

# Jerzy Jastrzębski

---

## "Pornografia" - próba stworzenia nowego języka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/3, 45-94

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY JARZĘBSKI

## „PORNOGRAFIA” — PRÓBA STWORZENIA NOWEGO JĘZYKA \*

## Uwagi ogólne i analiza wstępnych rozdziałów powieści

Długo zastanawiałem się, jak pisać o *Pornografii*. Ta powieść — niezwykle precyzyjna i konsekwentna w konstrukcji — zapraszała do stworzenia jakiegoś wykresu, modelu graficznego odwzorowującego strukturę zależności pomiędzy postaciami, płaszczyznami komunikacji, motywami językowo-stylistycznymi. Jeżeli odstąpiłem od takich „uniwersalistycznych” ambicji, to nie dlatego, bym się sugerował dość pogardliwymi sądami Gombrowicza o tego rodzaju praktykach<sup>1</sup>. Odstąpiła mnie od tego zamiaru raczej niezmierna komplikacja projektowanego modelu, wielość wymiarów, która czyniłaby go machiną nieprzejrzystą i wprost nie dającą się odtworzyć na kartce papieru. Można byłoby pójść inną drogą i — jak to uczynił Barthes w znanym studium o *Sarrazine* Balzaka<sup>2</sup> — podzielić powieść na kolejno następujące sekwencje, by potem każdą z osobna interpretować według przyjętego z góry systemu. Wówczas analiza *Pornografii* rozrosłaby się do rozmiarów kilkusetstronicowego tomu i sama z kolei straciłaby wszelką przejrzystość.

Czyż wreszcie zadaniem krytyka jest tworzyć dokładną replikę dzieła w materiale naukowej terminologii? Nic mniej wdzięcznego od takiej roboty! Trzeba raczej potrudzić się nad doborem klucza, który w ręku następnym czytelników mógłby posłużyć do „otwarcia” poszczegól-

---

\* Artykuł niniejszy jest fragmentem obszernej pracy, noszącej tytuł *Gra w Gombrowicza* i poświęconej analizie postawy twórczej autora *Kosmosu*.

<sup>1</sup> Zob. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 55: „Wyznają, że formy powieściowe niewiele mnie interesują. Jest chyba charakterystyczne dla kultur nadmiernie wyrafinowanych, jak paryska, że ten olbrzymi problem formy redukuje się im zbyt często do wypracowywania coraz to nowych modeli »nowej powieści«, do literatury i, co gorzej, do literatury o literaturze. Wątpię aby oni na tej drodze daleko zajechali. Znów antynomia: ten tylko będzie wiedział, czym jest forma, kto nie oddali się na cał od burzy życia w całym jej ogromie”.

<sup>2</sup> R. Barthes, *S/Z*. Paris 1970.

gólnych scen utworu. Dość kluczem ten przypasować do jednej, dwu, trzech węzłowych scen — a odkryjemy tkwiące w nim możliwości, odbiorcom pozostawiając trud łamania szyfru dzieła. W przypadku więc *Pornografii* wolę pójść za wskazaniem Auerbacha i pokusić się jedynie o możliwie dokładny opis fragmentu tekstu, aby na tym przykładzie pokazać specyfikę pisarskiej metody Gombrowicza.

Pierwszy bodaj wśród krajowych krytyków zajął się *Pornografią* Artur Sandauer w obszernym szkicu *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*<sup>3</sup>. Nie był to okres sprzyjający poważnym dyskusjom wokół twórczości autora *Ferdydurke*. Kampania związana z „wywiadem” Barbary Witek-Swinarskiej i pobytem pisarza w Berlinie Zachodnim<sup>4</sup> spowodowała, że nie miał wówczas Gombrowicz w Polsce „dobrej prasy”. Nikt nie podjął zatem poważnej polemiki z Sandauerem prócz samego pisarza, który w *Dzienniku (1961—1966)* odciął się ostrymi słowami od swego do niedawna głównego sprzymierzeńca<sup>5</sup>. Tymczasem błąd, jaki popełnia Sandauer w interpretacji Gombrowicza, jest tak znamienny, że posłużyć może za doskonały punkt wyjścia do naszej analizy.

