzi i nadwyżki językowej organizacji, zwrócił uwagę Stanisław Barańczak. Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 13. Lingwistyczny regres w utworach Białoszewskiego jest zjawiskiem ambiwalentnym, choć niejednokrotnie okazuje się tożsamy z odnalezieniem przez podmiot azylu i oswojeniem trudnej sytuacji. „Podmiot tekstów Białoszewskiego – stwierdza Barańczak – wybiera natomiast (też nie traktując ich z jednoznaczną aprobatą) bieguny języka «nie ukształtowane», «niższe», «niedojrzałe», «peryferyjne», jakby w zgodzie ze zdaniem Gombrowicza: «Piękność to niższość»”. Zob. ibidem, s. 22. oraz D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.], s. 111.

⁴⁰ Elementy analizy stylu *Ferdynandzie* odnaleźć można także w tekście Kazimierza Bartoszyńskiego *Kosmos i antynomie*. Charakterystyczne ce-

chy języka tej powieści przejawiają się, zdaniem badacza, po pierwsze: dążeniem do „wydobycia aktywności z samej substancji rzeczownikowej”, czego przykładem mogą być zwroty typu „wieszcz wieszczy”, „czytał belfrem”, po drugie: tendencją do wskazywania „osób odniesienia”, od których zależna jest aktywność podmiotów, ilustrowaną przez Bartoszyńskiego wyrażeniami takimi jak: „jadł przeciw dzieciom”, „siedziałem dla niej”. Zob. *Kosmos i antynomie*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 660. Do wymienionych przez wybitnego teoretyka stylistycznych właściwości *Ferdynandurke* należałoby dodać omawiany styl synekdochiczny, „infantyilizację” języka, konkretność i obrazowość słownictwa, warto odnotować także obecność w utworze licznych ekspresywizmów i tautologii. Potocznie mianem tautologii określane bywa niepotrzebne powtórzenie jakiegoś wyrazu lub znaczenia słów zawartego już w innej wypowiedzi. W logice zaś tautologią nazywa się wypowiedź, której prawdziwość gwarantowana jest przez samą jej strukturę. W *Ferdynandurce* zwroty tautologiczne występują w zgoła odmiennej funkcji: „I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części, nasilam je, potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic nieomal maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najłatwiej tworzy się wszelka mitologia. Zważcie jednak, że taka cząstkowa konstrukcja nie tylko jest konstrukcją, jest właściwie całą filozofią” (F, s. 97). Jak sugeruje narrator powieści, powtórzenie potęguje „wrażenie jednolitości stylu”. Jeszcze inaczej rozumiany mechanizm powtarzania nabiera kluczowego znaczenia w procesie powstania systemów pojęciowych, stanowi ogólne prawo konstytuowania się tego, co człowiek uznaje za rzeczywistość. Powtórzenie, wbrew potocznej definicji tautologii, staje się tożsame z uprawdopodobnieniem i usensownieniem, jakby w myśl zasady, że „więcej formy, to więcej treści”. Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 154. Wskazani przedstawiciele językoznawstwa kognitywnego wielokrotnie akcentowali doniosłą rolę repetycji w procesie konstytucji sensu. W tym miejscu warto przytoczyć refleksję Gombrowicza zapisaną w trzecim tomie *Dziennika*: „Z bezmiaru dziejących się zjawisk wokół mnie, wylawiam jedno. Spostrzegam na przykład popielniczkę na moim stole (reszta przedmiotów na stole usuwa się w niebyt). Jeśli zdołam uzasadnić, dlaczego popielniczkę akurat zauważyłem («chcę strząsnąć popiół z papierosa»), wszystko jest w porządku. Jeśli spostrzegam popielniczkę przypadkowo, bez żadnej intencji, i nie wracam więcej do tego spostrzeżenia, też wszystko, jak trzeba. Jeśli jednak, zauważywszy to zjawisko bez znaczenia, powrócisz do niego po raz drugi... biada! Dlaczego znów ją zauważyłeś, jeśli bez znaczenia? Ach, więc jednak coś znaczy dla ciebie, jeśli powróciłeś?... Oto jak, przez sam fakt, że bezprawnie skupiłeś się na tym zjawisku o sekundę dłużej, rzecz ta już zaczyna się wyróżniać, staje się zmienna... Nie, nie (bronisz się) to zwykła popielniczka! – Zwykła? Dlaczego bronisz się przed nią, jeśli zwykła? Oto jak zjawisko

staje się obsesją. Czy rzeczywistość z istoty swojej jest obsesjonalna? Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u proroczątku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu. W świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była pułapką”. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004, s. 204–205. W ponowoczesnej refleksji powtórzenie i różnica zajęły miejsce klasycznych pojęć tożsamości i negacji. Na przykład Gilles Deleuze, interpretując Nietzscheańską ideę „wiecznego powrotu”, próbuje dowieść, że różnica jest możliwa właściwie tylko dzięki powtórzeniu. Z kolei Pierre Bourdieu zauważa, iż źródła sensu należy poszukiwać nie tyle w samym słowie, ile w jego powtórzeniu, a ściślej w różnicy sytuującej się między pierwszym a drugim znaczeniem. Zob. na ten temat M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 31–32.

⁴¹ „W *Ferdynandzie* walczą dwie miłości, dwa dążenia – pisał Gombrowicz w *Dzienniku* – dążenie do dojrzałości i dążenie do wiecznie odmładzającej niedojrzałości – książka ta jest obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości”. Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, op. cit., s. 220.

⁴² „Kim jestem naprawdę – pyta autor – i w jakim stopniu w ogóle «jestem»? To pytanie coraz bardziej palące w myśli nowoczesnej niepokoiło mnie, gdym pisał *Ferdynand*. [...] Nie zdobyłem się na nic więcej, jak tylko na taką odpowiedź: nie wiem, jaki jestem naprawdę, ale cierpię, gdy mnie deformują. A więc wiem przynajmniej, kim nie jestem. Moje «ja» to tylko moja wola, żeby być sobą, nic więcej”. Zob. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 60–61.

⁴³ Aspektowość synekdochy zawsze wiąże całość, do której synekdocha odsyła, z określonym punktem widzenia.

⁴⁴ Zob. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 77.

⁴⁵ Warto zaznaczyć zbieżność koncepcji Gombrowicza i Sartre’a, która rysuje się najpełniej w wyrażanym przez nich przeświadczeniu, że wszelkie kontakty z drugim człowiekiem prowadzą w konsekwencji do uprzedmiotowienia, nie wyłączając miłości czy fascynacji. Dobitym tego przykładem może być scena z *Ferdynandem*, w której Józio, przyzywając na pomoc trzeciego człowieka, próbuje się wywikłać z miłosnej przygody z Zosią: „I podała mi gębę swoją. [...] I musiałem ucałować swoją gębą jej gębę, gdyż ona swoją gębą ucałowała moją gębę [...]. Przybądź trzeci człowieku do nas dwojga, przyjdź wybawienie, zjaw się niech się ciebie uczepię, wybaw!” (F, s. 292). Dla porównania w trzecim rozdziale *Bytu i nicości*, zatytułowanym *Konkretne relacje z innym*, Sartre przeprowadza drobiazgową analizę „miłości”, jednak dogmatyczne założenia prowadzą autora *Mdłości* do wniosku, że jej zwieńczeniem staje się w sposób nieuchronny masochizm, podczas gdy refleksja nad pożądaniem wiedzie w prostej linii do opisu zachowań sadystycznych. Pojęcie „spotkania z cie-

lesnym bytem Innego” w filozofii Sartre’a wbrew poglądom Husserla nie ma związku z ukonstytuowaniem się Innego, nie można go także określić za Heglem jako walki o uznanie, w której kształtuje się samoświadomość, nie jest też rodzajem współbycia opisywanym przez Heideggera ani tym bardziej Lévinasowskim, głęboko etycznym, epifanijskim doświadczeniem twarzy Innego, doznaniem kluczowym w procesie odkrywania siebie jako podmiotu. „Stosunek z twarzą, z Innym absolutnie innym – pisze Emmanuel Lévinas – którego nie jestem w stanie ogarnąć, z Innym, który w tym sensie jest nieskończony, jest jednak moją Ideą, relacją, obcowaniem (*un commerce*). Opór Innego nie zadaje mi gwałtu, nie działa negatywnie; ma strukturę pozytywną: jest etyką. [...] Poziom etyki jest wcześniejszy niż poziom ontologii”. Zob. É. Lévinas, *Ciałość i nieskończoność: eseje o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, oprac. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 231–232, 237. Na marginesie warto także odnotować, że w ujęciu Emmanuela Lévinasa za pośrednictwem mowy i dzięki niej zostaje ustanowiona relacja z transcendentnym bytem. „Zrywając z widzeniem”, jak określa to filozof, struktura języka odsłania „etyczną nienaruszalność Innego i jego «świętość», która nie ma w sobie nic «noumenicznego»”. Zob. *ibidem*, s. 229. W świetle pochodzącego z *Ferdynandurke* motywu „gwałtu przez ucho” Lévinasowska koncepcja „etycznej nienaruszalności Innego” stanowić może negatywny punkt odniesienia w rozważaniach nad omawianym utworem. Natomiast według Sartre’a cielesność nigdy nie jest transparentna, dlatego też nie może zaistnieć sprzężenie zwrotne pomiędzy przedmiotem a podmiotem. Skoro bowiem synonimem spojrzenia Innego okazuje się wrogość, podmiot i przedmiot muszą być usytuowane względem siebie antagonistycznie. Tak rozumiana, zawierająca w swej strukturze konflikt, relacja z Innym już w punkcie wyjścia cechuje się potencjalną tragicznością. Zob. na ten temat M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2002, s. 128, 130. Także Martin Jay zauważa, że „ten, kto rzuca spojrzenie jest zawsze podmiotem, zaś ten, który jest jego celem, jest zawsze zmieniany w przedmiot”. Zob. M. Jay, *Downcast the Eyes: the Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, s. 228. W innym kontekście rozważania nad tematyką, która zbliża refleksję Gombrowicza do poglądów Jeana Paula Sartre’a i egzystencjalizmu, podjął Renato Barilli w tekście zatytułowanym *Sartre i Camus w „Dzienniku”*. Zob. R. Barilli, *Sartre i Camus w „Dzienniku”*, [w:] *Gombrowicz filozof*, pod red. F.M. Cataluccia i J. Illga, Kraków 1991, s. 227–238.

⁴⁶ Specyficzną analogią, którą można zaobserwować podczas analizy utworu, jest paralela pomiędzy pokawałkowanym ciałem a rozczłonkowaniem hierarchii społecznej, skojarzenie zdekomponowanego organizmu z podziałem społeczeństwa. Wyeksponowanie w *Ferdynandurke* części ciała i jego rozpadu potraktowane jako podstawa literackiego obrazowania w konstrukcji systemów symbolicznych utworu, staje się jednocześnie narzędziem ich krytyki, przypomina bowiem o zakorzenieniu wszelkich wy-

obrażeń w sferze fizycznej trywialności. O średniowiecznych motywach groteskowej anatomii i ich związkach z klątwami, kultem relikwii oraz parodystycznymi nawiązaniami do wyobrażeń mitycznych, według których różne grupy społeczne wywodzą się z poszczególnych części ciała bóstwa, pisze M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 289–290, 478–479. O zastosowaniu we wczesnonowożytnych dyskursach teologicznych i politycznych metafory scalania rozczłonkowanego ciała pisze Michał Paweł Markowski w książce *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Badacz przypomina paulińską koncepcję ciała Chrystusa, symbolizującą jedność Kościoła: „Podobnie jak jedno jest ciało, choć składa się z wielu członków, a wszystkie członki ciała, mimo iż są liczne, stanowią jedno ciało, tak też jest i z Chrystusem”. Zob. 1 Kor 12, 12, 14–15, cyt. za: M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, op. cit., s. 278. Autor *Anatomii ciekawości* podkreśla, że wspomniany koncept wpłynął na nowożytne ujęcia państwa (Hobbes) w kategoriach ciała, rozumianego jako zbiór scalonych, nie zaś rozproszonych członków. Na kartach monografii twórczości Gombrowicza Michał Paweł Markowski wyraża pogląd, zgodnie z którym „przejście od późnego średniowiecza do nowożytności interpretować można jako przejście od totalizującej wizji ciała, które musi być scalone, by mogło być zbawione, do bardziej anatomicznej wizji świata, w którym dialektyczne odzyskiwanie całości nie było już z góry założone i oczywiste. Owszem, lęk przed utratą całości nadal dominował, ów lęk jednak brał się stąd, że coraz częściej dostrzec można było przypadki dysfunkcjonalności ciała”. Ibidem, s. 279–280. Oprócz analiz między innymi metafor państwa jako ciała w *Koriolanie* i *Hamlecie* Szekspira oraz *Mysłach* Pascala [tłum. T. Boy-Zeleński, Warszawa 1989, s. 374–375, nr 706 i 710] badacz podaje anglojęzyczną bibliografię omawianego zagadnienia. Zob. ibidem, s. 278–291, a zwłaszcza s. 280–281.

⁴⁷ Zob. na ten temat J. Jarzębski, *Anatomia Gombrowicza*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 37–40.

⁴⁸ Gombrowiczowski opis analityczny (zmierzający do rozbioru, rozłożenia na części, rozczłonkowania całości ukazywanych zjawisk) dehumanizuje bohaterów, ujawnia ich przynależność do szerszych struktur społecznych, tożsamość zaś zaczyna jawić się jako konglomerat złożony ze spłotu rozmaitych kulturowych zapośredniczeń.

⁴⁹ Doświadczeniem obcości w dziełach Witolda Gombrowicza zajmował się Stefan Chwin. Zob. S. Chwin, *Fenomenologia różnicy*, [w:] *Odmieńcy. Transgresje*, t. 2, pod red. M. Janion i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1982, s. 463–465. Badacz zwrócił uwagę na „metaforykę spojrzenia natury” powracającą w utworach Gombrowicza, spojrzenia wprowadzającego podmiot w szczególne doznanie bycia częścią, której z ubocza przyglądają się inne stworzenia, usytuowane w nieantropocentrycznej przestrzeni różnicy. Spojrzenie „gombrowiczowskiej krowy” każe bohaterowi *Ferdydurke* doświadczać dziwności, potworności własnego jestestwa.

⁵⁰ W *Ferdydurke* czytamy, że „styl uniwersalny to ten, który potrafi miłośnicie objąć niedorozwój” (F, s. 110).

⁵¹ Wszystkie cytowane fragmenty *Trans-Atlantyku* Gombrowicza przywołuję według następującego wydania: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1993. Przytoczenia lokalizuję w tekście głównym i oznaczam je symbolem T-A, w nawiasie podaję numer strony.

⁵² „A jedno obok drugiego natłoczone, napchane, że nie daj Boże, że już głowa boli: bo to Amorek obok Maszkary, a tu na fotelu Madonna, tam na pasie Waza i jedno pod stołem, drugie za Wazonem, tam znowuż kolumna nie wiedzieć skąd i po co, a obok Tarcza, albo i Pólmisek. Wszelako widząc Tycjanów, Rafaelów, Murillów malowidła, a też i inne arcydzieła nadzwyczajne sztuki, z poszanowaniem to wszystko oglądaliśmy, i ja powiadam: – Skarby to są! – A skarby – powiada – i właśnie dlatego ja, kosztu nie szczędząc, wszystko zakupiłem i tu do kupy zgromadziłem, żeby mi trochę Potaniały. Owóż Arcydziewła, Malowidła, Posągi razem tu zamknięte, jedno drugim taniejac od nadmiaru swego, tak już tanimi się stały, że ja ten Wazon rozbić mogę (i Wazon perski, astrachański, majolikowy, seledynowy, ażurowy, nogą z podstawki zepchnął, że się ów Wazon na tysiąc kawałków rozprysnął)” (T-A, s. 82). Podobnym nadmiarem cechuje się biblioteka Gonzala. Zob. T-A, s. 83.

⁵³ W. Gombrowicz, *Przedmowa do „Trans-Atlantyku” [1957]*, [w:] idem, *Trans-Atlantyk*, op. cit., s. 7.

⁵⁴ Człowiek „prawie nic nie czyni wyłącznie instynktownie, jak czyni to zwierzę. Wyjątek stanowi krzyk nowonarodzonego dziecka, jego wrażliwego organizmu, poza tym jest nieme; nie wyraża ani wyobrażeń, ani popędów głosami, jak przecież każde zwierzę na swój sposób; postawione między zwierzętami jest najbardziej osieroconym dzieckiem natury, nagie i obnażone, słabe i nędzne, lekliwe i nieuzbrojone i – co stanowi sumę jego nieszczęścia – pozbawione wszystkiego, co kierowałoby nim w życiu. Urodzone z taką osłabioną, rozproszoną zmysłowością, z takimi nieokreślonymi, drzemiącymi umiejętnościami, z podzielonymi i osłabionymi instynktami, widocznie zdane na tysiące potrzeb, przeznaczone do życia w szerokim kręgu – a przecież tak osierocone i opuszczone, że nawet niewyposażone w język, którym mogłoby wyrazić swe braki”. Zob. J. G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. T. Naumowicz, Wrocław 1987, s. 79–80. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, Herder nie traci jednak typowo romantycznej wiary w dobro natury. Zdaniem filozofa, nie jest ona wyłącznie sprawczynią niedostatku. Herder pisze: „Taka sprzeczność nie jest zamiarem natury. Zamiast instynktów muszą drzeć w nim [w człowieku – dopisek Ż.N.] inne ukryte siły. [...] Luki i braki nie mogą przecież stanowić charakteru gatunku ludzkiego; chyba, że natura w stosunku do człowieka okazałaby się najsurowszą macochą, gdy tymczasem w stosunku do każdego owada byłaby najżyczliwszą matką”. Ibidem, s. 79–80. Zob. też: A. Bielik-Robson, *Człowiek, istota wybrakowana: paradoksy antropologii romantycznej*, „Res Publica Nowa” 2003, nr 6, s. 58.

⁵⁵ B. Schulz, *Aneksja podświadomości (uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 387.

⁵⁶ Ibidem, s. 387.

⁵⁷ Ibidem, s. 387.

⁵⁸ Ibidem, s. 391.

⁵⁹ Ibidem, s. 396.

⁶⁰ Autor *Sklepów cynamonowych* pisał o postaciach w powieściach Nałkowskiej następująco: „Charaktery służą u Nałkowskiej tylko do orkiestracji bezosobistego dramatu, są rozłożeniem polifonicznym jego treści [...]”. Zob. B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 415. Ten opis doskonale przystaje do bohaterów wykreowanych przez samego Schulza.

⁶¹ B. Schulz, *Ferdydurke*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 398.

⁶² Ibidem, s. 399.

⁶³ Ibidem, s. 401.

⁶⁴ Ibidem, s. 401.

⁶⁵ Ibidem, s. 389, 390.

⁶⁶ Ibidem, s. 404.

⁶⁷ H. Markiewicz, *Postać literacka*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 153.

⁶⁸ Eksperymenty z postacią rozumianą jako jednostka kompozycyjna tekstu literackiego, manifestujące się odrzuceniem powinności wobec tradycji, naruszeniem kanonów reprezentacji i referencji, w skrajnych wypadkach wiązały się z tendencją do zupełnego wyeliminowania postaci. Nowatorskie dążenie w konstrukcji bohaterów dostrzegalne jest zwłaszcza w literaturze groteskowej, teatrze absurdu czy powieściach postmodernistycznych. Kreacje postaci w tego typu tekstach nie muszą być antropomimetyczne, mogą cechować się na przykład paradoksalnością, podatnością na dezorganizację lub skłonnością do metamorfozy. Zob. na ten temat: E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej-Jądrzyk, Warszawa 1998, s. 28–29.