Sandauer jednoznacznie negatywnie ocenia *Pornografię*:

Niedorzeczność tej intrygi, z której uważa za stosowne usprawiedliwić się sam autor<sup>6</sup>, wynika chyba stąd, że zbyt mocno ciąży nad nią osobowość Reżysera. Prawdziwe bowiem wcielenie autora stanowi w tej powieści nie narrator, lecz właśnie Fryderyk, za którego pośrednictwem może on dawać w trzeciej osobie wyraz swemu zmienionemu samopoczuciu, czyli — jak powiada gdzie indziej — „chwalić się i demaskować jednocześnie”. Fryderyk jest „zjawiskiem niesłychanym”, „nieubłaganym”, „olbrzymim”, „ogromnym”, „wyodrębnionym ze zbiorowego dramatu”, kimś „ostatecznie poważnym”, kto wywiera na otoczenie nieodpartą fascynację, słowem — postacią — jak na Reży-

<sup>3</sup> A. Sandauer, *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*. „Kultura” 1965, nr 42—43.

<sup>4</sup> S. Zieliński, *Gombrowicz w Jordanie*. „Kultura” 1963, nr 11. — Z., *Posłuchajcie Jeleńskiego*. Jw., nr 21. — Hamilton [Z. Słojewski], *Emigrant*. Jw., nr 22. — B. Witek-Swinarska, *O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem*. „Życie Literackie” 1963, nr 38. — KTT [K. T. Toeplitz], *Szlachetność plotki*. „Kultura” 1963, nr 28/29. — L. H. Morstin, *List do Gombrowicza*. „Życie Warszawy” 1963, nr 245. — W. Gombrowicz: *List do Redakcji*. „Kultura” (Paryż) 1963, nr 11; *Dziennik transatlantyczny*. Jw., nr 12; list do Redakcji w odpowiedzi na wywiad B. Witek-Swinarskiej. „Życie Literackie” 1963, nr 50. — B. Witek-Swinarska, odpowiedź na list Gombrowicza (opatrzone komentarzem Redakcji oraz swoistym wyborem cytatów z *Dziennika* pisarza). Jw. — W. Gombrowicz, *List do Redakcji*. „Kultura” (Paryż) 1964, nr 3. — M. Atom, *Koszt znieślawienia polskiej kultury*. „7 Dni w Polsce” 1963, nr 49. — K. A. Jeleński, *Pokajanie Picassa i zdrada Gombrowicza*. „Kultura” (Paryż) 1963, nr 10. — Londyńczyk [J. Mieroszewski], *Kronika angielska: Renesans w pełni*. Jw.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik (1961—1966)*. Paryż 1971, s. 179—182.

<sup>6</sup> Sandauer cytuje tutaj w przypisie kilka zdań poprzedzających zakończenie powieści i z rozpędu utożsamia głos Gombrowicza-narratora z głosem Gombrowicza-autora.

sera przystało — boską. Ale na ingerencji istot nadprzyrodzonych nigdy nie zyskiwała zwartość dzieła literackiego i pomoc Olimpijczyków czyni odwagę Achillesa zbędną. Jeżeli np. Karol i Henia — zafascynowani osobowością Fryderyka — są posłuszni jego rozkazom i tak, po cóż męczyć ich jeszcze ową gimnastyką zespołową? Wszchemoc Fryderyka uniemożliwia zatem logiczne przeprowadzenie intrygi. Słowem — egotyzm Gombrowicza, który w dawnych utworach przerastał naturalnie w uniwersalizm, tutaj obraca się w samo-chwalstwo?

Ma ten wywód wszelkie pozory słuszności, ale kończy się na pozorach. Fryderyk nie jest bowiem po prostu „wcieleniem autora”, choć jego status w powieści jest odmienny niż pozostałych osób, skoro w stosunku do Witolda — jak niebawem zobaczymy — znajduje się na poły „zewnątrz” (jako byt odrębny i nieprzenikalny), na poły zaś „wewnątrz” (jako projekcja skrytych namiętności głównego bohatera). Sandauerowi wadzi własna jego hipoteza, jakoby Gombrowicz, chcąc „wyznać” jakąś swoją wstydliwą tajemnicę, wprowadzał na scenę, prócz Gombrowicza-narratora, inną jeszcze postać, na którą spada odium za perwersję<sup>7</sup>.

Ale — w takim razie — cóż miałyby być tą „ukrytą prawdą”, którą określonymi drogami wyznaje nam o sobie Gombrowicz? Pedomasochizm? Obsesyjny homoseksualizm? Voyeuryzm? Czy o to w istocie chodzi, by rozdarty zбочeniami autor uwiadomił nas ogródkami, że lubi chłopców — i to szczególnie tych ze wsi? Sandauer projektuje nader prostą sytuację, w której pisarz wyznaje prawdę o sobie. Cóż jednak, jeżeli prawdy tej wcale nie ma? Albo jest, ale autorowi nie znana? Gombrowicz komentuje to dość jednoznacznie:

Dlaczego konfidencje są połowiczne? A nuż dlatego, że jest się homoseksualistą i nie jest; że się jest w pewnym okresie życia; lub w pewnych okolicznościach; że — to moja opinia — nie ma prawie mężczyzny, który by mógł zeznać pod przysięgą, że nigdy nie doświadczył tego pokuszenia. Trudno w tej dziedzinie domagać się spowiedzi zbyt kategorycznej<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> A. Sandauer, *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*. W: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 227.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 197: „ilekroć w którymkolwiek z jego utworów, pisanych prawie zawsze w osobie pierwszej, pojawia się tematyka drażliwa, na scenę wchodzi — zamiast narratora — jego sobowtór. Tak jest w *Ferdydurke*: z chwilą gdy wyłania się sprawa parobka, dotychczasowy bohater usuwa się w cień, na plan zaś pierwszy wychodzi koleżka Miętus. Tak w *Transatlantyku* [!] kiedy rzecz zachacza o pederastię, na postać główną awansuje argentyński milioner Gonzalo, przy którego boku sam Witold Gombrowicz odgrywa rolę powiernika. Tak wreszcie w *Pornografii*, gdzie aranżerem oblesnej intrygi jest nie narrator, lecz jego kompan Fryderyk. Słowem, odpowiedzialność za postęпки i słowa, które — podane w imieniu własnym — byłyby nazbyt skandaliczne, spada za każdym razem na sobowtóra. Chwył ten — zauważmy — nie umniejsza w niczym ostrości wyznania, służy zaś tylko jako bezpiecznik: kamufluje aluzję i oddala podejrzenia od osoby autora”.

<sup>9</sup> Gombrowicz, *Dziennik (1961—1966)*, s. 180.

Sandauer popełnia więc dwa kardynalne błędy: po pierwsze — sądzi, że autor *Pornografii* miał coś do wyznania przed napisaniem powieści i tylko ubrał zwierzenie w literacką szatę (a nie — że konstruując utwór z „samym sobą” w środku, usiłował się właśnie o sobie czegoś dowiedzieć); po drugie — wierzy we wszechmoc Fryderyka nie dostrzegając, że ona ma źródło w otaczających go osobach, które mu ulegają. „Boskość” Fryderyka konstruowana jest tak jak pamiętna z *Dziennika* „świętość” ręki kelnera z Café Querandi — od zewnątrz; z tą tylko różnicą, że Fryderyk wie o wszystkim i sam drży przed siłą, jaką w nim obudziła sytuacja. Zresztą i ta ostatnia interpretacja tworzy się na podstawie materiału dostarczonego nam przez Witolda, co wzmaga niejasność i powoduje, że zarówno narratora, jak czytelnika dręczyć może wątpliwość co do właściwej natury sił przemawiających przez Fryderyka. Przyjąć jednak „wszechmoc” po prostu, nie dostrzegając jej interakcyjnej genezy i roli pełnionej w konstrukcyjnym planie powieści — to skazać się na zupełne niezrozumienie istoty utworu.