⁶⁹ U podstaw postulatu typizacji poznawczej legło przeświadczenie, że tekst literacki jest odwzorowaniem rzeczywistości pozaliterackiej, a jego główne funkcje sprowadzają się do przedstawiania ogólnych i powtarzalnych praw rządzących ludzką psychiką oraz życiem społecznym. Zob. na ten temat: ibidem, s. 32.

⁷⁰ Jak píše Kasperski, „formy myślenia o człowieku, ideały estetyczne, zasady etyczne i sposoby mówienia stanowią [...] nieusuwalne za pośredniczenia w kształtowaniu postaci w literaturze”. Ibidem, s. 33. Ów proces przebiega dwukierunkowo: postać literacka nawet poddana daleko idącej transformacji (oparta na zasadach konstrukcyjnych właściwych hiperboli, litocie, synekdosze, inwersji, elipsie czy wreszcie symbolowi) może również mediatyzować refleksję antropologiczną. „Postacie

literackie w literaturze stanowią jednak – wypada zgodzić się w tym punkcie z przeciwnikami bezwzględnej redukcji postaci do literackości, gry, fikcji – pośrednią formę refleksji egzystencjalnej i antropologicznej. Sens w literaturze nie rozpuszcza się bez reszty w jej literackości. Postacie – poprzez poetykę i styl – artykułują tedy indywidualne i zbiorowe uświadomienia, przeżycia i doświadczenia”. Ibidem, s. 36.

Projekt heterodoksji. Zmiana w rozumieniu pojęcia wartości a wizja czasu w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

¹ S. Beckett, *Proust*, tłum. A. Libera, [w:] idem, *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 75.

² M. Proust, *Sodoma i Gomora*, tłum. A. Libera, [w:] S. Beckett, *Proust*, op. cit., s. 39.

³ S. Beckett, *Proust*, tłum. A. Libera, [w:] idem, *Wierność przegranej*, op. cit., s. 47.

⁴ K. Wyka, *Dwugłós o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 421.

⁵ Ibidem, 420.

⁶ Ibidem, s. 420.

⁷ Zestawienie założeń wpisanych w *Traktat o manekinach* oraz credo *Sklepów cynamonowych* (wyłożonych przez Schulza w *Liście do St. I. Witkiewicza*) z poglądami Barucha Spinozy wymaga uargumentowania zasadności takiego zamierzenia, nasuwa się bowiem pytanie: czy autor *Sanatorium pod Klepsydrą* czytał *Etykę* – monumentalne dzieło holenderskiego filozofa? Nie wiadomo. Stwierdzenie, że tak, wydaje się prawdopodobne ponieważ twórca *Wolności tragicznej* był człowiekiem bardzo światłym i zainteresowanym historią filozofii. Trudno uwierzyć, by Schulz nie słyszał o „sporze o panteizm” czy ekskomunice nałożonej na dwudziestoczteroletniego Barucha Spinozę za jego wolnomyślicielskie poglądy przez rabinę Izaaka da Fonseca Aboab, który podejrzewając młodego człowieka o ateistyczne sympatie (dopiero w oświeceniu stanowisko Spinozy zostało zidentyfikowane jako panteizm), wykluczył go z gminy żydowskiej w Amsterdamie (Spinoza decyzją rady miejskiej został również na kilka miesięcy wygnany z miasta) oraz aby pisarz nie był świadomy wpływu, jaki myśl twórcy *Etyki* wywarła na filozofię oświecenia żydowskiego. Na temat okoliczności wyklęcia Spinozy zob.: G. Jura, *Wstęp*, [w:] B. Spinoza, *Traktaty*, tłum. I. Halpern-Myśliński, Kęty 2000, s. 5 i nn. Zob. też: J. Ochman, *Filozofia oświecenia żydowskiego*, Karków 2000, s. 13, 35, 71, 145–148, 283, 359, 438. Termin „panteizm” pojawia się w Schulzowskim szkicu „*Wolność tragiczna*”, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 438. Jeśli jednak przyjmie się założenie, zgodnie z którym Schulz tekstów Spinozy nie czytał, to można próbować dowodzić, że jego myśl oddziaływała na autora

Komety za pośrednictwem dzieł Friedricha Nietzschego, który znał *Traktaty* holenderskiego filozofa i darzył go głębokim uznaniem. Wiele wątków obecnych na kartach tekstów niemieckiego myśliciela zostało przejętych wprost od Spinozy (na przykład zainteresowanie materią, koncepcja *conatus essendi*, a zwłaszcza argumentacja przemawiająca przeciwko wolnej woli). Stanowiska Spinozy i Nietzschego różniły się jednak zasadniczo. Ten pierwszy stworzył racjonalistyczny system wzorowany na zasadach matematyki, ten drugi zaś to irracjonalista, wielki przeciwnik myślenia systemowego. Wiadomo, że w jednym z ocalałych katalogów drohobyckiej biblioteki „Żydowskiego Domu”, która, podobnie jak wiele innych placówek tego typu, uległa zagładzie w latach czterdziestych XX wieku, znajdowały się między innymi pisma Friedricha Nietzschego. Badacze twórczości Schulza nie mają dziś wątpliwości, że pisarz znał dzieła filozofa. Wszkicach krytycznych Schulza pojawiają się bezpośrednie nawiązania do sformułowanych przez twórcę *Jutrzenki* tez (zob. na przykład B. Schulz, *Zofia Natkowska na tle swej nowej powieści*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 409). W prozie Schulza dostrzegalny jest również wyraźny wpływ poglądów autora *Narodzin tragedii*. Mam tu na myśli zwłaszcza koncepcję materii ujmowanej zarówno przez filozofa, jak i przez pisarza jako „prajednia”, która istnieje w sposób irracjonalny, jest cierpieniem i bólem, macecznikiem, wielką rodnią, zbieżne poglądy na temat nieistnienia wolnej woli czy tragicznej afirmacji życia, pomimo wpisane w nie cierpienia. Na temat księgozbioru biblioteki „Żydowskiego Domu” w Drohobyczu zob. Sh. Lindenbaum, *Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3, s. 26–27. Na temat wpływu koncepcji Spinozy na myśl Nietzschego zob. *Perspektywizm nie jest relatywizmem – rozmowa z Jerzym Niecikowskim*, „Tekstualia” 2006, nr 2, s. 113–114.

⁸ B. Smart, *Postmodernizm*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1998.

⁹ Na kwestię powiązania problemu reprezentacji rzeczywistości w prozie modernizmu (by przywołać tylko wspomnianego już Prousta, powieści Wirginii Woolf i Thomasa Manna) z zagadnieniem temporalności wskazywał za pracą Paula Ricoeura *Time and Narrative* Krzysztof Stala w rozdziale „Modalności czasu”. Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w prozie B. Schulza*, Warszawa 1995, s. 103.

¹⁰ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, op. cit. s. 154.

¹¹ Zacytowana wypowiedź Goethego stanowi nawiązanie do monistycznego stanowiska Spinozy. Znamiennie, że w Schulzowskiej *Republice marzeń* do opisu pejzażu została zastosowana analogiczna metafora. Mówi się tam o „kraju niskim, rozległym i fałdzystym, jak płaszcz Boga rzuconym kolorową płachtą u progów nieba” (Rm, s. 341). Panteizm twórcy *Etyki* wywarł niekwestionowany wpływ na poglądy Johanna Wolfganga Goethego. Jest on autorem aforystycznego, napisanego w poetyce paradoksu, poematu *Natura*, w którym czytamy: „Natura! Jesteśmy nią otoczeni i objęci – niezdolni do wyjścia poza nią i niezdolni do głębszego w nią wniknięcia.

Nieproszona wciąga nas bez uprzedzenia w wir swego tańca i unosi nas w dal, aż zmęczeni wypadamy z jej ramion. / Stwarza wciąż nowe kształty; to, co jest teraz, tego nie było nigdy dawniej; co było, już nie powróci – wszystko jest nowe, a przecież wciąż stare. / Żyjemy pośród niej, a jesteśmy jej obcy. Rozmawia z nami bezustannie, a nie zdradza nam swych tajemnic. Ustawicznie na nią oddziałujemy, a przecież nie mamy nad nią władzy. / Wydaje się, że nastawiła się cała na indywidualność, a nie zważa zupełnie na jednostki. Ustawicznie buduje i ustawicznie niszczy, a jej warsztat jest nam niedostępny. / [...] Jest w niej wieczne życie, stawanie się i ruch, a przecież nie posuwa się ona dalej. Wiecznie się przemienia i nie ma w niej ani chwili zastój. Pozostawanie w miejscu nie mieści się w jej pojęciach, na zastój rzuciła przekleństwo [...]. / To także, co najbardziej nienaturalne, jest naturą. Kto nie dostrzega jej wszędzie, nie dostrzega jej nigdzie w sposób właściwy. / [...] Powołuje do życia swe twory z niczego i nie mówi im, skąd przychodzą i dokąd zmierzają. One mają tylko biec. Drogę zna ona. / [...] Jej widowisko jest zawsze nowe, ponieważ stwarza ona wciąż nowych widzów. Jej najpiękniejszym wynalazkiem jest życie, a śmierć jest tylko jej chwytem artystycznym, zapewniającym możliwie wielką obfitość życia. / Otacza człowieka ciemnością, a popycha go wiecznie ku światłu. Czyny go istotą ciężącą ku ziemi, leniwą i ciężką, a wciąż go z tego stanu wytrąca. / Rodzi potrzeby, ponieważ kocha ruch [...]. / Jest czymś zupełnie bezwartościowym; ale nie dla nas, dla których uczyniła się czymś najważniejszym. / [...] Jesteśmy posłuszni jej prawom, nawet jeśli nie zgadzamy się z nimi; działamy wraz z nią, nawet jeśli chcemy działać przeciw niej. / [...] Stwarza przepaście pomiędzy wszystkimi istotami i wszystko chce pożreć. Wszystko rozdzieliła, by wszystko złączyć. Kilkoma łykami z pucharu miłości wynagradza życie pełne trudu. / Jest wszystkim. Nagradza sama siebie i karze sama siebie, sama siebie cieszy i dręczy. Jest szorstka i łagodna, miła i straszna, bezsilna i wszechmocna. Wszystko zawsze istnieje w niej. Nie zna ona przeszłości, ani przyszłości. Teraźniejszość jest dla niej wiecznością [...]. / Jest całkowita, a przecież wciąż niezakończona. Tak jak postępuje, może postępować zawsze. / Każdemu ukazuje się w jakiejś szczególnej postaci. Ukrywa się pod tysiącem imion i znaków, a zawsze jest ta sama. / [...] Wszystko jest jej winą, wszystko jest jej służką”. Zob. J. W. Goethe, *Natura*, tłum. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M. J. Siemek, Warszawa 1973, s. 103–106. Wydaje się, że język sprzeczności, za pośrednictwem którego przedstawiona została natura w poemacie Goethego, mogłyby odegrać doniosłą rolę opisową w próbie wyjaśnienia paradoksalnego sposobu istnienia materii zaprezentowanej w prozie Schulza.

¹² W *Ludzkie arcyłudzkie* Friedrich Nietzsche dostrzegał polifonię zjawisk, pulsujących pod pojedynczym słowem: „Słowa i pojęcia prowadzą nas do ujmowania rzeczy prościej niż wyglądają one w rzeczywistości: jako niepodzielnych i odseparowanych od siebie, istniejących w sobie i dla

siebie. W mowie kryje się pewna filozoficzna mitologia”. Zob. F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, tłum. L. Staff, Warszawa 1909, II, 547.

¹³ Wszystkie odwołania do tekstu pochodzą z wydania B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczam symbolami P – *Ptaki*, ToM – *Traktat o manekinach*, N – *Nawiedzenie*, M – *Manekiny*, ToM D – *Traktat o manekinach. Dokończenie*, ToM Cd – *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, Wi – *Wiosna*, SpK – *Satorium pod Klepsydrą*; w nawiasie podaję numery stron.

¹⁴ Dla porównania warto przypomnieć, że w przekazach Starego Testamentu nie ma idei materii, podobnie jak w języku hebrajskim nie da się odnaleźć pojęcia, które niosłoby ze sobą takie znaczenia, jakie ugruntował starożytny dualizm aksjologiczny, czyli że stanowi ona jakoś całkowicie odrębną od duszy. „Hebrajski – pisze Claude Tresmontant w *Eseju o myśli hebrajskiej* – jest językiem konkretnym, nazywa tylko to, co istnieje. Toteż nie ma on słowa na oznaczenie «materii» ani też «ciała», jako że pojęcia te nie odnoszą się do rzeczywistości empirycznej, w przeciwieństwie do tego, w co każą nam wierzyć nasze stare dualistyczne i kartezjańskie zwyczaje: nikt nigdy nie widział «materii» ani «ciała» w sensie, w jakim rozumie je dualizm substancjalny. Drewno, żelazo, woda, wszystkie dotykalne elementy nie są «materią», ale konkretnymi rzeczywistościami, które w metafizyce Arystotelesa abstrakcyjnie rozkłada się na dwie zasady: materię i formę”. Zob. C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1996, s. 68. We wspomnianej tradycji materii nie ujmuje się w sposób abstrakcyjny. Traktuje się ją jako nie tylko uduchowioną, lecz także inteligibilną, czyli taką, którą można przeniknąć umysłem. Już samo obecne w tradycji judaistycznej przekonanie, że zło nie pochodzi od niej, a człowiek to „dusza żyjąca”, wskazuje na to, że założenie o substancjalnej dwoistości materii i formy okazuje się obce tej myśli. Zniesienie mocno ugruntowanej w filozofii greckiej dychotomii można uznać za stały element spuścizny hebrajskiej (z kabałą i chasydyzmem włącznie). Wspiera się ona na założeniu, zgodnie z którym widzialna i dotykalna rzeczywistość została stworzona przez słowo. Jest ona „językiem”, wszystkie jej elementy znaczą. Prawda objawia się nawet w konkretnej, jednostkowej rzeczywistości, ponieważ w niej i poprzez nią dokonuje się wcielenie. Cała istniejąca materia jest stworzeniem – *natura naturata*. Znaczenie idei stworzenia dla kształtu koncepcji czasu sprowadza się do tego, że przyjmuje się, iż zaczyna istnieć coś, czego wcześniej nie było. Rzeczywistość rodzi się stopniowo, a zarazem nieustannie, natomiast owo powstawanie jest zawsze celowe, jawi się jako „wznoszenie się”, akt o charakterze pozytywnym. Na temat idei stworzenia zob. ibidem, s. 21–106.

¹⁵ W tradycji myślowej starożytnej Grecji panpsychizm jako stanowisko filozoficzne po raz pierwszy zostało sformułowane przez Talesa. Także oskarżony o herezję i spalony na stosie Giordano Bruno uczynił tę koncepcję osią swojej refleksji.

¹⁶ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 476–477. Koncepcja natury tragicznej, która istniejąc w czasie, przybiera kolejne kształty „dla żartu, dla zabawy”, bliska była również Goethemu. W *Komentarzu do aforystycznej pracy „Natura”* zawartym w liście do kanclerza von Müllera (Weimar, 24 maja 1828) autor Fausta przyznawał się do wpływów panteizmu, który za podstawę zjawisk w rzeczywistości uznaje „istotę absolutną, pełną humorów, wewnętrznie sprzeczną”. Goethe stwierdzał: „Może to z powodzeniem uchodzić za zabawę, która jest śmiertelnie poważna”. J.W. Goethe, *Komentarz do aforystycznej pracy „Natura”*, tłum. O. Dobijanka-Witzczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia*, op. cit., s. 107. Goethe poświęcił naturze również *Studium filozoficzne*. Pisał w nim, że każda jej część jest tak nierozdzielnie związana z całością, że każda ograniczona żywa istota uczestniczy w nieskończoności. Wszystkie elementy natury są w tym ujęciu nie mniej nieskończone „niż olbrzymia całość, w której zawarte są wszystkie egzystencje”. Zob. idem, *Studium filozoficzne*, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia*, op. cit., s. 109–110.

¹⁷ Analogiczne wnioskowanie przeprowadził Spinoza w *Etyce*. Filozof stwierdził, że substancja musi być nieograniczona, skoro na zewnątrz niej nie ma nic, co stanowiłoby jej przyczynę. A ponieważ substancja jest nieskończona, musi zachodzić w niej krążenie.

¹⁸ „Buntownik metafizyczny – pisał Camus w *Człowieku zbuntowanym* – [...] siłą rzeczy jest bluźniercą. Tyle tylko, że z początku bluźni w imię porządku, widząc w Bogu ojca śmierci i najwyższe zgorszenie. [...] Wciąga więc tę wyższą istotę w upokorzenie, którego sam doświadcza, skoro jej daremna władza tyle samo jest warta, co nasz daremny los. Podporządkowuje ją sile naszej odmowy, każe jej z kolei ugiąć się przed tym, co w człowieku nieugięte, włącza siłą do naszej absurdałnej egzystencji, wydiera ją wreszcie z wieczności, by wprowadzić do historii, z dala od owej stałości niewzruszonej [...]”. Cyt. za: T. Mann, *Dostojewski – z umiarem. I inne eseje*, tłum. M. Kłos-Gwizdalska, Warszawa 2000, s. 113.

¹⁹ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 2002, s. 35–37.

²⁰ Wyjątek stanowi kabała odcinająca się od personalistycznego modelu rozumienia Boga właściwego Biblii poprzez odnowienie teozoficznego problemu nieosobowej boskiej głębi, która staje się osobowa dopiero w stworzeniu i objawieniu. Kabaliści podkreślali proces przenikania transcendentni do stworzonego świata. Gershom Scholem zwraca jednak uwagę na to, że w filozofii kabały w relacji pomiędzy człowiekiem a Stwórcą najczęściej pozostaje ślad dystansu, co nasuwa wniosek, iż panteizm sensu stricto pojawiał się w różnych nurtach mistyki żydowskiej tylko sygmalnie, jednak nie stanowił on nigdy wiodącej tendencji. Zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 163. Warto przypomnieć, że to właśnie za panteizm, czyli pogląd utożsamiający Boga i przyrodę, Baruch Spinoza został wykluczony z synagogi. Wobec powyższych

ustaleń nasuwa się wątpliwość: czy aby teksty prozatorskie Brunona Schulza można uznać za literacką ilustrację idei kabalistycznych? Autorem artykułu będącego w całości polemiką z tezami książki Władysława Panas *Księga Blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* jest Edward Kasperski. W przywołanym tekście badacz wskazuje na bezzasadność utożsamienia poglądów Schulza z głównymi założeniami wspomnianego nurtu filozoficzno-religijnego. Zob. E. Kasperski, *Mit maciczny. Bruno Schulz i Kresy*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 3, s. 79–94 oraz W. Panas, *Księga Blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

²¹ Majmonides – przedstawiciel ortodoksyjnego judaizmu – wśród wyodrębnionych przez siebie założeń doktrynalnych wyróżnił twierdzenie, według którego Bóg jest bytem niematerialnym i bezcielesnym. „Stwórca nie ma ciała i nie dotykają go sprawy cielesne i nie ma nic doń podobnego. Stwórca jest Panem wszelkiego stworzenia i On jedynie uczynił, czyni i będzie czynił wszystkie dzieła”. Zob. J. Eisenberg, *Judaizm*, tłum. I. Stapor, E. Wolańska, Warszawa 1999, s. 80–81.

²² „Beztendencyjność” dzieł sztuki oraz tworów natury była jednym z hasła najbliższych zwolennikowi Spinozy – Goethemu. Zob. T. Mann, *Goethe i Tolstoj*, tłum. M. Kłos-Gwizdalska, [w:] idem, *Dostojewski – z umiarem. I inne eseje*, op. cit., s. 119.

²³ Boski akt kreacji Stary Testament określa słowem *bara* (stwarzać). Używane jest ono wyłącznie dla nazwania jego aktywności, natomiast do opisania działań ludzkich, kojarzonych z wytwarzaniem, przywoływane są zupełnie inne określenia. Istotę stwarzania stanowi powoływanie do życia czegoś nowego, podczas gdy wytwarzaniem rządzi mechanizm powtórzenia – polega ono na „powstawaniu czegoś z tego samego”.

²⁴ B. Spinoza, *Etyka*, [w:] idem, *Traktaty*, tłum. I. Halpern-Myślicki, Kęty 2000, twierdz. VIII, przypisek II, s. 469.

²⁵ Ibidem, twierdz. XXV, dodatek, s. 848.

²⁶ B. Spinoza, *Traktat krótki o Bogu człowieku i jego szczęśliwości*, [w:] idem, *Pisma wczesne*, tłum. L. Kołakowski, Warszawa 1969, s. 317. Z panteizmem Spinozy polemizowali między innymi Moses Mendelssohn (1729–1786) oraz Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819). Ten pierwszy wyrażał przekonanie, że wspomniane stanowisko filozoficzne niezdolne jest do opisanego i wyjaśnienia swoistości zjawisk takich jak ruch, spontaniczność, organiczne życie w przyrodzie. Krytykował też ten rodzaj poglądów za zanegowanie idei wolnej woli oraz nieodróżnianie konieczności fizycznej od konieczności moralnej, a także obojętność na kwestie takie jak świadomość etyczna czy odpowiedzialność istoty ludzkiej za swoje czyny. Ten drugi natomiast uznawał koncepcje Spinozy za „teoretycznie bezpłodne, a jednocześnie niebezpieczne, ponieważ sądził, że dążenie do ujęcia bytu za pośrednictwem racjonalno-dyskursywnego systemu prowadzić musi do nieetycznej dehumanizacji. Jacobi utożsamiał spinozizm z ateizmem. Konstatował, że „wszechświat [filozofa – dopisek Z. N.] jest taki sam dzisiaj, wczoraj i zawsze. Ten sam w samej swej podstawie bezsensowny wszech-

świat sam jest tumanem, mgłą pełną istot, które nie istnieją; każda z nich, a zatem całość, jest jedynie zmieniającą się nicością”. Jacobi nie podzielał przekonania Spinozy, zgodnie z którym istnieje tylko samodzielna natura, która w swej nieskończonej, niepohamowanej płodności wydaje z siebie nieprzeliczone zjawiska. Zob. M. Mendelssohn, *Spinozizm i panteizm*, tłum. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia*, op. cit., s. 125–131 oraz F.H. Jacobi, *Przeciwko Spinozie*, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia*, op. cit., s. 132–136.

²⁷ Spinozie bliska była swoiście rozumiana idea metempsychozy, to znaczy wędrówki istnień, którą w świetle jego stanowiska określić można by mianem nie tyle „przedistnienia dusz”, ile nieskończonego kołowrotu uduchowionych wcieleń. Na marginesie warto wspomnieć, że w tradycji kabala doktryna reinkarnacji zajmuje szczególne miejsce. Według niej każda dusza wraca na ziemię kilkakrotnie, aby odprawić pokutę za grzechy, zając się zadośćuczynieniem wyrządzonych krzywd lub też lepiej przestrzegać sześciuset trzydziestu przykazań. Może ona odrodzić się w niezłowieczej formie egzystencji, na przykład w postaci zwierzęcia.

²⁸ C. Tresmontant, op. cit., s. 61.

²⁹ „Przyczyna nazwana celową – pisał w *Etyce* Spinoza – nie jest niczym innym jak tylko popędem ludzkim, o ile bierzemy go jakoby za zasadę, czyli przyczynę pierwszą jakiejś rzeczy. Tę bierze się za pierwszą dlatego, że ludzie zazwyczaj nie znają przyczyn swych popędów. Są oni bowiem – jak już nieraz mówiłem, wprawdzie świadomi swoich czynów i popędów, ale nie znają przyczyn, wyznaczających ich do pragnienia czegoś”. Zob. B. Spinoza, op. cit., s. 589.

³⁰ T. Mann, *Goethe i Tolstoj*, tłum. M. Kłos-Gwizdalska, [w:] idem, *Dostojewski – z umiarem. I inne eseje*, op. cit., s. 128. Zob. też: J.W. Goethe, *Natura*, op. cit., s. 106.

³¹ Także dla mistyki kabalistycznej charakterystyczną inklinację stanowi demonizowanie żeńskich elementów w kosmosie. „Według kabalistów – pisze Gershom Scholem – pierwiastek demoniczny powstał z elementu żeńskiego. Nie oznacza to wcale negowania, czy deprecjacji kobiecości jako takiej; przecież to właśnie z kabalistyczną koncepcją Szechiny wiąże się – z pewnością paradoksalna dla ortodoksyjnej myśli żydowskiej – idea jakiegos żeńskiego prapodłoża w samym Bogu”. Rzeczywista jedność Boga objawić ma się dopiero po jego zjednoczeniu z wygnaną Szechiną. Oddzielenie Boga od jego stworzenia było efektem upadku człowieka, na skutek którego ten ostatni uzyskał cielesne istnienie. Bezład pojawił się jako następstwo grzechu, który kabaliści traktują jako symbol decyzji Adama o odcięciu się od pozostałych *sefirot* i oddawania czci wyłącznie uosabiającej demiurgiczną potencję Szechinie. Wtedy właśnie Stwórca stał się transcendentny, co nie mogło nie mieć wpływu na kształt rzeczywistości i zaowocowało zatarciem pierwotnych powiązań, jakimi sprzęgnięte były wszelkie istnienia, oraz wyodrębnieniem izolowanych bytów. Celem zbawienia jest właśnie ponowne zlanie się w jedność Boga z jego żeńskim

pierwiastkiem. Pomimo tego, że mistyczna koncepcja Szechiny miała dużą siłę oddziaływania, budziła liczne protesty zarówno ortodoksyjnych talmudystów, jak i filozofów. Zob. G. Scholem, op. cit., s. 66.

³² Zob. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 183.

³³ Już dla Heraklita życie było zjawiskiem estetycznym, a nie religijnym czy moralnym, przeto filozof uznawał je za całkowicie niewinne i sprawiedliwe. Postawa ta wynikała zapewne z dostrzeżenia zmienności świata, w którym kalejdoskopowe zróżnicowanie form wspiera się na fundamencie instynktu gry.

³⁴ W tradycji judaistycznej jest to przykazanie szóste, podczas gdy według numeracji obowiązującej w religii katolickiej, która pominęła drugie, oryginalne przykazanie, a dziesiąte podzieliła na dwa, występuje ono jako piąte w kolejności. „Poszanowanie osoby i życia innego człowieka – zauważa Eisenberg – jest wyrażone najpełniej w jednej z licznych dyskusji prowadzonych przez rabinów talmudycznych, w której rozważają subtelny problem etyczny: Co powinien uczynić człowiek, któremu grożą śmiercią, jeśli on sam nie zabije innego człowieka? Dać się zabić – odpowiadają jednomyślnie rabini, gdyż «kto ci powiedział, że twoja krew jest czerwieńsza od krwi twego brata?»” (Pesachim 25). Zob. J. Eisenberg, op. cit., s. 59–60.

³⁵ Jednak teoria Jakuba popada w błędne koło. Skoro właściwością upodmiotowionej substancji jest niespożyta płodność, wszystko, co z niej powstaje, również musi nosić w sobie załączki podmiotowości. Podmiotowość zatem nie może zostać unicestwiona, gdyż anihilacja jednej formy nie zapobiega powstaniu innych form. Stąd wniosek, że zabójstwo nie przechodzi pozytywnie psychologicznej próby sensu i nigdy nie jest ostateczne, bo wszelkie następujące po sobie zjawiska psychofizyczne mają identyczną naturę, ciągle wyłania się „twarz nowa a wciąż ta sama”.

³⁶ Zob. na ten temat: M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 120 i nn.

³⁷ Kategoria powtórzenia rozumianego jako zasada istnienia ma długie tradycje zarówno w historii filozofii, jak i historii religii. Jednym z ujęć tej koncepcji jest Heraklityjska idea „wiecznego powrotu”, zgodnie z którą wszystkie zdarzenia składające się na historię świata będą znów miały miejsce. Ani ich postać, ani ich pierwotny porządek czasowo-przestrzenny nie ulegną zmianie. Poglądy filozofa z Efezu wspierały się na przeświadczeniu, że metamorfozami rzeczywistości kieruje logos. Z kolei tradycja neoplatońska, by wspomnieć tylko dzieła Plotyna (które wywarły wpływ na św. Augustyna, św. Bonawenturę czy Pseudo-Dionizego Aeropagite), skonstruowała powtórzenie z powracaniem duszy do własnej istoty, odnawianiem łączności z transcendencją oraz zrywaniem więzów z tym, co cielesne i zmysłowe. Wątek powtórzenia obecny jest także w pracach Sørensa Kierkegarda, Henriego Bergsona (u tego ostatniego pojawia się w kontekście rozważań na temat dyspozycji pamięci oraz repetycji wspomnień), Friedricha Nietzschego, Sigmunda Freuda (w pracach autora *Wstępu do psychoanalizy*).

zy repetycja ma charakter nieświadomy i mimowolny, jest efektem stłumienia jakichś treści, pierwotnego zapomnienia, które przybrało postać fiksacji, a ponieważ, jak sądził Freud, w życiu psychicznym nie ginie nic, co w nim powstało, dlatego w odpowiednich okolicznościach to, co wyparte, może się ponownie ujawnić; twórca *Totemu i tabu* tłumaczy działaniem mechanizmu powtórzenia również ewolucję form religijnych), odgrywa też istotną rolę w koncepcji archetypów Carla Gustava Junga i wreszcie w myśli Gillesa Deleuze'a (współczesny francuski filozof twierdzi, że powtórzenie jest „działaniem koniecznym i ugruntowanym tylko w stosunku do tego, czego nie można zastąpić. Powtórzenie jako działanie i jako punkt widzenia dotyczy jednostkowości nie podlegającej wymianie ani zastąpieniu”). Z kolei w ujęciu Kierkegaarda dzięki powtórzeniu konstituuje się tożsamość człowieka. Ponieważ ten nieustannie się staje, repetycja, rozumiana jako gest samoodniesienia, zwrócenia się ku sobie bytemu, umożliwia zachowanie ciągłości ja. Takie ujęcie powtórzenia czyni możliwym włączenie do refleksji filozoficznej pojęcia odpowiedzialności. Duński termin określający powtórzenie, *gentagelsen*, „oznacza – pisze Toepnitz – po-wtórzyć, po-nowić, znaleźć po-nownie, z akcentem na to, co «nowe»”. „Powtórzenie – podkreśla Kierkegaard – jest rozumiane przeze mnie jako rozwój, gdyż świadomość do drugiej potęgi nie jest jakimś nic nie mówiącym powtórzeniem, lecz powtórzeniem, w którym to, co nowe posiada znaczenie absolutne wobec tego, co je poprzedza”. Natomiast zainspirowany Heraklitejską koncepcją wiecznego powrotu Nietzsche (jego ujęcie problemu repetycji wydaje się najbliższe Schulzowi) zaproponował koncepcję powtórzenia, którym nie kieruje żaden logos, w świecie bez Boga, w rzeczywistości asubstancjanej, przygodnej, relacyjnej i nieustannie stającej się. Wieczny powrót to repetycja tego, co skończone. Nietzsche wiąże tę ideę z aktem woli, która dążąc do zmiany, zwraca się przeciwko istniejącemu prawu. Filozof porównuje twórcę do dziecka, które z racji tego, że nie jest obciążone brzemieniem minionego czasu, pozostaje niewinne (kto nie wie, czym jest przeszłość, nie zrozumie i nie uwewnętrzni pojęcia odpowiedzialności), akty kreacji i destrukcji, jakich się dopuszcza, mają charakter gry, swoją lekkością przypominają zabawę. Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, Warszawa 1926, s. 149; S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] idem, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967, s. 242; idem, *Totem i tabu*, [w:] idem, *Człowiek, religia, kultura*, op. cit., s. 61, 129, 140; G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 27; K. Toepnitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1980, s. 127; S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 226; F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 179 oraz idem, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 2005, s. 312.

³⁸ Gdyby poszukiwać rodowodu metaforyki teatralnej, można by wskazać na inspirację Schulza dziełami Shakespeare'a, a nade wszystko *Narodzinami tragedii* Nietzschego, natomiast w wypadku metafor związanych za naturą

dostrzegalne są zbieżności z myślą Spinozy. Twórca *Etyki* przeciwstawiał się tym stanowiskom filozoficznym, które próbowały definiować życie ludzkie tak, jakby przebiegało ono poza światem przyrody i było niezależne od rządzących nią praw. Spinoza pisał o tych filozofach, że ujmują oni istnienie człowieka w przyrodzie, jakby było ono państwem w państwie.

³⁹ Rozpatrywane w tej optyce tezy Władysława Panasa wydają się trudne do obrony. Zdaniem badacza, „*Wiosna* to opowieść nawiedzonego, ktoś mógłby powiedzieć – szalonego kabalisty”, natomiast metodologia lektury dziejów obrana przez narratora „ma charakter na wskroś mistyczny”. Autor *Księgi Blasku. Traktatu o kabale w prozie Brunona Schulza* doszukuje się również związku między motywem figur woskowych z wędrownego panopticum a wspomnianą tradycją, natomiast bohaterkę opowiadania, Biankę, określa mianem „Żeńskiego Mesjasza”, by wreszcie dojść do konkluzji o „mesjańskim charakterze *Wiosny*”. Obecne w tekście Schulza motywy cierpienia, dewaluacji wartości, okrucieństwa historii czy wreszcie ubewłasnowolnienia w niej człowieka pozostają zupełnie poza sferą zainteresowań Panasa. Zob. W. Panas, *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, „*Midrasz*” 2003, nr 3, s. 6–11. Przedruk, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 35–46.

⁴⁰ W *Republice marzeń* natura również zostaje określona mianem „wielkiego bazarza”, który jest „żywy i głodny ofiar”, dlatego ma tendencję do wplątywania w swoje fabuły (te narracyjne wiry historii) indywidualnych egzystencji. Jak czytamy w opowiadaniu: „Z jej [natury – dopisek Ż.N.] sedna wypływała niewstrzymanym strumieniem swada fabuł i powieści, romansów i epopei. Cała wielka atmosfera pełna była tłoczących się wątków fabularnych” (Rm, s. 345–346). Na pozór sprzeczna wypowiedź narratora, z której wynika, że bohaterowie realizują scenariusze materii, a zarazem sami rozpętują swoje perypetie, staje się zrozumiała, jeśli ma się w pamięci Schulzowską koncepcję natury wspierającą się na założeniu, że człowiek jest jej częścią w nie mniejszym stopniu niż zwierzęta czy rośliny i choćby chciał, nie może działać wbrew charakterystycznym dla niej prawom.

⁴¹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ambiwalentny stosunek Schulza do kreatorów wielkiej historii. W szkicu *Powstają legendy* drohobycki autor, pisząc z niekłamany podziwem o Napoleonie, stwierdzał, że działał on z nadania natury, stanowiąc jednocześnie jej część: „Był on siłą natury pomiędzy innymi siłami”. Zob. B. Schulz, *Powstają legendy*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 341. Drohobycki autor wyraził opinię, że o mocy Napoleona (chodziło zapewne o wpływ, jaki wywarły wojny napoleońskie na losy państw europejskich, znaczenie legendy Bonapartego dla rewolucyjnego wrzenia *Wiosny Ludów*) przesądziło to, że (w przeciwieństwie do Piłsudskiego obarczonego świadomością dziejowego fatalizmu ciężącego nad Polską) „był bez tradycji, nie obciążony przeszłością”. Ibidem, s. 432.

⁴² W prozie Schulza rzuca się w oczy „inkongruencja [...] indywidualnych czasów” psychologicznych, czego wymownym przykładem mogą być pasusy *Sanatorium pod Klepsydrą* poświęcone jednostkowemu doświadczeniu temporalności: „Wiemy wszyscy, że ten niezdyscyplinowany żywioł trzyma się jedynie od biedy w pewnych ryzach dzięki nieustannej uprawie, pieczołowitej troskliwości, starannej regulacji i korygowaniu jego wybryków. Pozbawiony tej opieki skłania się natychmiast do przekroczeń, do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego błaznowania. Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały” (SpK, s. 279). Wspomniana nieprzystawalność staje się dostrzegalna zwłaszcza w wypadku ludzi zdrowych oraz samotnych i chorych. Te ostatnie ciążące ku rozpadowi czasu indywidualne często kojarzą się z surogatem życia „zawisłym od powszechnej pobłażliwości” (SpK, s. 272). Przyznanie bohaterom jakiejś egzystencji wymaga, jak czytamy w opowiadaniu, patrzenia przez palce czy, inaczej mówiąc, wiele dobrej woli, dzięki której „ten żaloszny pozór życia” utrzymuje się w „tkance rzeczywistości” (SpK, s. 272). *Sanatorium pod Klepsydrą* daje się również odczytać jako rozprawa z utopią czasu, który można byłoby w pełni odzyskać tak w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym: z opowiadania dowiadujemy się, że w sanatorium czas toczy się innym, spowolnionym rytmem, oraz że został cofnięty o pewien interwał, co sprawia, że chorzy – osamotnione ofiary śmierci społecznej – niezdolni do samodzielnego życia w normalnych warunkach, w uzdrowisku dzięki oszczędzaniu życiowej energii zyskują szansę „na wół tylko rzeczywistego życia” (SpK, s. 272). Ich śmierć później dochodzi do skutku. „Zaczynam żałować całej tej imprezy. Trudno to nazwać szczęśliwym pomysłem, żeśmy uwiedzeni szumną reklamą, wysłali tu ojca. Cofnięty czas... w samej rzeczy pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas, czas niejako ze świeżego postawu odwinęty, pachnący nowością i farbą? Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito. Nic dziwnego, toż to jest czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pozał się, Boże!... Przy tym cała ta wysoce niewłaściwa manipulacja z czasem. Te zdrożne konszachty, zakradanie się od tyłu w jego mechanizm, ryzykowne paluszkowanie koło jego drażliwych tajemnic! Niekiedy chciałoby się uderzyć w stół i zawołać na całe gardło: – Dość tego, wara wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować! Czy nie dość wam przestrzeni? Przestrzeń jest dla człowieka, w przestrzeni możecie bujać do woli, koziołkować, przewracać się, skakać z gwiazdy na gwiazdę. Ale przez miłość boską nie tykać czasu! Z drugiej strony, czy można żądać ode mnie, żebym sam wypowiedział umowę Doktorowi Gotardowi? Jakakolwiek jest ta nędzna egzystencja ojca, ale widzę go bądź co bądź, jestem z nim razem, mówię z nim... Właściwie winienem Doktorowi Gotardowi nieskończoną wdzięczność” (SpK, s. 282–283).