*Pornografię* odebrał Sandauer, a wraz z nim wielu innych czytelników, jako grzebanie się w erotycznych świństewkach na górze trupów. Tymczasem temat wojny współbrzmiał z ~~tematem~~ erotyki doskonale — u Baczyńskiego, u Trzebińskiego, u Bratnego, u Różewicza, u wielu jeszcze innych pisarzy pokolenia „Kolumbów”. Ale tam dąży się do zharmonizowania tych wątków, miłość i walka są elementarnymi postulatami człowieczeństwa. Baczyński wprost utożsamia miłość do kobiety i kreację biologiczną z miłością ojczyzny i kreacją historii<sup>10</sup>. Gombrowicz szokuje swoich krytyków poetyką natężonego do ostatnich granic dysonansu. Podczas gdy „Kolumbowie” usiłują reaktywować romantyczną mitologię wraz z jej skojarzeniem heroizmu i erotyki — on rozbija i doprowadza do absurdu tamte stereotypy: Gombrowiczowski heros nie chce walczyć, a para „kochanków” nie ma ochoty na miłość. W końcu jednak „zadanie bojowe” i „zadanie erotyczne” zostaną skojarzone i zrealizują się w finale — tyle że perwersja zatriumfuje tam nad programową „prostotą” wzorca. *Pornografia* nie szuka w tradycji sensu dla wojennej apokalipsy, ale wprost przeciwnie — wskazuje, co dzieje się z tradycją poddaną zupełnie nowej historycznej próbie, jest propozycją ułożenia nowej mozaiki z elementów mitologii strzaskanych przez historię.

Czemu służy w *Pornografii* wątek erotyczny? Czy tylko epatowaniu odbiorcy? Można by z równym powodzeniem spytać, czemu ka ż d y

<sup>10</sup> Zob. K. K. Baczyński, *Wybór*. W: *Utwory zebrane*. T. 2. Kraków 1970. A oto frapująco dosłowny przykład z nie dokończonego opowiadania T. Borowskiego o Sowizdrzale (cyt. za: T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*. (O *Tadeuszu Borowskim*). Warszawa 1972, s. 201): „Myślał, że zrobi Polskę jak dziecko, jednym wytryskiem nasienia z duszy, i wystarczy ją ponosić pod sercem, by urosła”.

nieomal utwór Gombrowicza eksploatuje erotykę — i to zawsze dziwną, spaczoną, perwersyjną. Niewielu krytyków dostrzegło filozoficzne zaplecze erotyzmu w tej twórczości; pełni on tam rolę szczególnego doświadczenia poznawczego i zarazem siły kreacyjnej. Bohater Gombrowiczowski, podminowany chaosem, nieokreślonością, staje wobec świata wabiącego tysiącem pokus, z których każda jest równocześnie propozycją samorealizacji w Formie, każda następna zaś nakłania do odrzucenia przyjętego kształtu. Pośród tych możliwości erotyka gra ogromną rolę, jest bowiem propozycją rozkoszy najściślej osobistej, wewnętrznej, zgoła egoistycznej — a zarazem dopuszcza niezliczoną ilość społecznie warunkowanych sposobów jej osiągnięcia. Łączy animalną, biologiczną spontaniczność — i sztywny rytuał.

Erotyka Gombrowicza jest właśnie rodzajem spontanicznego odbioru świata, wszystkich jego jakości, które są „zaproszeniem do rozkoszy”. Gombrowicza nie tyle fascynuje jedno czy drugie zboczenie, ale raczej niepoliczalna mnogość sposobów zaspokajania erotycznego głodu. Marynarzom na brygu Banbury wszystko kojarzy się z seksem, w estancji Gonzala wszystko ze wszystkim się parzy. Lecz w *Kosmosie* z każdej czynności, każdego doznania potrafi czerpać intymną rozkosz. Owa hiperbolizacja erotyzmu wiąże się z degradacją podmiotu, który puszcza wodze nieskrępowanym instynktom i rezygnuje ze społecznych norm. Zdaje sobie z tego sprawę Leon, który swoją namiętność usiłuje obudować nowym rytuałem, szuka świadków-wyznawców, gorączkowo czepia się zamierzchłej przygody z kuchnią i, lokując ją z maniacką precyzją w przestrzeni i czasie, próbuje uczynić z niej akt hierofanii, usprawiedliwiającej późniejsze rozpasanie. Ale zza owych nieudanych poszukiwań przeziiera triumfalnie chaos, kulminujący w finałowej burzy. Hiperbola erotyzmu ma naturę podobną do hiperbolizacji swobodnych skojarzeń w wyobraźni. Te skojarzenia w *Toście* (grotesce Gombrowicza z 1935 r.) „parzą się” z sobą, nie przymierzając — jak przedmioty i stwory w estancji Gonzala. Zarówno pierwsze, jak i drugie wcielenie chaosu zostaje w efekcie odrzucone i zdegradowane przez śmiech, co nie znaczy jednak, by czuł się pisarz zupełnie bezpieczny w świecie podminowanym zewsząd przez możliwość takiego rozpasania.