⁴³ W *Słowniku schulzowskim* Jerzy Jarzębski wyraził zbliżony pogląd, zgodnie z którym zaprzeczenie definitywności śmierci spełnia w opowiadaniach drohobyckiego autora funkcję autoterapeutyczną. Badacz nieco inaczej jednak wyjaśnia przyczyny wspomnianej nieostateczności umierania: po fizycznej śmierci jednostki trwa ona nadal we wspomnieniach, snach i marzeniach bliskich. Zob. J. Jarzębski, *Śmierć (2)*, [w:] *Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego i S. Rośka, Gdańsk 2003, s. 380–381.

⁴⁴ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 477–478.

⁴⁵ T. Mann, *Dostojewski – z umiarem. Przedmowa do amerykańskiego wyboru opowiadań Dostojewskiego*, [w:] idem, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, op. cit., s. 221.

⁴⁶ Ibidem, s. 226.

⁴⁷ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.], s. 116.

⁴⁸ M. Głowiński, *Komentarze do „Pornografii”*, [w:] W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1994, s. 170.

⁴⁹ T. Mann, *Dostojewski – z umiarem*, op. cit., s. 236–237.

⁵⁰ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 307. Relacje czasowe w powieści powiązane są z relacjami przestrzennymi zgodnie z zasadą chronotopu sfunkcjonalizowaną literaturoznawczo przez Michaiła Bachtina. Badacz, adaptując do nauki o literaturze termin czasoprzestrzeni stosowany w przyrodoznawstwie matematycznym, a uargumentowany na gruncie teorii względności Einsteina, zauważył: „Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie”. Zob. ibidem, s. 273. Analizując zastosowaną przez Bachtina do badań literaturoznawczych kategorię chronotopu, Henryk Markiewicz zwrócił uwagę na jej szeroki zakres znaczeniowy. Termin ten, zdaniem Markiewicza, jest tak pojemny, że zawrzeć może w sobie cały świat przedstawiony utworu, stać się jego synonimem. W przekonaniu badacza konsekwencją uniwersalności tego pojęcia okazuje się uwieloznaczenie wspomnianej kategorii. W mojej analizie *Pornografii* decyduję się na posługiwanie się nim, uznając wskazaną przez Markiewicza pojemność znaczeniową za zaletę. Zależy mi bowiem na ukazaniu tytułowej problematyki moich rozważań we względnie szerokiej perspektywie, która rekompensować ma przynajmniej po części nieuchronną aspektowość ujęcia zagadnienia. Zob. H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 143–144.

⁵¹ Zdaniem Bachtina czasoprzestrzeń nie jest pozbawiona gatunkowego znaczenia, dlatego też można wyróżnić typowe czasoprzestrzenie charakterystyczne dla poszczególnych gatunków literackich. Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, op. cit., s. 274. Szczegółową rekonstrukcję schematu fabularnego powieści awanturniczej odnaleźć można we wspomnianym tekście. Ibidem, s. 275.

⁵² Ibidem, s. 277.

⁵³ Wszystkie cytaty analizowanej powieści przywołuję według wydania: W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1994. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczam symbolem P, w nawiasie podaję numer strony.

⁵⁴ Obecny w *Pornografii* wątek manipulacji ukazuje w nowym świetle relację między bytem a grą. Na skutek reżyserskich zabiegów Fryderyka granica między „być” a „wydawać się” ulega całkowitemu rozmyciu. Kiedy narzeczony Heni, Waclaw, uznaje scenę miłosną odegraną przez młodych, a zaaranżowaną przez Fryderyka za rzeczywistą, staje się ona rzeczywista.

⁵⁵ W *Informacji* poprzedzającej tekst *Pornografii* Gombrowicz przekornie stwierdzał: „*Pornografia* dzieje się w Polsce lat wojennych. Trochę dlatego, że klimat wojny dla niej najwłaściwszy. Trochę, że to jednak polskie – i nawet może pomyślane było, w pierwszym rzucie, odrobinę na wzór taniego romansu z gatunku Rodziewiczówny, czy Zarzyckiej”, a potem przekornie pytał: „(czy to podobieństwo znikło zupełnie w późniejszym opracowaniu?)”. Zob. W. Gombrowicz, *Informacja*, [w:] idem, *Pornografia*, Kraków 1994, s. 5. Wspomniane podobieństwo nie znikło. Dowodem dostrzeżenia tego podobieństwa może być choćby tekst Michała Głowińskiego poświęcony omawianej powieści. Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 279–303. Wydaje się jednak, że korzeni gatunków poddawanych przez pisarza parodystycznym przekształceniom można poszukiwać w tradycji znacznie bardziej odległej.

⁵⁶ Zdaniem Heinricha Rickerta, „pojęcie natura wywodzi się z terminu *nasci*. Wyraz ten określa to, co wzrosło, co powstało samo z siebie, bez naszego udziału to, co pozostawiliśmy jego własnemu rozwojowi. Wówczas jest to coś czysto naturalnego. Kultura natomiast stanowi ogół tego, co pielęgnujemy. Źródłem jest tu termin *colere*. Z etymologicznego punktu widzenia nawiązać można by było przy tym do terminologii dotyczącej uprawy roli”. Zob. H. Rickert, *Człowiek i kultura*, [w:] *Neokantyzm*, pod red. B. Borowicz-Sierockiej i Cz. Karkowskiego, Wrocław 1984, s. 71. W ujęciu Rickerta to, co naturalne, bytuje samowystarczalnie, nie musi wkładać wysiłku w podtrzymanie swojego istnienia, nie potrzebuje rozwiniętej świadomości. Natomiast to, co kulturowe, wiąże się z pielęgnacją, uprawą, czyli działaniami wykonywanymi i ponawianymi w celu przedłużenia egzystencji. Wydaje się, że cielesność Karola jest postrzegana i opisywana przez Witolda jako doskonałe ciało w stanie natury, w przeciwieństwie do cielesności Waclawa, która traci swoją naturalność, wymaga zabiegów pielęgnacyjnych, jest podporządkowana kulturowym wzorcom zachowań, przez co wzbudza w narratorze fizyczną awersję: „Znienawidziłem go fizycznie od pierwszej chwili – stwierdza Witold – nienawiścią zmieszaną ze wstrętem, zaskoczoną własną gwałtownością i świadomą swej niesprawiedliwości – bo przecież był pełen szarmu i *comme il faut*. Wszak nie było słuszne i sprawiedliwe czepiać się takich drobnych niedoskonałości jak, powiedzmy, niejaka pulchność i okrągłość zarysowująca się z lekka na policzkach i dłoniach, błakająca się w okolicach brzucha – przecież to

także było dystyngowane. A może drażniło mnie nadmierne i nieco lubieżne wyrafinowanie organów, usta zbyt nadające się do smakowania, nos nazbyt subtelny w wąchaniu, palce wytrawne w macaniu – lecz to przecież właśnie czyniło go amantem! Nie jest wykluczone, że zrażała mnie jego niemożność nagości – gdyż to ciało potrzebowało kołnierzyka, spinek, chusteczki do nosa, kapelusza nawet, było ciałem w bucikach, domagającym się koniecznie tych toaletowo-konfekcyjnych uzupełnień... kto wie czy nie raziło mnie najbardziej przetworzenie pewnych wad, jak początkująca lizyna, lub miękkość na atrybuty elegancji i szyku. Cieleśność zwykłego chama tę ma ogromną przewagę, że cham nie zwraca na nią uwagi, wskutek czego ona nie razi, choćby była skłócona z estetyką – lecz mężczyzna, który siebie pielęgnuje, wydobywa, uwypukla cieleśność i dłużej się w niej, babrze, a wtedy każdy defekt staje się zabójczy. [...] A cała ta jego kultura cieleśna nie pochodziła bynajmniej ze słabości, tylko była wyrazem jakiejś zasady i to prawdopodobnie moralnej [...]” (P, s. 35–36).

⁵⁷ „Przygody moje z dwiema boginiami – stwierdzał Gombrowicz – młodością i pięknnością, mógłbym zawrzeć może w czterech tezach, bardzo dla mnie odkrywczych. *Pierwsza: Młodość to Niższość. Druga: Młodość to Piękność. Trzecia (jakże ekscytująca!): A więc Piękność to Niższość. Czwarta (dialektyczna): Człowiek jest rozpięty pomiędzy Bogiem a Młodym*”. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 111.

⁵⁸ Zob. na ten temat: L. Kołakowski, *Notatki o współczesnej kontrreformacji*, Warszawa 1962, s. 16–27. Kołakowski przypomina również główne założenia historiozofii tomistycznej, zgodnie z którą znaczenie historii świeckiej odślania się przez odniesienie do historii świętej. Ta pierwsza jest narzędziem drugiej, nieodzownym etapem w realizacji bożych planów. Istnieje niesamodzielnie „świeci blaskiem zapożyczonym od wielkich celów świętej historii”. *Ibidem*, s. 30.

⁵⁹ „Właściwie – nic, właściwie stało się, że czyjaś ręka zabrała tej mszy – czytamy w *Pornografii* – wszystką jej zawartość, całą treść – i oto ksiądz ruszał się, klękał, przechodził z jednej strony ołtarza na drugą, a ministranci uderzali w dzwonki i wznosił się dym kadzidła, ale treść ulatniała się z tego, jak gaz z balonu, i msza oklapła w strasznej impotencji... zwijsająca... niezdolna już do zapłodnienia! To zaś pozbawienie treści było morderstwem dokonany na marginesie, poza nami, poza mszą, tytułem bezgłośnego a zabójczego komentarza osoby przyglądającej się z boku. I msza nie mogła się przed tym bronić, gdyż nastąpiło to za sprawą jakiejś nawiasowej interpretacji, nikt właściwie w tym kościele nie opierał się mszy, nawet Fryderyk stowarzyszał się z nią jak najpoprawniej... a jeśli ją zabijał to jedynie tak to powiedzmy, z odwrotnej strony medalu. A ten uboczny komentarz, ta glossa zabijająca, była dziełem okrucieństwa – dziełem świadomości ostrej, zimnej, przenikającej na wskroś, nieubłaganej... i zrozumiałem, że wprowadzenie tego człowieka do kościoła było czystym szaleństwem, na Boga, należało trzymać go z dala od tego! Kościół był jego miejscem najstraszniejszym” (P, s. 17).

⁶⁰ Poetykę utworu Gombrowicza budują między innymi porównania zakaskujące zbieżne z metaforyką zwierzęcą obecną na kartach dzieł Nietzschego, na przykład: „Czymże dla człowieka jest małpa? Pośmiewiskiem lub wstydem bolesnym. I tym samym winien być człowiek dla nadczłowieka: pośmiewiskiem lub wstydem bolesnym. Przebyliście drogę od robaka do człowieka, ale wiele z was jeszcze robaka. Niegdyś byliście małpami, a i teraz jeszcze człowiek bardziej jest małpą niżeli jakakolwiek małpa”. Zob. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, op. cit., s. 8.

⁶¹ W licznych fragmentach *Pornografii* odnaleźć można kryptocytaty lub parafrazy dzieł Nietzschego, niektóre z nich postaram się wskazać (głównie w przypisach) w dalszej części moich rozważań. „Zaprawdę – pisał filozof – brudną rzeką jest człowiek; trzeba być morzem, aby móc przyjąć brudną rzekę samemu się nie brukając”. Zob. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, op. cit., s. 9.

⁶² Przykładem takiej deskrypcji może być charakterystyka zewnętrzna Hipolita: „Uderzyła mnie – stwierdza Witold – i odrzęcała nabrzmiała czerwoność jego lic, rozsadzająca... i w ogóle wyglądał jak rozsadzony spuchlizną, która spowodowała wyolbrzymienie w nim wszystkiego, rozrośnięcie się na wsze strony, rozbyczenie okropne cielska, które było jak wulkan ziejący mięsem... i w butach z cholewami wyciągnął łąpska apokaliptyczne, a oczy wzywały mu z ciała jak przez lufcik” (P, s. 11). W tym dehumanizującym, utrzymanym w estetyce groteski, hiperbolicznym opisie zwraca uwagę obecność form augmentatywnych typu: łąpska, cielsko. Ciało Hipolita sprawia wrażenie, jakby „żyło własnym życiem”, dążyło do przekroczenia granic osoby, rozrastało się bez miary, samoistnie, bez przyzwolenia bohatera. Taka prezentacja ciała postaci niewiele ma wspólnego z Bachtinowską wizją cielesności skarnawalizowanej z jej wesołością i skłonnością do nadmiaru. Jawi się ono raczej jako autonomiczny żywioł, który, pomimo tego, że wypierany lub obłaskawiany w procesie socjalizacji, na przykład za pośrednictwem religijnych praktyk, stanie się w *Pornografii* czynnikiem dramatycznej, makabrycznej przemiany. Hipolit o „łąpskach apokaliptycznych” jako reprezentant wspólnoty żyjącej w zgodzie z katolicko-feudalnym obyczajem prefiguruje jej rozpad, zapowiada pojawienie się na kartach powieści motywów koncentrujących się wokół konfrontacji z tym, co cielesne i irracjonalne, oraz zmagania z jej konsekwencjami.

⁶³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1999, s. 60.

⁶⁴ „[...] przypuszczam – czytamy w powieści – że była jak prowincjonalny artysta, który utwór swój chce po raz pierwszy przedstawić znawcy – lecz ten utwór to była ona sama, to było jej życie, dla którego domagała się uznania” (P, s. 63).

⁶⁵ Na temat kompozycyjno-organizującej idei próby w powieści zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, op. cit., s. 290.

⁶⁶ „– Ależ ja uderzyłem! – tłumaczy się Witoldowi Wacław. – Postawiłem kropkę nad i. Uderzyłem! Teraz już wszystko definitywnie ustalone i zatwierdzone. Uderzyłem! Sam nie wiem, jak mogłem... Wie pan co? Przypuszczam, że gdybym nie był pozwolił, aby on został wyznaczony do tej... likwidacji... nie uderzyłbym jej. [...] Bo już nie jestem w porządku – wobec niego. Pozwoliłem mu się wyręczyć. Straciłem rację moralną i dlatego biję. Biję, bo już cierpienie moje nic nie znaczy. Nie jest godne szacunku. Straciło honor. Dlatego biję, biję, biję... a jego nie tylko pobiliłbym – jego bym zabił!” (P, s. 137–138)

⁶⁷ Emocje znacznie silniej niż jakiegokolwiek inne doznania przyczyniają się do odsłonięcia kruchości obecności człowieka w świecie, ukazują, jak nietrwała jest ciężko wypracowana harmonia pomiędzy podmiotem, światem i jego ciałem. Problem ten analizuje szczegółowo François Chirpaz, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 53.

⁶⁸ Nietzsche pisał: „Schopenhauer przypomniał nam o czymś, co prawie zapomnieliśmy, co w każdym razie chcielibyśmy zapomnieć: że znaczenie życia jednostki nie może polegać na tym, by życie było historyczne, rozciągało się w jakimś gatunku, w wielkich zmiennych konfiguracjach narodu, państwa, społeczeństwa i w małych gminy i rodziny. Kto jest tylko historyczny, nie rozumiał tej lekcji życia i będzie się jej musiał uczyć ponownie. Nazbyt chętnie człowiek chciałby ułatwić sobie sprawę i wierzyć dla zadośćuczynienia bytowaniu, że troszczy się o wielkie statki i zawsze pozostaje na powierzchni. Nie chce zejść na głębiny. Wszystkie te ogólności wszelako wyobcowują cię z siebie samego – również pod imieniem Kościoła czy nauk. Zagadka bytowania jest zadawana w tobie – nikt nie rozwiąże jej za ciebie, tylko ty sam. Człowiek ucieka przed tym zadaniem przez to, że oddaje się rzeczom. Jeśli wszelako odwróci perspektywę i ujrzy siebie w swej nędzy, wówczas rozpozna kłamstwo wszystkich tych ogólności. Nie oczekuje on od nich niczego, ma jedynie nadzieję, że wszyscy ludzie właściwie rozumieją lekcję życia [...]. Coraz bardziej będzie się skłaniał do igraszki”. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 271–172.

⁶⁹ „Ujrzałem w przeblysku całą fatalność problemu: nie mogłem go odtrącić, bo teraz śmierć jego nasiliła się jego drżącym przede mną życiem. Przyszedł do mnie, stał się bliski i wskutek tego ogromny, życie jego i śmierć piętrzyły się teraz przede mną niebotyczne. [...] On mnie wzywał do ludzkości i zbliżał się do mnie jak do człowieka, a mnie nie wolno było ujrzeć w nim człowieka.

– [...] ja pana wybrałem na mego zbawcę lub zabójcę. Co pan woli?” (P, s. 119).

Witold, uznając błagania mężczyzny za przejaw „szantażowania istnieniem” (P, s. 121), przezwycięża swoje skrupuły. Wydaje się, iż o tym, że nie udziela pomocy Siemianowi, decydują po pierwsze i przede wszystkim względy estetyczne, po drugie zaś pogarda, jaką narrator żywi dla wcześniejszych poczynań dowódcy: „A między mną a nim, nie było nic, prócz

obojętności, zimnej nieżyczliwości, odrazy, był mi obcy, był mi ohydny! Pies, koń, kura, nawet robak były mi bardziej sympatyczne od tego mężczyzny [...]. Nie pociągał mnie, nie! Nie był w stanie mnie zjednać sobie. Nie mógł wkupić się w łaski. Nie mógł się podobać! Odpychał mnie tyleż swoją istotą duchową, co cielesną [...]" (P, s. 120). Ten zanik wątpliwości natury moralnej manifestuje się w powieści na poziomie języka. Witold opowiada o pojawieniu się, żywego jeszcze wówczas, Siemiana na obiedzie w poetyce makabreski, mówi o żyjącym bohaterze, jakby był już martwy, co wywołuje efekt komiczny, nosi znamiona czarnego humoru: „Było to pojawienie się trupa – przecież my jego uśmiercaliśmy bez przerwy od dwóch dni. Trup wszakże z gracją kawalerzysty ucałował rączki pani i przywitawszy się ze wszystkimi tłumaczył, że «już zaczyna przechodzić niedyspozycja, co go opadła» i że mu raźniej – że obrzydło mu kisać samemu na górze «gdy tu familia cała zgromadzona»" (P, s. 122). Brygida Pałowska-Jądrzyk uznała *Pornografię* Gombrowicza, obok utworów Gałczyńskiego, Leśmiana i Witkacego, za reprezentatywny przykład tekstu napisanego w poetyce makabreski, w której rysuje się napięcie między „ciężarem treści, a niefrasobliwością formy”. Zob. B. Pałowska-Jądrzyk, *Makabreska wobec ciężaru istnienia*, [w:] eadem, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 11–57. Autorka, odnotowując fragmenty *Pornografii*, w których dochodzi do głosu fascynacja lekkością, zauważa, że krytycy, tacy jak Maria Janion czy Robert Boyers, „odmawiają lekkości samej powieści”. Wydaje się jednak, że nie dla wszystkich partie omawianego tekstu cechuje „swoboda śmiechu”. Wypada zgodzić się z badaczką, że powieść Gombrowicza zmierza do przetworzenia problemu zła i że nie stanowi egzemplifikacji zasad tradycyjnie rozumianej etyki. Nie zmienia to jednak tego, że liczne fragmenty narracji są zapisem doświadczenia ambiwalencji aksjologicznej oraz ciężaru, jakie ono ze sobą niesie (zob. na przykład P, s. 98, 123, 136, 147, 150). Zob. też: R. Boyers, *Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza*, tłum. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 299; M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 203.

⁷⁰ Zakwestionowanie różnicy pomiędzy różnymi rodzajami zabijania, zrównanie ich ciężaru, manifestuje się w używanych przez bohaterów sformułowaniach. Witold i Fryderyk mówią o „mordowaniu własnymi rękami”, „za-bi-ja-niu niewinnego człowieka”, „za-rzy-na-niu” (P, s. 129–130), Wacław wspomina eufemistycznie o „...likwidacji” (P, s. 137).

⁷¹ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 114. „[...] w pisaniu moim – akcentował Gombrowicz – istnieje tendencja – poniekąd konspiracyjna, nielegalna – by naturalny rozwój ludzki od niedojrzałości uzupełnić dążeniem wręcz odwrotnym, prącym w dół, z góry do dołu, od dojrzałości do niedojrzałości”. Ibidem, s. 114.

⁷² Ibidem, s. 114.

⁷³ Ibidem, s. 115.

⁷⁴ L. Kołakowski, *O młodości*, [w:] idem, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Seria druga, Kraków 1999, s. 63.

⁷⁵ Odwołania do filozofii Nietzschego znaleźć można w książce J. Jarzębskiego, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982 oraz w artykule R. Boyersa, *Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza*, tłum I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 297. Natomiast Michał Głowiński uznał scenę śmierci Amelii oraz komentarze narratora, którymi została opatrzona, za rekapitulację Nietzscheańskiej antropologii. Zob. M. Głowiński, *Komentarze do Pornografii*, [w:] W. Gombrowicz, *Pornografia*, op. cit., s. 162–166. Przemóżnego wpływu filozofii Nietzschego na główne przesłanie powieści dowodził również Michał Legierski w książce *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Zob. M. Legierski, *Nowe czytanie Pornografii*, [w:] idem, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999, s. 89–128. Autorem interpretacji *Pornografii* zorientowanej w całości na poszukiwanie i potwierdzanie jej związków z głównymi tezami nietzscheanizmu jest E. Fiało, *Transgresje racji moralnych w „Pornografii” Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 35–56.

⁷⁶ W *Pornografii* Fryderyk swoimi działaniami manipulacyjnymi próbuje zupełnie wyeliminować przypadek lub przynajmniej ograniczyć jego wpływ. Poczynaniami bohatera rządzi chęć arbitralnego ustanawiania wartości oraz czerpania estetycznej przyjemności z doznania własnej siły sprawczej. Wola mocy nie uznaje zakazów oraz granicy etycznej, nie kieruje się zasadą empatii, urzeczywistnia się poza dobrem i złem. Określone tym mianem działania Fryderyka stają się tożsame z jego przeświadczeniem o własnej omnipotencji i zdolności do wszystkiego (z manipulacją i zabójstwem włącznie). Interpretację w szerszej perspektywie koncepcji woli mocy oraz konsekwencji braku doświadczenia granic umożliwia odniesienie jej do wojennego tła *Pornografii*. Druga wojna światowa jawi się tu jako realizacja planu zorganizowanej zagłady, planu, który minimalizować miał wpływ tego, co losowe, na obrót spraw. Warto przypomnieć, że na przykład w powieści awanturycznej, nie tylko w jej antycznej odmianie, rozwój wypadków nie podlegał ludzkiej kontroli, nie dawał się zaplanować, natomiast o jakości zdarzeń decydował właśnie przypadek. Z podobnym ukształtowaniem czasu mamy do czynienia w pierwszych siedemnastowiecznych europejskich powieściach historycznych, w których, pomimo tego, że koncentrują się na losach państw i narodów, siła sprawcza tego, co losowe, nie zostaje ograniczona. Co więcej, jak zauważał Bachtin, „szereg momentów barokowej powieści historycznej za pośrednictwem ogniwa powieści «gotyckiej» przenika i do powieści historycznej Waltera Scotta i określa niektóre jej właściwości”. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, op. cit., s. 282.

⁷⁷ „Świadomość jego – mówi Witold o Fryderyku – dlatego była tak dręcząca i nieobliczalna, że on sam nie odczuwał jej jako światła, tylko jako ciemność – była dla niego żywiołem równie ślepy, co instynkt, nie ufał jej, czuł się w jej mocy, ale nie wiedział, dokąd go prowadzi. I był złym psychologiem, gdyż za wiele miał inteligencji i wyobraźni – w jego rozsze-

rzonym widzeniu człowieka mogło zmieścić się wszystko – więc i panią Amelię mógł wyobrazić sobie w każdej sytuacji” (P, s. 79–80). W *Pornografii* Fryderyk zostaje porównany do linoskoczka. Na marginesie warto zwrócić uwagę na to, że motyw ten pojawia się również w *To rzekł Zaratustra* Friedricha Nietzschego. „Człowiek jest liną zawiązaną między zwierzęciem a nadczłowiekiem – liną ponad przepaścią. Niebezpiecznym przejściem z tej na tamtą stronę, niebezpieczną drogą, niebezpiecznym spoglądaniem wstecz, niebezpiecznym wzdraganiem się i przystawaniem. Co w człowieku wielkie to, że jest mostem a nie celem, co w człowieku można miłować to, że jest on przejściem i zejściem”. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, op. cit., s. 10. Zob. też: *ibidem*, s. 14–17.

⁷⁸ Warto wskazać kolejne analogie do dzieła Nietzschego: „Wartościowanie jest twórczością – słuchajcie twórcy! Samo wartościowanie jest ze wszystkich wartościowych rzeczy wartością i klejnotem. Dopiero dzięki wartościowaniu może zaistnieć wartość, a bez wartościowania orzech bytu byłby pusty. Słuchajcie twórcy! Zmienność wartości, to zmienność tworzących. Kto musi być twórcą, zawsze niszczy”. *Ibidem*, s. 55. „Nawet w poznawaniu czuje tylko mą wolę, jej żądzę płodzenia i rodzenia; a jeśli w poznaniu moim jest niewinność, to dlatego, iż jest w nim wola płodzenia”. *Ibidem*, s. 82. „A kto musi być stwórcą w dobrym i złym – zaprawdę, ten musi być najpierw burzycielem i rozbić wartości. Tak oto najwyższe zło mieści się w najwyższym dobru: ono jest twórcze”. *Ibidem*, s. 112. „Gdzie jest niewinność? Tam, gdzie jest wola płodzenia. A kto chce tworzyć ponad siebie, ten ma najczystsza wolę”. *Ibidem*, s. 120.

⁷⁹ Zob. L. Kołakowski, *O młodości*, [w:] *idem, Mini wykłady o maxi sprawach*, op. cit., s. 64.

⁸⁰ S. Kierkegaard, *Albo-Albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz [t. I], K. Toeplitz [t. II], Warszawa 1976, t. II, s. 60–61.

⁸¹ W *Pornografii* przykładem takiej niemożności doznania współczucia, przekształcającej się w okrucieństwo, może być scena rozmowy Wacława z Witoldem, który doświadczając Innego w sposób estetyczny, odczuwa odrzę, nie potrafi udzielić mu psychologicznego wsparcia: „Chciałbym poznać pański punkt widzenia. [...] Według mnie to [...] nic ważnego – bo znają się od dzieciństwa i... [...]. Siedział wprost przede mną. Ciało! Był w szlafroku z ciałem swoim zażywnym, wychuchanym, pulchnawym i białawym, toaletowym i szlafrokowym! [...] Ciało! [...] Błagał, żeby nie potwierdzać mu szafu i z biciem serca oczekiwał mego zaprzeczenia, spychającego wszystko w sferę chimery. Ode mnie zależało – czy uspokoić go... Ciało! Gdyby przemawiał do mnie jako dusza tylko! Ale ciało! I ta lekkość moja! [...] Ja, rozwścieczony ciałem i przez to cielesny, przypatrywałem się kpiąco i kpiłem sobie na całego, prawie pogwizdując. Ani krzty litości. Ciało!” (P, s. 110, 112).

⁸² „Słuchajcie lepiej, bracia moi, głosu zdrowego ciała; rzetelniejszy i czystszy to głos. Rzetelniej mówi i czystiej zdrowe ciało, doskonałe i prostokątne:

a mówi ono o zamyśle ziemi”. Zob. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, op. cit., s. 28.

⁸³ Podobnie dla Heraklita życie jest zjawiskiem estetycznym, a nie religijnym czy moralnym, a przeto należy uznać je za całkowicie sprawiedliwe i niewinne, ponieważ wspiera się na fundamencie instynktu gry. W rozważaniach wynikających z dostrzeżenia zmienności świata i form materii analogicznym tropem podąża w *Traktacie o manekinach* Ojciec, bohater opowiadań Brunona Schulza: „Materia – mówi natchniony herezjarcha – jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. [...] Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apoloგიისა და ძეგლისა”. Zob. B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 35.

⁸⁴ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 59–60.

⁸⁵ Ibidem, s. 100–101, 121.

⁸⁶ Ibidem, s. 167.

⁸⁷ Nietzsche pisał, że „zjawisko dionizyjskie, które nam ciągle na nowo objawia igrające budowanie i burzenie świata indywidualnego jako wylew prarozkoszy – w podobny sposób, jak Heraklit Mroczny przyrównuje światotwórczą siłę do dziecka, które bawiąc się stawia tu i ówdzie kamienie, buduje stopy piasku i znów rozspuje”. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 104–105.

⁸⁸ M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 6. Ciężar i lekkość w pismach Parmenidesa i Beethovena nie stanowią jeszcze jakości rozmytych. Beethoven, w przeciwieństwie do Parmenidesa, pozytywnie waloryzował ciężar. Jednak im bliżej współczesności, tym antynomia ta jawi się jako coraz bardziej zawikłana, czego dowodem jest *Pornografia* Gombrowicza, a także *Nieznosna lekkość bytu* Kundery. We wspomnianych utworach staje się ona pretekstem do ukazywania egzystencjalnych paradoksów.

⁸⁹ Nietzsche, w swoim zamiarze przewartościowania wartości, do opisanego postawy moralnej stosował właśnie metaforę ciężaru, natomiast dążenie do twórczości, nawet za cenę przekroczenia etycznych zakazów, kojarzył z tym, co lekkie: „Chwalebne jest, co uchodzi dlań za ciężkie; co niezbędne, ciężkie zwie się dobrem, a co wyzwala z najśrodszej niedoli, co rzadkie, najcięższe – to lud wielbi jako świętość”. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, op. cit., s. 54; „Kto kiedyś nauczy ludzi latać, ten przesunie wszystkie kamienie graniczne; same wzleczą mu w powietrze, ochrzci ziemię od nowa mianem «lekkiej»”. Ibidem, s. 187. „Już w kolebce dają nam ciężkie słowa i wartości: «dobro» i «zło» – tak nazywa się ten posąg. I z jego powodu darują nam, że żyjemy. [...] I zaprawdę! Niejedną własną rzecz ciężko

jest nieść! Wiele z wnętrza człowieka przypomina ostrygę, jest bowiem obrzydliwe, śliskie i trudno uchwytnie [...]”. Ibidem, s. 188. Nietzsche był zdania, że tylko człowiekowi ciężko jest nieść brzemień samego siebie, dlatego właśnie człowiek powinien zostać przewyciężony.

⁹⁰ Zdaniem Paula Hazarda, bunt przeciwko melancholii kulturowych obciążeń należy uznać za specyficzny rys cywilizowanego człowieka. „Chwilami – stwierdza autor – człowiek cywilizowany jest znużony samym sobą. Chciałby zrzucić brzemień, które mu ciąży, a które nie sam osobiście nałożył na swoje barki; tysiącletnie wysiłki, wyrafinowanie komplikacje, składają się na ten ciężar, który staje się dla niego nie do zniesienia; jest już tylko końcowym wynikiem sztuczności”. Zob. P. Hazard, *Mysł europejska w XVIII wieku: od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Warszawa 1972, s. 323.

⁹¹ Warto w tym miejscu przypomnieć, z jaką lekkością i entuzjazmem Nietzsche postulował odrzucenie ciężaru historii na rzecz idei nieograniczonej niczym dynamiki destrukcji i stawania się. „Dziś – postuluje Nietzsche – cieszymy się raczej z całego serca, żeśmy niemądrzy, i zrobmy sobie święto – my, czynni, kroczący naprzód, czciciele procesu”. Zob. F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] idem, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 94.

⁹² Kolejnym, bardzo wymownym (zaczepniętym z literatury modernizmu) tego przykładem może być postawa głównego bohatera *Obcego* Alberta Camusa – Mersaulta. Uważa się za on „niewinnego zabójcę”. Źródła takiego poglądu upatrywać można w kryzysie wartości oraz braku aksjomatów, które umożliwiły by mogły nadanie sensu opisanym przez Camusa zdarzeniom. W konsekwencji Mersault, doświadczając ciała, „zanurza się w naturze bez człowieczeństwa”. Tak jak, zdaniem bohatera, społeczeństwo wykształciło umiejętność odróżniania zbrodni od egzekucji mordercy, tak też Gombrowicz wykazuje, że nie ma zasadniczej realnej różnicy między zaprezentowanymi w *Pornografii* rodzajami zabijania.

⁹³ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 24.

⁹⁴ O cierpieniu w ujęciu fenomenologicznym pisał Paul Ricoeur w książce *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992.

⁹⁵ Zasadnicze tezy dualizmu aksjologicznego ustalone zostały w filozofii Platona, która ustanawiając podział na dwie substancje: duszę i ciało, do wartościowuje tę pierwszą i deprecjonuje to drugie. Platonizm, wpisując materię oraz ideę w dualistyczny system, określał ciało mianem bariery, którą należy przekroczyć, niewolącej przyjemności, więzienia duszy. Przepisywany duszy lub świadomości naddatek znaczenia szedł jednak w parze z deprecjacją ciała. Definicja człowieczeństwa ustalona została w odniesieniu do tego, co duchowe, ciało zaś – uznane za rzeczywistość nieludzką. Dlatego ten, kto pragnie pielęgnować własną duszę, musi umrzeć dla świata i ciała, odrzucić Ja realne na rzecz Ja idealnego. Dusza przebywa bowiem w zakłócającym zdolność myślenia ciele tylko tymczasowo; stanowi ono dla

niej „poczekalnię”: „Dusza filozofa – pisał Platon – najwięcej gardzi ciałem i ucieka od niego”. Zob. Platon, *Fedon*, tłum. W. Witwicki, Warszawa, różne wydania, 65 D; cyt. za: F. Chirpaz, *Materia i duch*, [w:] idem, *Ciało*, op. cit., s. 94. Komentując przesłanki dualizmu aksjologicznego, François Chirpaz zauważał: „Tak więc dualizm aksjologiczny w każdej postaci wpajając pogardę dla ciała, stawia problem człowieka w kategoriach ponadhistorycznego i pozaświatowego przeznaczenia. Człowiek jest duszą przebywającą chwilowo na wygnaniu, z dala od właściwej sobie sfery jasności – mądrość zatem radzi, by nie tracić jej z oczu tej jasności albo przynajmniej zachować o niej pamięć. Pogarda wobec ciała wiąże się z nierzeczywistością materii. Skoro tylko Duch jest Bytem, to materia jest niczym. Człowiek nie może postawić pytania o przeżywany związek swej duszy z ciałem, bo, o ile żyje swym życiem cielesnym, to myśli jedynie o utrzymaniu duchowej czystości. Żeby związek ten mógł «stanowić problem», ciało musi zostać uznane w swojej rzeczywistości”. Ibidem, s. 96.

⁹⁶ Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, op. cit., s. 19.

⁹⁷ Według Nietzschego każdy wytwór kultury wysokiej aspirujący do uniwersalizmu stanowi uduchowanie okrucieństwa. Karl Kerényi w książce *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego* proponuje interpretację motywu Dionizosa opierającą się na przekonaniu, że człowiek świadomy bez odrobiny szaleństwa z pewnością nie dokona niczego doniosłego. Twórca, by stworzyć dzieło, musi zanurzyć się w głębie, tam gdzie drzemią ukryte potencjały. Lecz kiedy stamtąd powraca, wraca jako szaleniec, gdyż tam w dole współlistnieją pospołu życie i śmierć. Zob. K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997. Podobnie Nietzsche doszukuje się pokrewieństwa między szaleństwem a geniuszem, jedno i drugie przyjmuje za rzeczywistość wraz z jej potwornością, afirmuje życie jako irracjonalne, chaotyczne, amoralne i z gruntu tragiczne. Geniusz, podobnie jak szaleniec, jest wolny, nic go nie ogranicza.

⁹⁸ J. Decottignies, *L'écriture de la fiction*, cyt. za: K. Matuszewski, *Wśród demonów i pozorów. Monomania Pierre'a Klossowskiego*, Warszawa 1995.

⁹⁹ Nie bez znaczenia dla interpretacji kategorii cielesności oraz stosunku do niej w utworze będzie przywołanie Nietzscheańskiej przypowieści *O trzech przemianach*. Filozof w refleksji nad istotą procesu kulturowej transformacji posługuje się trzema metaforami; dwie spośród nich zaczerpnięte są ze świata zwierzęcego. Pierwsza opowiada o wielbłądzie – odpowiedniku ducha moralności dźwigającego przygniatające brzemię. Duch pożąda ciężaru, by móc kochać nawet tych, którzy mają go w głębokiej pogardzie. Druga przemiana dokonuje się na pustyni (w sytuacji aksjologicznej pustki, która uniemożliwia doświadczenie granicy etycznej), kiedy to duch na podobieństwo lwa forsuje swoją wolę na przekór starym wartościom, a w imię nowych (ten fragment przypowieści odnieść by można do mrocznych zdarzeń, które zapisały się na kartach historii powszechnej i wiązały się z nieposzanowaniem i degradacją ludzkiego ciała; okrucieństwo usprawiedliwiane bywało tutaj dziejową koniecznością). I wreszcie

u kresu drogi duch staje się dzieckiem, lekkością niewinności i zapomnianiem, „rozpoczynaniem od nowa, grą, kołem, co samo z siebie się toczy, pierwszym ruchem i świętym wymówionym Tak”. Zob. F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, op. cit., s. 21–22.

¹⁰⁰ „Rozważcie jednak i te słowa: każda wielka miłość jest ponad wszelkie współczucie: albowiem to, co umiłowane, chce ona jeszcze stworzyć! «Siebie samego złożę w ofierze mojej miłości – to kolejny fragment *To rzekł Zaratustra* – i mojego bliźniego, podobnego do mnie» – tak mówią wszyscy twórcy. A wszyscy twórcy są twardzi”. Ibidem, op. cit., s. 86.

¹⁰¹ „Niegdyś miałaś namiętności i nazywałaś je złymi. A teraz masz już tylko swoje cnoty – wyrosły z namiętności. Najwyższy swój cel powierzyłeś swym namiętnościom i wtedy stały się twymi cnotami”. Ibidem, s. 31.

¹⁰² W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986, s. 306.

¹⁰³ Ibidem, s. 290.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 194.

¹⁰⁵ B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 427.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 427–428.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 428.

¹⁰⁸ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 7.