Cóż więc robić — skoro sztywny rytuał społeczny erotyzmu Gombrowicza mierzi, a nieotamowana spontaniczność zaspokajania popędów budzi lęk i razi poczucie smaku? Receptą na ten dylemat jest gra, która łączy element spontaniczności i nieprzewidywalności z planem i strategią wyłaniającą się w procesie zespołowego działania.

Zauważmy, że aktywność erotyczna ma dla Gombrowicza wszelkie cechy gry<sup>11</sup>. Służy zaspokojeniu pragnień podmiotu, realizuje się w rze-

<sup>11</sup> Terminologię związaną z pojęciem „gry” wprowadziłem w pracy pt. *O zasto-*

czywistości wyodrębnionej arbitralnie, konwencjonalnej, gdzie poszczególne elementy obdarzone zostają umownym znaczeniem; ma wreszcie charakter swoiście „dialogowy”: jeśli nawet brak w niej osobowego partnera, to przynajmniej obiekt (obiekty) działania traktuje się na równi jako przedmiot poddany manipulacjom — i jako dostarczyciela rozkosznych wrażeń. *Ego* bohatera erotycznej przygody roztopia się w świecie, gdy nie można już odróżnić działania i doznawania, akcji i reakcji. Jakież to znamienne, że Leon mówi o zogromnieniu własnego ciała, które zniecka staje się kosmosem, otwartym polem dla erotycznych szaleństw suwerennych części ciała<sup>12</sup>. Leon jest jednak przypadkiem krańcowym. Gombrowicz nie godzi się nigdy na zatrącenie *Ego*; jego ideałem jest odcisnięcie własnego „ja” w żywej, ruchliwej tkance otaczającego świata<sup>13</sup>. To z kolei wyklucza erotyzm „normalny”, skodyfikowany, rytualną grę między mężczyzną a kobietą, gdzie aktorzy redukują się do stereotypowych „ról” i wszystko jest — jak gorzko powiada dyplomata Filip — „gładkie, łatwe, potoczyste jak konwencjonalna noga mojej żony”<sup>14</sup>. „Gra” erotyczna lokuje się między tymi samymi biegunami co „gra poznawcza” i w samej rzeczy daje się traktować jako model aktywnego doświadczenia świata. Każde bowiem doświadczenie u Gombrowicza, które angażuje emocjonalnie podmiot poznania, ma erotyczny charakter. Brak erotycznego komponentu znamiętuje zetknięcie z formą zastygłą, niezdolną już do zadziwienia, zaskoczenia, zaktywizowania odbiorcy. Perwersja seksualna w *Pornografii* nie ma więc charakteru cynicznej prowokacji — jest sygnałem życia na pustyni martwych konwencji<sup>15</sup>.

sowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich (w zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*. Wrocław 1977).

<sup>12</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*. Paryż 1970, s. 120—121.

<sup>13</sup> Nie jest więc prawdą, że Gombrowicz sprzymierza się bez reszty z Gonzałem czy Leonem przeciw świętościom społecznej formy; jego bohater zachowuje autonomię także w stosunku do rozpasanej wolności, erotycznego szaleństwa, które staje się na koniec niewolą — bo oddaje swój podmiot na łup namiętności, uprzedmiotowia. Zauważył to W. Wyskiel w pracy *O „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza* („Ruch Literacki” 1973, z. 4, s. 256). Żywioł voyeuryzmu przenikający *Pornografię* zyskuje uzasadnienie podobne jak u Baudelaire’a, co następująco referuje J. P. Sartre (*Baudelaire: próba psychoanalizy egzystencjalnej*. W: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznych*. Wybór A. Tatariewicz. Przełożył J. Lalewicz. Wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 350): „Człowiek z temperamentem zatraca się w upojeniu zmysłów; Baudelaire nie zatraca się nigdy. Właściwy akt seksualny napelnia go odrazą, ponieważ jest naturalny i brutalny i ponieważ w istocie jest to komunikacja z Innym: »Spółkować — to dążyć do wnikięcia w kogoś innego, artysta zaś nigdy nie wychodzi z siebie«. [...] Ten, kto ogląda, nie oddaje się cały; [...] posiada drugą osobę na odległość, a zachowuje siebie”.