¹⁰⁹ Próbę rekonstrukcji poglądów Nietzschego wyłożonych w *Wiedzy radosnej* oraz uargumentowania tezy o ich walorze autoterapeutycznym podjęłam w tekście *Memento vitae. Terapia według Friedricha Nietzschego*, „LiteRacje” 2004, nr 3 (5), s. 22–27.

¹¹⁰ B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 428.

¹¹¹ Gombrowicz uważał, że napisanie *Pornografii* było nieuniknione na jego drodze artystycznej. Z jednej strony twórca podkreślał „źródłowe znaczenie” problematyki cielesności, akcentował, że zainteresowanie nią jest wcześniejsze od jego literackich prób, oraz wyznawał, że musiała ona odcisnąć swoje piętno na jego najbardziej nawet abstrakcyjnych rozważaniach. Z drugiej zaś autor *Kosmosu* wskazywał na własne doświadczenia biograficzne związane z dotkliwym doznaniem upływającego czasu jako konstytutywne dla powstania powieści: „Ale *Pornografia* była jednak koniecznością na mojej drodze. U pierwocin wszystkiego, co może powiedzieć artysta, kryje się sekret pewniej piękności – takiej, a nie innej – i to jest być może jego zasadniczy wybór. Niewątpliwie, wszedłem w literaturę oczarowany, uwiedziony, pewnym rodzajem urody, która zaważyła na moich, najbardziej nawet oderwanych spekulacjach myślowych. Musiał więc nadejść moment, żebym w sztuce przedsięwziął wyprawę do owego uroczyska, gdzie się święciły moje czary i uroki. Pan wie z mego *Dziennika*, jak ciężko przeżyłem ostateczne zerwanie z młodością, które nastąpiło bardzo późno, bo do czterdziestego roku życia wyglądałem i czułem się młodo. Należę do ludzi, którzy nigdy nie znali średniego wieku, smak

starości poczułem od razu po rozstaniu z młodością”. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 110.

¹¹² L. Kołakowski, *O przemocy*, [w:] idem, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 1997, s. 72.

¹¹³ „Glista – pisze w liście do Witolda Fryderyk – Pan to wie! Pan to zrozumiał! Pan to wtedy na pewno wyczuł, jak ja! Ta glista to Waclaw! Połączyli się na gliście. Połączą się na Waclawie. Depcząc Waclawa” (P, s. 96).

¹¹⁴ W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, tłum. B. Baran, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991, s. 121.

¹¹⁵ Ibidem, s. 122–123.

¹¹⁶ Idem, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004, s. 232.

¹¹⁷ Ibidem, s. 232, 238.

¹¹⁸ Idem, *Dziennik 1953–1956*, *Dzieła*, t. 7, Kraków–Wrocław 1986, s. 50.

¹¹⁹ Idem, *Dziennik 1957–1961*, op. cit., s. 37.

¹²⁰ Ibidem, s. 37.

¹²¹ Ibidem, s. 39.

¹²² Idem, *Dziennik 1953–1956*, op. cit., s. 277.

¹²³ Idem, *Dziennik 1957–1961*, op. cit., s. 52.

¹²⁴ Ibidem, s. 91–92.

¹²⁵ Idem, *Dziennik 1961–1969*, op. cit., s. 142–143.

Projekt wieloznaczności. Zmiana w rozumieniu pojęcia poznania a strategie narracyjne w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza

¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 38.

² Greckie słowo *apókryphos* oznacza ukryty i pochodzi od czasownika *apokrypto* – ukrywać. Termin ten „oznacza tekst, księgę ukrytą, schowaną, usuniętą, tajemną, niezrozumiałą, czy niewiadomego pochodzenia. Nazwa apokryf pojawiła się pierwotnie na gruncie religijnej terminologii antycznej, potem chrześcijańskiej”. M. Adamczyk, *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze–Renesans–Barok*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 46. Apokryficzna egzegeza cechuje się ambiwalencją, bowiem wydobywa na powierzchnię to, co zostało zatajone w wersji podanej „do wierzenia”. Należy więc mówić o relacyjności, a zatem także nieautonomiczności istnienia tekstu apokryficznego. Nawiązanie do kanonu rozumianego jako główne prawdy wiary lub w szerszym znaczeniu – jako powszechnie uznane w kulturze wzorce ujmowania rzeczywistości staje się zarazem jego redeskrpcją.

³ Wpisana w tekst apokryficzny wielość perspektyw, a zatem i wieloznaczność, pozwala odróżnić go od paraboli, która operuje dwoma punktami widzenia.

⁴ *Słownik wyrazów obcych*, pod red. Z. Rysiewicza, J. Safarewicz, E. Słuszkiewicza i E. Tryjarskiego, Warszawa 1958, s. 413.

⁵ Na temat apokryfów i ich cech definicyjnych zob.: M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 161; *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 38–39; M. Adamczyk, *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1990, s. 43–50, D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, T. Górski, *Apokryf*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, t. 1, s. 193–195; T. Hanelt, *Apokryfy*, [w:] *Katolicyzm A-Z*, pod red. Z. Pawlaka, Poznań 1989, s. 14–15; R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987; ks. M. Starowieyski, *Ewangelie apokryficzne*, „Znak” 1977, nr 5, s. 522–530; A. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewno-słowiańskiej*, Wrocław 1976; M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.

⁶ R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 238.

⁷ Ibidem, s. 239–240.

⁸ Ibidem, s. 240.

⁹ Dwudziestowieczne apokryfy literackie odwołują się z reguły do Biblii czy szerzej, do religijnej egzegezy. Przykładem może być choćby dzieło Tomasza Manna *Józef i jego bracia czy Jezus z Nazaretu* Romana Brandstaettera. Kanonem dla apokryfu mogą być także cenione dzieła literackie. W tym znaczeniu na miano twórczości apokryficznej zasługuje wiele utworów Borgesa. W sposób bezpośredni do tradycji apokryficznej nawiązują takie dzieła jak: *Apokryf rodzinny* Hanny Malewskiej oraz *Apokryfy* Zbigniewa Herberta pochodzące z *Martwej natury z wędzidłem*. W rejonach apokryficzności sytuują się też narracje Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, problematyzujące kwestie herezji i ortodoksji, prawdy i zmyślenia. Poetykę apokryfu realizują także *Apokryfy i Dialogi* Stanisława Lema, *Opowieści biblijne (Klucz niebieski)* i *Rozmowy z diabłem* Leszka Kołakowskiego, opowiadanie uzupełniające historię Abrahama i Izaaka *Wyprawa do ziemi Moryja* Ludwika Konińskiego, powieść *Kardynał Pölätiö* Stefana Themersona. Wspomniane w ostatnim zdaniu utwory przejmują od filozofii jej strategie weryfikacyjno-uwiarygadniające.

¹⁰ Charakteryzując teksty „parakanoniczne”, Maciej Michalski zauważa, że „kondycja apokryfu przypomina sposób istnienia parodii, rozumianej jako «powtórzenie z zachowaniem krytycznej różnicy»”. W prozie Schulza strategia apokryficzna nie powinna być utożsamiana wyłącznie z parodystycznym sposobem prezentacji. Apokryficzność jako pojęcie szersze zawiera w sobie m.in.: parodystyczną taktykę. Zob. na ten temat: M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie*

współczesnej, Gdańsk 2003; s. 167, L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985, s. 32.

¹¹ Podobne motywy odnajdziemy także w *Przemianie* Franza Kafki oraz w *Popiele i diamencie* Jerzego Andrzejewskiego, gdzie los bohaterów znajduje syzyderscy odpowiednik w metamorfozach otaczającej ich przestrzeni. Ostatecznie zarówno Gregoror Samsa, jak i Maciek Chełmicki, protagonisty *Popiołu i diamentu*, konają na śmietniku. Zob. na ten temat: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Przemiana. Strategie pisarskie*, [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, red. nauk. E. Kasperski we współopr. z T. Mackiewiczem, Warszawa 2004, s. 144.

¹² Wojciech Wyskiel w książce *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza* zauważył, że w tekstach autora *Sklepów cynamonowych* poszczególne typy przestrzeni stają się korelatami obranej przez postaci perspektywy. We wspomnianej pracy czytamy: „To właśnie Ojca charakteryzuje naruszenie perspektywy uznawanej za naturalną, skłonność do oglądu od góry lub od dołu”. W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 76.

¹³ W artykule pod tytułem *Drohobyckie bestiarium* Andrzej Ossowski zwrócił uwagę na to, że kondory często bywają określane mianem „sępów Nowego Świata”. Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 82–83. Autor, interpretując symbolikę sępa, podkreślił, iż w wielu mitologiach i religiach ów ptak kojarzył się ze sferą sacrum. Przykładami mogą być choćby wierzenia starożytnego Egiptu, tradycja grecko-rzymska, w której drapieżnikowi temu przypisywano zdolności wróżebne; w *Iliadzie* w jego postać wcielali się bogowie. Natomiast w kulturze judaistycznej sęp uznany został za ptaka nieczystego: „Spośród ptaków będziecie mieli w obrzydzeniu i nie będziecie ich jedli, bo są obrzydliwością, następujące: orzeł, sęp czarny, orzeł morski, wszelkie gatunki kani i sokołów, wszystkie gatunki kruków, struś, sowa, mewa, wszelkie gatunki jastrzębi, puszczyk, kormoran, ibis, łabędź, pelikan, ścierwik, bocian, wszelkie gatunki czapli i nietoperz. Wszelkie latające czworonożne owady będą dla was obrzydliwością”. Zob. *Księga Kapłańska. Prawo czystości. Zwierzęta czyste i nieczyste*, 11, 13–20, [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, pod red. ks. K. Dynarskiego, red. nauk. o. A. Jankowski OSB, Poznań–Warszawa 1980.

¹⁴ Andrzej Ossowski interpretuje skojarzenie Jakuba z oślepionym kondorem jako wyraz ambiwalentnej postawy wobec Ojca. Pozbawienie go wzroku to, zdaniem badacza, znak buntu przeciw jego władzy. Autor *Drohobyckiego bestiarium* tłumaczy psychoanalitycznie repetycję fantazmatu oślepienia na kartach prozy Schulza, w owej powtarzalności upatruje charakterystycznego dla głębokich warstw psychiki pisarza poczucia winy, jakie

odczuwać może dziecko względem pokonanego rodzica. Zaproponowana przez Ossowskiego teza w konfrontacji z opowiadaniem *Nawiedzenie* wydaje się trudna do utrzymania. Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 83. Motyw oślepienia w *Skleпах cynamonowych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* wart jest osobnej analizy. Odnaleźć go można w takich opowiadaniach jak: *Ptaki* (s. 23–25), *Nawiedzenie* (s. 20), *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* (s. 35), *Genialna epoka* (s. 130–131, 133), *Nemord* (s. 28), *Kometa* (s. 352, 365, 371), *Edzio* (s. 307), *Ostatnia ucieczka Ojca* (s. 330–331), *Wiosna* (s. 144–145, 161, 173–174, 177, 208), *Martwy sezon* (s. 245, 249, 252, 256, 259), *Sklepy cynamonowe* (s. 67–68), *Noc lipcowa* (s. 226), *Jesień* (s. 339–340), *Karakony* (s. 86, 88), *Noc wielkiego sezonu* (s. 102, 109–111), *Księga* (s. 121). Występujący niezwykle często w Schulzowskiej narracji epitet „ślepy” opisuje stany związane z utratą orientacji, zagubieniem, niewiedzą, poczuciem bezsensu, przyпадkowości, braku celu, kontrastując z chrześcijańską symboliką Oka Opatrzności, boskiej opieki i wszechwiedzy. Odsyła także do sytuacji bez wyjścia lub zamiarów niemających szans na realizację, niejednokrotnie znaczy tyle, co bezbronny albo niesamodzielny. W odniesieniu do stanów emocjonalnych wskazuje na zapamiętanie oraz desperację.

¹⁵ Genesis 32, 31, [w:] Biblia Tysiąclecia, op. cit.

¹⁶ Podobną tendencję zaobserwować można w opowiadaniu Franza Kafki *Przemiana*, w którym przeniesienie uwagi czytelnika na to, co materialne, służy wzmocnieniu efektu metamorfozy Gregora Samsy, zaakcentowaniu tego, iż zachodzi ona w etycznej i metafizycznej próżni. Zob. na ten temat B. Pawłowska-Jądrzyk, *Strategie pisarskie. „Przemiana”*, [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, op. cit., s. 134–135.

¹⁷ Zob. na ten temat: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 310 oraz J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. LXXXV.

¹⁸ W utopii Tommasa Campanelli pojawia się motyw Księgi olbrzymich rozmiarów, (która zawiera całą wiedzę ze wszystkich istniejących nauk) umieszczonej na murach miasta. Księga ma charakter wizualny, co zapobiegać ma „złemu odczytaniu” i ewentualnym błędom w interpretacji jej treści. Natomiast w specjalnym sanktuarium Solarianie przechowują Księgę nazywaną Mądrością, będącą związłym i zrozumiałym wykładem wiedzy z każdej z dyscyplin. Dostęp do tego dzieła mają jedynie wybrani badacze, którzy „czytają ją według zwyczaju pitagorejczyków”. T. Campanella, *Miasto Słońca*, Warszawa 1994, s. 19–20. Zob. na ten temat: A. Drożdż, *Książki i biblioteki w siedmiu odśłonach literatury utopijnej*, [w:] ebib.oss.wroc.pl/2001/26/drozdz.html – 63k.

¹⁹ I. Ráth-Végh, *Komedia książki*, Wrocław 1994, s. 9–20.

²⁰ Informacje na temat legendy *Liber Mundi* oraz jej recepcji zaczerpniętam z artykułu A. Drózdza pt.: *http:// albo spełniona utopia Liber mundi*,

[w:] <http://ebib.oss.wroc.pl/2001/25/drozd.html> oraz idem, *Książki i biblioteki*, op. cit.

²¹ *Appendice. I manifesti rosacroziani*, [tu:] *Fama*, [w:] Frances A. Yates, *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, [*The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge & Kegan Paul 1972] tłum. M. Rovero, Torino 1976, s. 288. Cyt. za: A. Drózd, [http:// albo spełniona utopia Liber mundi](http://albo.spełniona-utopia-liber-mundi), [w:] <http://ebib.oss.wroc.pl/2001/25/drozd.html>.

²² *Confessio*, op. cit., s. 291. Cyt. za: ibidem.

²³ Zob. na ten temat: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 40–42.

²⁴ Również następcem Schulza, towarzyszyła refleksja na ten temat, by wspomnieć tylko „projekt niemożliwej Księgi” Leopolda Buczkowskiego. Buczkowski marzył o Księdze, która zdolna byłaby zawrzeć na swych stronicach wszystkie możliwe wypowiedzi, zarówno te wysłowione i zapisane, jaki i takie, które mogą dopiero zostać zwerbalizowane. Zob. na ten temat: K. Uniłowski, *Sztuka cytatu: od powieści przez antypowieść do metapowieści*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, Warszawa 2000, s. 180, 184. Zob. też: B. Owczarek, *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*, Wrocław 1975, s. 37; M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987, s. 126; R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 101.

²⁵ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kuźniński, Kraków 2000, s. 101.

²⁶ Informację o pochodzeniu omawianego tekstu zaczerpnęłam z, opatrzonego przypisami, przygotowanego przez Jerzego Jarzębskiego dla Biblioteki Narodowej opracowania dzieł Brunona Schulza. Zob. B. Schulz, *Księga*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 118, przyp. 7.

²⁷ Pojawienie się ironii względem samej siebie w łonie myśli dogmatycznej jest niemożliwe, rozchwiałoby bowiem jej jednoznaczność.

²⁸ Szymon Wróbel pisze o elipsie jako „praformie niestabilności”, której geometria pozwala na odczytywanie i rozumienie form nie jako granic, ale jako „ruchomych gramów” (z greckiego *grammé* – litera, pismo). „Tak oto stajemy – pisze badacz – wobec Kosmosu bez centrum, Kosmosu nie Boga, a Demiurgosa. Kosmosu nie koła (lub kuli), a elipsy, która nim stanie się retoryczną figurą mowy, okazuje się miejscem wynaturzenia samego języka [...]. Elipsa, etymologicznie rzecz ujmując, znaczy przede wszystkim – brak (od greckiego *en leipein* – brakować), a ten brak rozstrzyga o nadmiarze znaczeń, krążących pod powierzchnią łańcucha znaków.” Sz. Wróbel, *Galaktyki, biblioteki, popioły*, Kraków 2001, s. 256–257, 258, 264.

²⁹ „Pięknie byłoby – pisał Weinrich – móc rozpocząć od demitologizacji samego terminu. Jak wiadomo ów termin – mit (*mythos*) – był początkowo

dla Greków wyrazem całkiem potocznym, oznaczającym jakiegokolwiek opowiadanie, równie dobrze baśń (*un conte*) zasłyszana na rynku, jak opowieść (*un récit*) o genealogii bogów. Współcześnie wyraz ten może oznaczać opowiadanie z gatunku wymienionego na końcu, ale nie występuje już jako nazwa zwykłych banalnych opowiadań. Dlaczego? Być może, jeśli wierzyć filologowi Karlowi Reinhardtowi, stało się tak za sprawą Platona, który nadał mitowi podniosłe znaczenie («erhabene Bedeutung»), które mit zachował po dziś dzień”. H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, [w:] *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004, s. 176. Zob też: K. Reinhardt, *Platons Mythen*, [w:] idem, *Vermächtnis der Antike*, Göttingen 1930, s. 233. Podają za: H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, op. cit., s. 176. Wydaje się, że Schulzowskie pojęcie „mityzacji” bliższe jest jednak preplatońskiemu rozumieniu zjawiska.

³⁰ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 385–386.

³¹ Niobidzi to dzieci Niobe, które zginęły od strzał Apollina i Artemidy, Danaidy to pięćdziesiąt córek Danaosa, które za zamordowanie swych mężów podczas nocy poślubnej zostały skazane na pośmiertny pobyt w Tartarze, gdzie musiały napełniać wodą dziurawą beczkę. Tantalidami zwani byli syn i córka Tantala. Pelops zginął z rąk własnego ojca i został podany przez niego bogom w czasie uczyty w ramach testu na wszechwiedzę. Niobe to symbol matki, która nie może zaznać ukojenia po stracie dzieci. Na potomkach Tantala ciążyła klątwa bogów, wspomniany ród nękany był rozmaitymi nieszczęściami.

³² Ibidem, s. 384.

³³ Zob. A. Bielik-Robson, *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*, [w:] eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 212. Według badaczki różnica pomiędzy tragedią a ironią polega na tym, że ta pierwsza buduje „wspólnotę ofiar”, bazuje na poczuciu dzielenia przez wszystkich ludzi klęski, na jaką skazani są w konfrontacji z losem. Natomiast ironia pozwala doświadczyć solidarności, która nie konstytuuje się w opozycji do jakiegoś fatum, ale sytuuje się biegunowo względem jednostek, przeciw ich różnicującym poczynaniom, wynikającym z pragnienia, by być wyłącznie indywidualnymi. W przekonaniu Agaty Bielik-Robson tragedię należałoby określić mianem metafizycznej, ironia zaś, odnosząca się wyłącznie do ludzkich i ziemskich spraw, byłaby już tylko postmetafizyczna.

³⁴ Pojęcie „powszechników ludzkiej kondycji” zaczerpnęłam z, dookreślającego założenia antropologii ironicznej, eseju Agaty Bielik-Robson pod tytułem *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*. Zob. ibidem, s. 192–224.