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Na kuchennych schodach*. W: *Bakakaj*. Kraków 1957, s. 207.

<sup>15</sup> Na temat erotyzmu u Gombrowicza zob. J. Jarzębski, *Gombrowicz i panny. Historia pewnej fascynacji*. „Odra” 1975, nr 4. Najobszerniejszy szkic po-

Silnie nacechowany emocjonalnie kontakt z innym człowiekiem ma dla Gombrowicza niezwykle istotne znaczenie: można powiedzieć, że Inni utrzymują go w ryzach, ich osobowość stanowi naturalną granicę dla „rozlewającego się” *Ego* pisarza. Inny stanowić też może „dynamiczne lustro” odtwarzające ruch własnej jego osobowości. Podobną rolę odgrywają „sobowtóry” narratorów kolejnych książek, czego z przyczyn dla mnie niejasnych nie rozumie Sandauer, tak skądinąd obeznany z mikrosocjologią Gombrowiczowskiego świata. Cała zresztą dyskusja krytyka i pisarza ma swój odpowiednik w *Ferdydurke*, kiedy to wuj Konstanty „życiowo i arystokratycznie” tłumaczy sobie zboczenie Miętusa, a Józio pieni się na tę „łatwość najwygodniejszej, najbardziej pańskiej interpretacji zdarzenia”<sup>16</sup>.

Jednym z najciekawszych odkryć Gombrowicza jest tymczasem wykorzystanie faktu, że akt komunikacji, dialogu, kojarzy w sobie czynnik spontaniczności i formy: każda, najbardziej nawet odruchowa, bezrefleksyjna ekspresja jednego z partnerów musi zostać natychmiast odczytana przez drugiego (a zatem przetłumaczona na język formy). Ona jednak z kolei przepuszczona zostaje przez świadomość owego partnera, zdeformowana przez jego „prawdę wewnętrzną”, i odbija się w formie czasami niespodzianej, równie spontanicznej, ku pierwszemu z uczestników dialogu, który sam następnie dokonuje operacji deszyfrowania i emocjonalnie odpowiada na komunikat. Po co Leon uczy swego adepta słowa-hasła „berg”? Czy nie dlatego, że swoją prywatną rzeczywistość musi wyrazić w jakiegokolwiek formie, choćby ona nie znaczyła obiektywnie? Leon mówi: „berg”, i Witold mówi: „berg”; każdy podkłada pod to jakąś treść osobistą, ale mniej ważne jest precyzyjne porozumienie co do sensu słowa; ważniejszy jest sam akt komunikacji, który kojarzy subiektywność z obiektywnością, porządkuje wewnętrzny chaos, nadaje mu, choćby na chwilę, materialny byt. Jakie płyną z tego wnioski w kwestii sobowtórów? Otóż postacie te za każdym razem pojawiają się istotnie tam, gdzie poczyną się jakiś problem drażliwy. Ale nie na dostarczaniu alibi narratorowi-bohaterowi polega ich rola (nie wiem, czemu np. Fryderyk miałby być bardziej w *Pornografii* skompromitowany od Witolda). Jak słusznie zauważa Ma-

---

święcony tej problematyce: J. Pawłowski, *Erotyka Gombrowicza* (maszynopis złożony w Wydawnictwie Literackim). Pawłowski pisze bardzo słusznie, że „Gombrowiczowska erotyka to ustawicznie podejmowana próba zarażenia życia intelektem, nieporządku porządkiem i *vice versa*” (s. 16), trafnie też zauważa skłonność pisarza do wyrażania treści erotycznych językiem scholastycznej retoryki, gdzie zachodzi „połączenie ze sobą w obrębie jednolitej płaszczyzny myślenia pierwiastków wiary i wiedzy naukowej” (s. 21). Jeśli nie w pełni się z Pawłowskim zgadzam, to w tym punkcie przede wszystkim, w którym separuje on — moim zdaniem zbyt radykalnie — sferę erotyzmu od sfery filozofii formy i nieco zawęża obszar funkcjonowania treści erotycznych.

<sup>16</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Paryż 1969, s. 236—238.



ria Janion, sobowtóry Gombrowiczowskie mają raczej rodowód romantyczny:

Jeżeli przywołamy tu kilka wybitnych dzieł literackich (jak *Diabeł eliksiry* E. T. A. Hoffmanna, *William Wilson* E. A. Poe'go czy *Doktor Jekyll i pan Hyde* R. L. Stevensona), to zauważymy bez trudu, że w postaci sobowtóra skupiają się najbardziej drażliwe metafizyczne kwestie ludzkiego „ja” (przez najbardziej drażliwe rozumiem tu oczywiście sprawy Miłości i Śmierci), jak również właściwe rzeczywistości psychicznej, a nawet świadomie „praktykowane” i wywoływane odczucia rozdwojenia natury ludzkiej. Rozdwojenie owo, pojawiające się w jednej istocie, bywa interpretowane na rozmaite sposoby: jako spreczna jedność pierwiastków najwyższych i najniższych, Dobra i Zła, świadomości i podświadomości, ciała i duszy, będącej wszak Cieniem człowieka. Gombrowicz nie tyle ukrywa się dla bezpieczeństwa osobistego za swoim sobowtorem (tak jak to czynią rozmaite osobistości, wystawione na niebezpieczeństwa życia publicznego, a zwłaszcza politycznego, i w podobnych kategoriach tylko Sandauer zdaje się rzecz traktować), ile odczuwa autentyczne rozdwojenie ludzkiej istoty — jako naturę swego najintymniejszego życia prywatnego („cóż to za system zwierciadlany — pisze z zachwytem — on we mnie się przeglądał, ja w nim”, *Pornografia*, 61) <sup>17</sup>.

Zgadając się z Janion co do pochodzenia motywu sobowtóra u Gombrowicza, pragnę zaznaczyć równocześnie, że XX-wieczny autor ów tradycyjny motyw poddaje daleko idącej modyfikacji. U wszystkich trzech przywołanych przez Janion pisarzy rozdwojenie bohatera jest operacją służebną wobec zasadniczej idei utworu — idei natury metafizycznej, moralistycznej i psychologicznej zarazem. Chodzi wszak o fundamentalną dwoistość ludzkiej natury, w której walczą Bóg i Szatan, dobro i zło, zinternalizowany społeczny ideał osobowości — i ciemny, biologiczny popęd. Nieważne więc, czy sobowtór okaże się „drugą jaźnią” samego bohatera (Stevenson), jego fantastycznym „odbiciem” (Poe) czy po prostu przyrodnim bratem (Hoffmann — *nb.* u niego mechanizm odbić jest znacznie bardziej skomplikowany). Istotne jest, że dochodzi do materializacji ukrytego zła, „wróg wewnętrzny” zostaje w końcu zeksterioryzowany i rozpoznany, a walka z nim doprowadza bohatera do samozniszczenia.

W *Pornografii* Fryderyk najwyraźniej nie jest emanacją Witoldowego diabelstwa, przychodzi z zewnątrz i zostaje uwikłany w interakcyjny mechanizm wzajemnych odbić; Witold lokuje w nim refleks własnej obsesji, z którą sam nie potrafi sobie poradzić. Można się domyślać, że podobnie czyni Fryderyk — *vice versa*. Ale to jest inwestycja

<sup>17</sup> M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 178—179. O motywie „cienia” u Gombrowicza pisali też: P. Hultberg (*Pornografia i alchemia. Prolegomena do analizy „Pornografii” Gombrowicza*. Z angielskiego przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 187) oraz — obszerniej — E. Fiała (*Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*. „Roczniki Humanistyczne” 1974, z. 1, s. 140—144).

tymczasowa, póki zło nie zostanie odżegnane. W finale Witold, który uprzednio kazał nam oglądać Fryderyka poprzez konwencje czerpane z romantyzmu (jako „ciemnego” sobowtóra, Mefista, szaleńca), wykrzykuje z ulgą: „Był niewinny! Naiwność niewinna była z niego!” (163)<sup>18</sup>. Demoniczny stereotyp został rozbrojony w tym momencie, gdy na pozór zło zatriumfowało — ale demona zaklęto w literacką formę, w jej arbitralność, stał się czymś, co jest widomie „nie na serio” — i protagoniści powieściowej awantury poczuli się wolni, wolni od niego i od siebie nawzajem, skoro w ich grze uczyniony został ostatni, „domykający” formę krok.