³⁵ „W stanie odróżnicowania – pisze Agata Bielik-Robson – litość i twórczość – te dwa arystotelesowskie doznania tragiczne – osiągają taki stopień natężenia, że zamazują granice między jednostkami, które porywa intensywna fala współczucia. [...] Ma ono siłę oceaniczną i niemal dionizyjską:

jego celem jest bowiem doprowadzić do momentalnego zniesienia *principium individuationis*, kiedy wszystkie jednostki czują się głęboko związane i wobec siebie odróżnicowane – ale nie ze względu na jakąś jedną właściwość, którą by posiadały, lecz ze względu na podobną sytuację, własną pozycję wobec losu, w której wszystkie, bez wyjątku, się znajdują. [...] *Katharsis* jest więc stanem, w którym litość i trwoga, jaką widz odczuwa na widok perypetii bohatera tragicznego, stają się doznaniem czystymi: stopniowo się spiętrzają, a kiedy osiągną krytyczny próg nieprzyjemności, wybuchają w paradoksalnym uczuciu ulgi, jaką przynosi akceptacja wspólnego losu. *Katharsis* jest więc zawsze akceptująca: oferuje poczucie wspólnoty w zamian za uznanie wspólnych wszystkim niemożności, określających ludzką kondycję”. Zob. ibidem, s. 202. Jak zauważa badaczka: „Najbliższe antycznemu *katharsis* wydaje się doświadczenie, któremu Milan Kundera w *Księdze śmiechu i zapomnienia* nadaje nazwę *litost*: dla Kundery jest to nieprzetłumaczalne archaiczne słowo, które zachowało w sobie cząstkę odróżnicowującej transformacji. *Litost* nazywa bowiem pewne bardzo intensywne doświadczenie wspólnoty ze wszystkim, co pomimo wszelkich różnic, jest ofiarą tej samej kondycji: rodzi się, kopuluje i umiera. Jego intensywność jest tak nagła i dojmująca, że wytrąca psychikę z jej ustalonych kolein, rzuca w wir nieskończoności wszechświata i na chwilę niemal zupełnie pozbawia ją wsobności i odrębności. *Litost* zabiera więc z sobą w podróż podobną do podróży Mahometa przez siedem światów: Ja porzuca swoje monadyczne wyosobnienie i na moment staje się wszystkim w akcie współczującego odróżnicowania”. Ibidem, s. 202–203.

³⁶ Zob. Ibidem, s. 206. W opowiadaniu *Księga* czytamy: „Były tam harmonie, cytry i harfy. Ongi instrumenty chórów anielskich, dziś dzięki postępowi przemysłu, udostępnione po popularnych cenach prostemu człowiekowi, bogobojnemu ludowi dla pokrzepienia serc i godziwej rozrywki. Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziołek i piszczałek, organków trelujących słodko, jak gniazda szlochających słowików, nieoceniony skarb dla inwalidów, źródło lukratywnych dochodów dla kalek i niezbędne w ogóle w każdym muzycznym domu. I widziało się te katarynki pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokąźnych szarych staruszków, których twarze, wyjedzone przez życie, były, jakby zasnutę pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze wyjałowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew spękana od pogód wszelkich, i pachnące już tylko tylko deszczem i niebem, jak ona. [...] Dawno zapomnieli, jak się nazywali i kim byli, i tak zagubieni w sobie szurgali z ugiętymi kolanami drobnymi, równymi kroczkami w swych ogromnych, ciężkich butach po linii całkiem prostej i jednostajnej, wśród krętych i zawitych dróg przechodniów” (Ks, s. 121–122). Tym, co rzuca się w oczy w zacytowanym fragmencie, jest właśnie „odróżnicowujący” opis postaci.

³⁷ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994. Wszystkie cytaty analizowanej powieści pochodzą z niniejszego wydania. Lokalizuję je w tekście, oznaczając symbolem K i podając w nawiasach numer strony.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 89.

³⁹ Na temat funkcji opisów w powieści detektywistycznej pisał J. Sławiński, *O opisie*, [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 239.

⁴⁰ Zob. P. Klossowski, *La Révocation de l'Edit de Nantes*, Paris 1954, s. 11–12. Na temat wspomnianego wątku w twórczości Klossowskiego zob.: E. Wilde, *Gest jako znak – nazywanie gestu. Problem percepcji i interpretacji gestu ekspresyjnego*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, pod red. A. Gwoździa, Wrocław 1990, s. 99–100.

⁴¹ Ibidem, s. 95.

⁴² Ibidem, s. 92.

⁴³ Ustanowienie odmiennego układu odniesienia sprawia, iż jednoznaczność zaobserwowanego zjawiska ulega rozchwianiu, co powoduje konieczność jego redefinicji, pozbawiając je tym samym absolutnego znaczenia.

⁴⁴ Ciekawym bohaterem *Kosmosu* jest Leon; poświęcam mu stosunkowo niewiele uwagi, ponieważ, obok Witolda, to chyba najlepiej omówiona przez interpretatorów postać literacka występująca w ostatniej powieści Gombrowicza. Zob. na przykład: A. Okopień-Sławińska, *Wielkie bergowanie, czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków–Wrocław 1984. Interesujące uwagi na temat erotyzmu Leona sformułował Kazimierz Bartoszyński w tekście *Lektury Kosmosu*. Zob. K. Bartoszyński, *Lektury „Kosmosu”*, [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994, s. 158–159.

⁴⁵ Zob. J. Bruner, *Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania*, Warszawa 1978, s. 138–139.

⁴⁶ K. Bartoszyński, *Kosmos i antynomie*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 657.

⁴⁷ Ibidem, s. 673. Podkreślenie w cytacie Ż. N.

⁴⁸ Bardzo trafnie ujął tę kwestię Éric Blondel, pisząc: „Człowiek jest wrzucony w środek rozkwitającego labiryntu świata znaków” [tłum. Ż. N.]. Zob. É. Blondel, *Nietzsche. Le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris 1986, s. 294.

⁴⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 74.

⁵⁰ Nietzscheańską koncepcję *vita femina* oraz zagadnienie prawdy w świetle filozofii interpretacji omówił wnikliwie M. P. Markowski w książce *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 148–163.

⁵¹ F. Nietzsche, *Frohliche Wissenschaft*, [w:] idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, pod red. G. Coliego i M. Mon-

tinarięgo, Munchen–Berlin–New York 1988, s. 52, cyt. za: M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 148.

⁵² F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 8, 178.

⁵³ Ibidem, s. 219.

⁵⁴ Pojęcia te przywołuję w znaczeniu, jakie nadał im Olaf Jäkel, rozważając zagadnienie kierunku projekcji metaforycznej. Zob. O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. M. Banaś i B. Drag, Kraków 2003, s. 63.

⁵⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 29.

⁵⁶ Ibidem, s. 220.

⁵⁷ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Warszawa 1993, s. 189.

⁵⁸ Idem, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 108, 105.

⁵⁹ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 278.

⁶⁰ J. Ziomek, *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 206. Badacz stwierdza: „Konserwatyzm metonimii powoduje, że użyte w niej nazwy występują z ograniczoną i stosunkowo ścisłą konotacją [...] przedmiot wyobrażony występuje w kształcie dalece uschematyzowanym. [...] Metonimia (wraz z synekdochą) jest tropem pod względem językowym silnie przezroczystym”. Ibidem, s. 208–209.

⁶¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, op. cit., s. 185–186.

⁶² Ibidem, s. 115.

⁶³ J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1999, s. 56.

⁶⁴ J.S. Bruner, J.J. Goodnow, G.A. Austin, *A Study of Thinking*, New York 1957, s. 7; cyt. za: M. Marody, *Technologie intelektu*, Warszawa 1981, s. 29.

⁶⁵ M. Marody, *Technologie intelektu*, op. cit., s. 29.

⁶⁶ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 105.

⁶⁷ K. Bartoszyński, *Kosmos i antynomie*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 670–671.

⁶⁸ Ibidem, s. 679.

⁶⁹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 191.

⁷⁰ R. Barilli, *Sartre i Camus w „Dzienniku”*, [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991, s. 227.

⁷¹ K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] idem, *Powieść w świecie literackości: szkice*, Warszawa 1991, s. 148.

⁷² S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 2002, s. 372.

⁷³ K. Bartoszyński, *Lektury „Kosmosu”*, [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 150.

⁷⁴ W tym miejscu warto przywołać myśl Francesca Cataluccia, który zwraca uwagę na zbieżności filozofii Gombrowicza i poglądów Sartre'a: „Wolność człowieka i jego świadomość kończą się tam, gdzie zaczynają się naturalne potrzeby ciała”. Zob. *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 8.

⁷⁵ J. Jarzębski, *Anatomia Gombrowicza*, [w:] idem, *Powieść jako auto-kreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 51–53.

⁷⁶ A. Falkiewicz, *Jakaś skłonność do składowości... jakieś parcie ku sensowi*, [w:] idem, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996, s. 119.

⁷⁷ Ibidem, s. 78.

⁷⁸ To właśnie Francisowi Baconowi, twórcy *Novum Organum*, przypisuje się autorstwo następującego zdania: „Wiedza jest władzą”. Cyt. za: O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, op. cit., s. 280.

⁷⁹ Nawiązuję tu do myśli Andrzeja Falkiewicza: „Każdy z systemów powtarza z osobną gest unieruchomienia niestabilnego układu, chce się katastrofie sprzeciwić: w tym geście unieruchomienia wyrażają się nasze pragnienia, lęki i potrzeby”. Zob. A. Falkiewicz, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, op. cit., s. 35.

⁸⁰ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 197.

⁸¹ Zbliżony model kognitywny pracy intelektu, sporządzony na podstawie badań korpusu liczącego ponad siedemset przykładów zdań metaforycznych, opisał Olaf Jäkel w książce *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, op. cit., s. 165–219. W przekonaniu badacza pomiędzy aktywnością umysłu a manipulacją zachodzi korelacja doświadczenia. We wspomnianym tekście Jäkel wysunął także tezę, iż człowiek doznaje siebie najwcześniej i najintensywniej jako poznający podmiot poprzez dotykowo-czuciowy kontakt z przedmiotami.

⁸² M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 155.

⁸³ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 10–11.

⁸⁴ B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 427–428.

⁸⁵ Ibidem, s. 428.

⁸⁶ Ibidem, s. 426–427.

⁸⁷ Ibidem, s. 427.

⁸⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986, s. 67.

⁸⁹ Zob. na ten temat: D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.], s. 126.

⁹⁰ Parafrazuję tu spostrzeżenie Gombrowicza odnotowane na kartach *Dziennika* na temat zawiedzionych ambicji ludzkiego intelektu: „Niemniej imperializm rozumu jest straszny. Gdy tylko rozum spostrzeże, że jakaś część mu się wymyka, natychmiast rzuca się, aby ją pożreć. Od Arystotelesa do Descartes'a rozum zachowywał się na ogół spokojnie, ponieważ sądził, że wszystko może być zrozumiane. Ale już Krytyka Czystego Rozumu, a potem Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard i inni zaczęli wyznaczać tereny niedostępne myśleniu i odkrywać, że życie śmieje się z rozumu.

Tego rozum znieść nie mógł i odtąd zaczyna się jego udreka, która w egzystencjalizmie osiąga tragiczną kulminację”. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956. Dzieła*, t. 7, Kraków–Wrocław 1986, s. 292.

⁹¹ Zob. *Ibidem*, s. 288.

⁹² *Ibidem*, s. 249.

⁹³ *Ibidem*, s. 288.

Bibliografia

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994.
- Adamczyk M., *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.
- Allemann B., *O ironii jako o kategorii literackiej*, tłum. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
- Apollinaire G., *Kubiści, rozważania estetyczne*, tłum. J.J. Szczepański, Kraków 1967.
- Arendt H., *Myślenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 2002.
- Augustyn św., *O Państwie Bożym. Przeciw poganom*, ks. XXII, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1997.
- Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.
- Bachtin M., *Dialog, język, literatura*, Warszawa 1983.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio-wie, Kraków 1975.
- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1999, s. 60.
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Bartoszyński K., *Lektury „Kosmosu”*, [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994.
- Bartoszyński K., *Powieść w świecie literackości: szkice*, Warszawa 1991.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.
- Beckett S., *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999.
- Bergson H., *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, Warszawa 1926.
- Bergson H., *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, tłum. K. Błeszyński, Warszawa 1963.
- Bertrand M., *Spinoza et l’imaginaire*, Paris 1990.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjaty-

wy Benedyktynów Tynieckich, pod red. ks. K. Dynarskiego, red. nauk. o. A. Jankowski OSB, Poznań–Warszawa 1980.

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań–Warszawa 1984.

Bielik-Robson A., *Człowiek, istota wybrakowana: paradoksy antropologii romantycznej*, „Res Publica Nowa” 2003, nr 6.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000.

Blondel É., *Nietzsche. Le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris 1986.

Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.

Bolecki W., *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.

Borges J.L., *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1978.

Boyers R., *Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza*, tłum. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4.

Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970.

Bruner J., *Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania*, Warszawa 1978.

Bruner J. S., Goodnow J. J., Austin G. A., *Study of Thinking*, New York 1957.

Bruno Schulz in memoriam 1892–1942, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.

Bychowski G., *Psychoanaliza*, Lwów–Warszawa 1929.

Campanella T., *Miasto Słońca*, Warszawa 1994.

Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 2002.

Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 1998.

Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.

Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

Delaperrière M., *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998.

Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997.

Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

Descartes R., *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz Rozmowa z Burmanem. Medytacje*, tłum. M. i K. Adjukiewiczowie, S. Świeżawski, I. Dąbska, Warszawa 1958.

Descartes R., *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1988.

- Diderot D., *Greuze*, [w:] idem, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1950.
- Drwięga M., *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2002.
- Dürrenmatt F., *Zlecenie albo o obserwacji obserwatora obserwatorów*, tłum. I. Kotelnicka, Warszawa 1993.
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994.
- Eisenberg J., *Judaizm*, tłum. I. Stapor, E. Wolańska, Warszawa 1999.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Falkiewicz A., *Istnienie jako metafora. Wobec kryzysu kulturowego*, [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury. Poznańskie studia z filozofii humanistyki*, t. 3, pod red. A. Falkiewicza i L. Nowaka, Poznań 1996.
- Falkiewicz A., *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996.
- Fiała E., *Transgresje racji moralnych w „Pornografii” Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975.
- Fik I., *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.
- Fik I., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961.
- Filozofia francuskiego oświecenia*, pod red. B. Baczkki, tłum. B. Strumiński, Warszawa 1961.
- Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M.J. Siemek, pod red. T. Szancer, Warszawa 1973.
- Foucault M., *Nietzsche, Genealogy, History*, [w:] idem, *Language, Counter-Memory, Practice*, New York 1977.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] idem, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967.
- Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.
- Georgine R., *Gombrowicz*, Lozanna 1977.
- Głowačka D., *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych zautkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Głowiński M., *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Komentarze do „Pornografii”*, [w:] W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

- Gombrowicz filozof*, oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991.
- Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków–Wrocław 1984.
- Gombrowicz W., *Bakakaj*, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Kraków–Wrocław, 1986.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Kraków–Wrocław 1986.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1996.
- Gombrowicz W., *Opętani*, Kraków 1999.
- Gombrowicz W., *Pornografia*, Kraków 1994.
- Gombrowicz W., *Testament*, Warszawa 1990.
- Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk*, Kraków 1993.
- Gombrowicz's Grimaces. Modernizm, Gender, Nationality*, pod red. E. Płonowskiej-Ziarek, Albany 1998.
- Górski T., *Apokryf*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, t. 1.
- Grzymała-Siedlecki A., *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Hanelt T., *Apokryfy*, [w:] *Katolicyzm A-Z*, pod red. Z. Pawlaka, Poznań 1989.
- Hazard P., *Mysł europejska w XVIII wieku: od Monteskiusza do Lessinga*, tłum. H. Suwała, Warszawa 1972.
- Heinsberg W., *Fizyka i filozofia*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1965.
- Herder J. G., *Wybór pism*, oprac. T. Naumowicz, Wrocław 1987.
- <http://www.tygodnik.com.pl/numer/277133/skarga.html>
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985.
- Indyk M., *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980.
- Jacyno M., *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 1997.
- Jäkel O., *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. M. Banaś i B. Drąg, Kraków 2003.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Jarzębski J., *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1984.

- Jarzębski J., *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.
- Jarzębski J., *Prowincja centrum: przypisy do Schulza*, Kraków 2006.
- Jay M., *Downcast the Eyes: the Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
- Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1999.
- Joyce J., *Ulisses*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1997.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, Warszawa 1964.
- Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, Warszawa 1960.
- Karkowski Cz., *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław 1979.
- Kasperski E., *Mit maciczny. Bruno Schulz i Kresy*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 3.
- Kasperski E., *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5.
- Kerenyi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997.
- Kierkegaard S., *Albo-Albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz [t. I], K. Toeplitz [t. II], Warszawa 1976, t. II.
- Kierkegaard S., *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 2000.
- Klossowski P., *La Révocation de l'Edit de Nantes*, Paris 1954.
- Kłosiński K., *Przemiany prozy XX wieku*, [w:] idem, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000.
- Kołąkowski L., *Bergson*, Warszawa 1997.
- Kołąkowski L., *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 1997.
- Kołąkowski L., *Mini wykłady o maxi sprawach*, Seria druga, Kraków 1999.
- Kołąkowski L., *Notatki o współczesnej kontrreformacji*, Warszawa 1962.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Koran, tłum. J. Bielawski, Warszawa 1986.
- Kott J., *Gęba i grymas*, „Wiadomości” 1969.
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.
- Krakowiak M., *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Kraków 2001.
- Kühl O., *Ciemność zawierala... bosego chłopaka*, [w:] „Patagończyk w Berlinie”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wybór i oprac. M. Zybura przy współpr. I. Surynt, Kraków 2004.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 1996.
- Kurcz I., *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Warszawa 1987.
- Lacan J., *Ecrits*, Paris 1966.
- Lachmann R., *Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Schulza*, tłum. J. Balbierz, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

Lacoue-Labarthe P., *Diderot: paradoks i mimesis*, tłum. J. Margański, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Leclerc de Buffon G.-L., *Histoire naturelle, générale et particulière*, 1749, t. II.

Legierski M., *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999.

Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 2002.

Lévinas É., *Całość i nieskończoność: esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, oprac. J. Migasiński, Warszawa 1998.

Lewis M., Haviland-Jones J. M., *Psychologia emocji*, Gdańsk 2005.

Libera Z., *Mikrokosmos, makrokosmos. Antropologia ciała*, Tarnów 1997.

Lindenbaum Sh., *Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3.

Łapiński Z., *W klasie tańca u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

Łotman J., Uspienski B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.

Mann T., *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 1999.

Mann T., *Dostojewski – z umiarem. Inne eseje*, tłum. M. Kłos-Gwizdalska, Warszawa 2000.

Mann T., *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław 1996.

Margański J., *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001.

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

Markowski M. P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Markowski M. P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.

Markowski M. P., *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.

Marody M., *Technologie intelektu*, Warszawa 1981.

Matuszewski K., *Wśród demonów i pozorów. Monomania Pierre’a Kłossowskiego*, Warszawa 1995.

Meer J. van der, „*Dziewictwo*” Witolda Gombrowicza: *antybaśń, anty-idylla czy baśń/idylla antyformy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4.

Mencwel A., *Antygroteska Gombrowicza. „Ferdynurke”: teoretyczne problemy jej interpretacji*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Zabickiego, t. 2, Warszawa 1965.

Merival P., *Estetyka perwersji – chwytły powieści gotyckiej u Jamesa i Gombrowicza*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 1.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.

Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. J. Cichowicz, Warszawa 1976.

Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996.

Metamorfozy ciała, pod red. D. Czaji, Warszawa 1999.

Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

Miciński B., *Portret Kanta*, [w:] idem, *Pisma: eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970.

Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.

Mukoid E., *Filozofia zła. Nabert, Marcel, Ricoeur*, tłum. B. Drąg, A. Kpacki, M. Łukasiewicz, Kraków 1999.

Nalewajk Z., *Memento vitae. Terapia według Friedricha Nietzschego*, „Literacje” 2004, nr 3 (5).

Nalewajk Z., *Obrazy ciała*, „Tekstualia” 2007, nr 1 (8).

Napierski S., Wyka K., *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1 (7), s. 153–163.

Narratologia, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004.

Naumow A., *Apokryfy w systemie literatury cerkiewno-słowiańskiej*, Wrocław 1976.

Neuger L., *Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

Nietzsche F., *Ludzkie, arcyłudzkie*, tłum. L. Staff, Warszawa 1909.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996.

Nietzsche F., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Warszawa 1993.

Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa 2005.

Nietzsche F., *Wiedza radosna*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 6, tłum. W. Berent, K. Drzewiecki, S. Frycz, L. Staff, S. Wyrzykowski, Warszawa 1905–1912.

Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

Nietzsche F., *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1997.

Nowak L., *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000.

Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

Ochman J., *Filozofia oświecenia żydowskiego*, Kraków 2000.

Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

Odmieńcy. Transgresje, t. 2, pod red. M. Janion i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1982.

Osoby, pod red. M. Janion i S. Rośka, Gdańsk 1984.

Owczarek B., *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*, Wrocław 1975.

Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

Panas W., *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3.

Pascal B., *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1989.

Pawłowska-Jądrzyk B., *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Paluby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002.

Perspektywizm nie jest relatywizmem – rozmowa z Jerzym Niecikowskim, „Tekstualia” 2006, nr 2 (5).

Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne, pod red. nauk. H. Gosk i A. Zieniewicza, przy współpr. K. Krowirandy i Ż. Nalewajk, Warszawa 2006.

Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku, pod red. E. Kasperskiego i T. Mackiewicza, Warszawa 2004.

Polski romans sentymentalny. L. Kropiński, «Julia i Adolf», F. Bernatowicz, «Nierozsądne śluby», oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971.

Pomian K., *Powieść jako wypowiedź filozoficzna*, [w:] idem, *Człowiek pośród rzeczy*, Warszawa 1973.

Postać literacka. Teoria i historia, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej-Jądrzyk, Warszawa 1998.

Punkt widzenia w języku i w kulturze, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.

Punkt widzenia w tekście i w dyskursie, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.

Ráth-Végh I., *Komedia książki*, Wrocław 1994.

Rickert H., *Człowiek i kultura*, [w:] *Neokantyzm*, pod red. B. Borowicz-Sierockiej i Cz. Karkowskiego, Wrocław 1984.

Ricoeur P., *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992.

Ricoeur P., *Metafora i symbol*, tłum. K. Rosner, [w:] idem, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 239.

Ricoeur P., *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.

Ritz G., *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

Roux D. de, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [b.m.r.].

Rubinkiewicz R., *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987.

Ruwet N., *Synekdochy i metonimie*, tłum. B. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1.

S. Baczyński, *Powieść polska w 1934 roku*, „Polonista” 1935, nr 15.

Safranski R., *Zło. Dramat wolności*, Warszawa 1999.

Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31.

Sandauer A., *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981.

Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuik, Warszawa 1972.

- Scholem G., *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I Kania, Warszawa 1997.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994, t. 1.
- Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Skarga B., *Bariery, granice, kresy*, „Tygodnik Powszechny”, 18 sierpnia 2002, nr 33 (2771).
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997.
- Sławiński J., *Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Słownik frazeologiczny języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, t. 1, Warszawa 1985.
- Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, Renesans, Barok*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1997.
- Słownik schulzowski*, pod red. W. Boleckiego, J. Jarzębskiego i S. Rośka, Gdańsk 2003.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998.
- Słownik wyrazów obcych*, pod red. Z. Rysiewicza, J. Safarewicz i E. Słuszkiewicz, Warszawa 1958.
- Smart B., *Postmodernizm*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1998.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XXIV, z. 1, Warszawa–Poznań 1974.
- Spinoza B., *Pisma wczesne*, tłum. L. Kołakowski, Warszawa 1969.
- Spinoza B., *Traktaty*, tłum. I. Halpern-Myślicki, Kęty 2000.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Starowieyski M., *Ewangelie apokryficzne*, „Znak” 1977, nr 5.
- Steiner G., *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubiński, Kraków 2000.
- Szczęśna E., *Wieloperspektywizm krótkich form Kafki*, „Tekstualia” 2006, nr 2 (5).
- Szczuka K., *Gombrowicz subwersywny*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, pod red. G. Ritza, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 141–152.
- Szymański W.P., *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, pod red. B. Farona, Warszawa 1972.
- Testas G., *Inkwizycja*, tłum. M. Kapeliś, Warszawa 1994.
- Toeplitz K., *Kierkegaard*, Warszawa 1980.
- Tomkowski J., *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001.

Tresmontant C., *Esej o myśli hebrajskiej*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1996.

Troczyński K., „Sklepy cynamonowe” B. Schulza, „Dziennik Poznański” 1934, nr 101.

Tyler S. A., *Cognitive Anthropology*, New York 1969.

Ubertowska A., *Cieleśna retoryka Brunona Schulza*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001.

Valéry P., *O gruncie i o tym, co bezkształtne*, [w:] idem, *Rzeczy przemilczane. (Z pism o sztuce)*, tłum. J. Guze, Warszawa 1974.

Wulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003.

Wasiewicz J., *Z genealogii subiectum. Próba rekonstrukcji stanowiska Nietzschego w kwestii podmiotu*, [w:] *Meandry podmiotowości*, pod red. P. Orlika, Poznań 2001.

Wilde E., *Gest jako znak – nazywanie gestu. Problem percepcji i interpretacji gestu ekspresyjnego*, [w:] *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, pod red. A. Gwoździa, Wrocław 1990.

Wróbel J., *Psychiatria wobec językowych osobliwości schizofrenii*, „Przeгляд Humanistyczny” 1982, z. 12.

Wróbel Sz., *Galaktyki, biblioteki, popioły*, Kraków 2001.

Wyka K., *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000.

Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.

Ziomek J., *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

Znaniecki F., *Nauki o kulturze: narodziny i rozwój*, tłum. J. Szacki, Warszawa 1971.

Żak-Bucholc J., *Część i całość, czyli starożytne hybrydy*, „Albo albo. Problemy psychologii i kultury” 2002, nr 2.

Indeks osób

- Abraham 355
Alembert Jean de 244
Andrzejewski Jerzy 45, 356
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 39–40
Aragon Louis (właśc. Louis Andrieux) 324
Arendt Hannah 33, 34, 302
Arystoteles 13, 334, 363
Augustyn z Hippony, św. 33–34, 266, 338
Baal Hugo 27
Bachtin Michaił 13, 139, 182–183, 194, 328, 342, 345, 348
Bacon Francis 241, 243, 289, 363
Baczyński Stanisław 67
Bakke Monika 46
Barańczak Stanisław 324
Barilli Renato 282, 327
Barthes Roland 197
Bartoszyński Kazimierz 261, 277, 283, 285, 324–325
Baudelaire Charles 316
Beckett Samuel 161
Beethoven Ludwig van 350
Bergson Henri 13, 30, 35, 302, 338
Białoszewski Miron 10, 324
Bielik-Robson Agata 252, 329, 359
Blondel Éric 27, 36, 361
Bolecki Włodzimierz 123
Bonawentura (właśc. Giovanni Fidanza), św. 338
Borges Jorge Luis 355
Bosch Hieronymus 324
Bourdieu Pierre 326
Boyers Robert 347
Brandstaetter Roman 355
Brogie Louis de 27
Browne Thomas 241
Brückner Aleksander 300
Bruner Jerome S. 261–262, 304
Bruno Giordano 242, 309, 334
Buber Martin 13
Büchner Georg 10
Buczowski Leopold 358
Bulhakow Michaił 316
Bychowski Gustaw 317
Byron George Gordon 316
Campanella Tommaso 242, 357
Camus Albert 282, 335, 351
Carlyle Thomas 219
Cataluccio Francesco M. 363
Chirpaz François 319, 346, 352
Choromański Michał 105
Chwin Stefan 12
Colantonio (Niccolò Antonio) 320
Darwin Charles Robert 309
Decottignies Jean 211
Defoe Daniel 309
Delaperrière Maria 323
Deleuze Gilles 210, 302, 326, 339
Descartes René 23, 27–32, 34, 38, 53, 55, 81–82, 243, 266, 277, 299, 302, 309, 317, 363
Diderot Denis 244, 314
Dirac Paul Adrien Maurice 27
Donne John 241
Dostojewski Fiodor 180–181
Duchamp Marcel 39–40
Dürer Albrecht 320
Dürrenmatt Friedrich 303
Dybel Paweł 324
Eichendorff Joseph von 316
Einstein Albert 27, 342
Eisenberg Josy 338
Eklezjasta 303
Eucken Rudolf 307
Falkiewicz Andrzej 289, 302, 363
Faulkner William 41

- Fik Ignacy 8, 67, 105–108, 150, 318
- Fonseca Aboab Izaak da 331
- Freud Sigmund 30, 338–339
- Frycz-Modrzewski Andrzej 309
- Galczyński Konstanty Ildefons 347
- Galileusz (Galileo Galilei) 241–242
- Gehlen Arnold 152
- Genet Jean 45
- Georgin Rosine 322
- Gibbon Edward 309
- Gide André 44
- Głowiński Michał 181, 343, 348
- Goethe Johann Wolfgang 165, 171, 316, 332–333, 335
- Gombrowicz Witold 7–15, 17–18, 21–25, 41–42, 45, 48–51, 57, 59, 83–153, 157–159, 161, 180–222, 225, 254–292, 294–296, 307, 314, 316, 322, 325–329, 343–345, 347, 350–351, 353, 363
- Greuze Jean-Baptiste 314
- Grochowiak Stanisław 316
- Grzymała-Siedlecki Adam 67
- Halpernowa Romana 319
- Hazard Paul 351
- Hebbel Christian Friedrich 168
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 327
- Heidegger Martin 302, 317, 327
- Heraklit z Efezu 28, 53, 338–339, 350
- Herbert Zbigniew 355
- Herder Johann Gottfried von 152, 329
- Herling-Grudziński Gustaw 355
- Hieronim ze Strydonu, św. 320
- Hobbes Thomas 309, 328
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 316
- Hölderlin Friedrich 316
- Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 319
- Huidobro Vicente 45
- Husserl Edmund 306, 317, 327
- Huxley Aldous 215
- Irzykowski Karol 318
- Izaak 355
- Izajasz 320
- Jacobi Friedrich Heinrich 336–337
- Jäkel Olaf 362–363
- Janion Maria, 322, 347
- Jarzębski Jerzy 9, 286, 342, 358
- Jay Martin 23, 27, 32–33, 35, 299, 327
- Jeleński Konstanty, 322
- Jezus Chrystus 328
- Joyce James 45, 324
- Jung Carl Gustav 339
- Kaden-Bandrowski Juliusz 105
- Kafka Franz 41, 180, 316, 356–357
- Kajzar Helmut 10
- Kanabrodzki Mateusz 10
- Kant Immanuel 17, 27, 33, 35–36, 266, 302, 308–309
- Kartezjusz zob. Descartes René
- Kasperski Edward 316, 330, 336
- Kepler Johannes 243
- Kerenyi Karl 352
- Kierkegaard Søren 205–206, 306, 338–339, 363
- Klossowski Pierre 256
- Kołąkowski Leszek 202, 204, 218, 292, 302, 355
- Komeński Jan Amos 241, 243–244
- Koniński Ludwik 355
- Kopernik Mikołaj 309
- Krzywicka Irena 105
- Kucharski Allen 297
- Kühl Olaf 9, 322
- Kuncewiczowa Maria 154
- Kundera Milan 208–209, 360
- Lacan Jacques 130, 134, 137, 322, 324
- Lacoue-Labarthe Philippe 306
- Legierski Michał 348
- Leibniz Gottfried Wilhelm 215, 241, 242

- Lem Stanisław 284, 355
 Leśmian Bolesław 316, 347
 Lévinas Emmanuel 327
 Locke John 209
 Mahomet (Muhammad ibn Abd Allah ibn Abd al-Muttalib) 360
 Malewska Hanna 355
 Mallarmé Stéphane 244
 Mann Thomas 44, 180–181, 316, 332, 355
 Margański Janusz 90, 314, 322
 Markiewicz Henryk 342
 Markowski Michał Paweł 9, 38, 322, 328
 Mendelssohn Moses 336
 Merleau-Ponty Maurice 21
 Michalski Maciej 355
 Miciński Bolesław 17, 303
 Mickiewicz Adam 309
 Miereżkowski Dmitrij 180
 Mill John Stuart 309
 Milton John 241
 Montaigne Michel de 241
 Nabokov Vladimir 45, 180
 Nałkowska Zofia 295, 330
 Napierski Stefan 8, 62–68, 308, 310–311
 Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 340
 Newton Isaac 27
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 16, 18, 23, 27, 28, 30–32, 35–40, 52–55, 57, 113, 123, 125–126, 180, 197, 218–221, 254, 264–266, 268–269, 275, 276, 282, 290, 302, 304, 312, 326, 332–333, 338–339, 345–346, 348–353, 361, 363
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 316
 Nowak Leszek 307
 Nycz Ryszard 228–229, 263
 Ossowski Andrzej 320, 356–357
 Owen John 241
 Panas Władysław 336, 340
 Paracelsus (właśc. Phillipus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 241
 Parmenides z Elei 208, 241, 350
 Pascal Blaise 309
 Patinier Joachim 320
 Paweł IV (Giovanni Pietro Carafa), papież 309
 Pawłowska-Jądrzyk Brygida 317, 347
 Pawłowski Janusz 9
 Piłsudski Józef 340
 Platon 13, 33–34, 266, 351–352, 359
 Plessner Helmut 152
 Płonowska-Ziarek Ewa 297
 Plotyn 338
 Poe Edgar Allan 316
 Proust Marcel 45, 161, 332
 Przeźmiński Jarosław 39, 299
 Pseudo-Dionizy Areopagita 338
 Quarles Francis 241
 Reinhardt Karl 359
 Rickert Heinrich 308, 343
 Ricoeur Paul 332, 351
 Rodziewiczówna Maria 343
 Rosencreutz Christian 242
 Rosenzweig Franz 13
 Rousseau Jean-Jacques 93, 309, 315
 Rudnicki Adolf 105
 Russell Raymond 309
 Ruwet Nicolas 323
 Saint-Pierre Bernardin de 314
 Salgas Jean-Pierre 9
 Sandauer Artur 11, 322
 Sartre Jean-Paul 282, 309, 326–327, 363
 Scheler Max 152
 Schiller Friedrich 206–207
 Schmid Herta 9
 Scholem Gershom 335, 337
 Schopenhauer Arthur 113, 125, 346, 363

- Schulz Bruno 7–8, 10, 11–18,
21–25, 42, 46, 50–52, 57, 59–
82, 99, 100–131, 151–157,
159, 161–163, 165–179, 214–
218, 221–222, 225–241, 244–
254, 292–296, 308–313, 317–
321, 331–333, 336, 339–341,
350, 355–359
- Scott Walter 348
- Shakespeare William 339
- Shelley Percy Bysshe 219
- Sheppard Richard 27, 41, 43
- Sienkiewicz Barbara 313
- Skarga Barbara 46, 305–306
- Sławiński Janusz 15–17
- Słowacki Juliusz 309
- Smart Barry 163
- Sołtysik Agnieszka M. 297
- Spinoza Baruch 162, 169–171, 175,
309, 331–332, 335–337, 340
- Stala Krzysztof 12, 165, 312, 332
- Stein Ludwig 307
- Steiner Georg 245
- Stendhal (właśc. Marie-Henri
Beyle) 309
- Szelenberger Waldemar 317
- Tales z Miletu 334
- Themerson Stefan 355
- Toeplitz Karol 339
- Tolstoj Lew 211
- Tresmontant Claude 170, 334
- Troczyński Konstanty 67
- Ubertowska Aleksandra 12, 121
- Uniłowski Zbigniew 105
- Voltaire (właśc. François-Marie
Arouet) 309
- Weinrich Harald 358
- Wilde Ernest 257–258
- Windelband Wilhelm 308
- Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 11, 12, 16, 45, 105,
166, 167, 179, 317, 347
- Witkowska Alina 315
- Woolf Wirginia 332
- Wróbel Janusz 317, 358
- Wyka Kazimierz 8, 60–62, 67–
69, 82, 161–162, 308–311
- Wyskiel Wojciech 235, 356
- Zarzycka Irena 343
- Ziomek Jerzy 270
- Zola Émile 309
- Żółkoś Monika 10

Spis treści

Prolegomena 7

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu 27

1. „Oko umysłu” i „oko ciała”. Od Kartezjusza do Nietzschego 27
2. Detranscendentalizacja perspektywy i rekorporalizacja podmiotu. Przemiany w literaturze i sztuce modernizmu 39
3. W stronę perspektywizmu. Problem metody 49

ROZDZIAŁ DRUGI

Projekt transgresji. Zmiana w rozumieniu pojęcia kultury a somatyzacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza 59

1. Somatyzacja i dehierarchizacja świata przedstawionego w prozie Brunona Schulza 59
2. Motywy cielesności a poetyka skandalu w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza 83
3. Rekapitulacja 99

ROZDZIAŁ TRZECI

Projekt (dez)organ-izacji. Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości a koncepcja bohatera w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza 105

1. Materia tożsamości – tożsamość materii. O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza 105
2. Gombrowiczowska (dez)organ-izacja. Ciało jako prymarny model kulturowych identyfikacji Ja 130
3. Rekapitulacja 150

ROZDZIAŁ CZWARTY

Projekt heterodoksji. Zmiana w rozumieniu pojęcia wartości a wizja czasu w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza 161

1. Herezja unieważniona. Brunona Schulza rozważania o problemie materii 161
2. Ciało przewartościowane, ciało odwartościowane. O czasie w *Pornografii* Witolda Gombrowicza 180
3. Rekapitulacja 214

ROZDZIAŁ PIĄTY

Projekt wieloznaczności. Zmiana w rozumieniu pojęcia poznania a strategie narracyjne w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza 225

1. Skażony apokryf, tysiącna kopia? Wieloznaczność i palimpsestowość w opowiadaniach Brunona Schulza 225
2. Znaczenie ruchu – ruch znaczeń. Wieloznaczność w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza 254
3. Rekapitulacja 292

Przypisy 297

Bibliografia 365

Indeks osób 375

Projekt typograficzny: Stanisław Salij
Korekta: Anna Gumowska
Skład: Aleksandra Brożek-Dąbrowska, Piotr Sitkiewicz

© Żaneta Nalewajk

© wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010

wydawnictwo słowo/obraz terytoria

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel. (058) 345 47 07, 341 44 13

fax (058) 520 80 63

e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl

www.terytoria.com.pl

ISBN 978-83-7453-329-4