Dlatego XIX-wieczne opowieści o sobowtórach zamykają się wyrazistym morałem — *Pornografia* natomiast musi się bez niego obyć, skoro narrator zyskuje w niej nie tragiczną wiedzę o prawach rządzących ludzką naturą, lecz dziecięcą „niewinną naiwność”; taką samą zresztą, jak ta, która wyzwala oczyszczający śmiech w finale *Trans-Atlantyku*, *Ferdydurke* zamyka swawolnym wierszykiem, a *Kosmos* ową sławetną „potrawką z kury”. Rzecz jasna, ta dziecinna nieodpowiedzialność, wybuchająca w zakończeniu każdej powieści Gombrowicza, nie jest tylko erupcją radości po obarczeniu osła literatury kolejnym odreagowanym kompleksem. Odczytamy w niej także akt zburzenia wiedzionej aż do tąd gry-dialogu z odbiorcą. Doprowadziwszy swoją kwestię do końca, autor odcina się raptownie od własnego obrazu, wykreowanego w utworze, zaznacza swą suwerenność i na jeden moment znów staje się dzieckiem, któremu „wszystko wolno”, bo jeszcze nie stało się więzieniem żadnej konwencji zachowania (pisania). Skończony utwór odrywa się od twórcy, przechodzi na stronę literatury (formy, konwencji) — autor, żywy człowiek, znów staje się niewiadomą; na papierze pozostaje jedynie zapis pewnego etapu autokreacji, którego prawda tkwi nie w konkluzjach, ale w samym procesie komunikacji z Innymi, który jest grą wzajemnych odbić. Dlatego, interpretując *Pornografię*, postaram się odsłonić warunki i mechanizmy wiedzionych tam dialogów. Weźmiemy w tym celu na warsztat rozdział 4 tej książki, w którym — po uprzednim zarysowaniu sytuacji i scenerii zdarzeń — dochodzi do pierwszego porozumienia Witolda z Fryderykiem.

Zanim zanalizujemy ten fragment powieści, zważmy, z jakim wyposażeniem przystępujemy do odszyfrowania sensów sceny. Poprzednie trzy rozdziały wprowadzają nas w sytuację ogólną (wojna, wyprawa dwu starszych panów do dworu zaprzyjaźnionego z Witoldem ziemianina, Hipolita S.). Poza tym otrzymujemy portrety głównych osób dramatu.

---

<sup>18</sup> W ten sposób wskazuję stronicie w wyd.: W. Gombrowicz, *Pornografia*. Paryż 1970.

Witold-narrator charakteryzuje Fryderyka jako postać skrytą i tajemniczą, dręczoną przez manię nieustannej samokontroli. Witold odczytuje gesty i słowa Fryderyka jako proces ciągłej autointerpretacji na użytek własny i otoczenia; w jego oczach dziwny przyjaciel jak gdyby stale sam się sobie wymyka, każda spontaniczna ekspresja jego osobowości pociąga za sobą szereg czynności usprawiedliwiających, tłumaczących uprzedni krok na język konwensu. Wśród tych autointerpretacyjnych posunięć przydarzają się następne kroki — bądź spontaniczne, bądź dwuznaczne — burzące konwencjonalną zwykłość i zrozumiałość działania. To rodzi dalsze z kolei próby skorygowania „tekstu” językowej i gestycznej wypowiedzi, prowadzące w końcu do poniesienia wszelkiej ekspresji (9—10). Fryderyk w relacji narratora: „nic tylko »zachowywał się«” (10), a następnie — już w czasie podróży na wieś — po prostu „był” (12—14), przy czym pierwsze określenie raczej z dystansu, od zewnątrz charakteryzuje bohatera, drugie natomiast umieszcza go jako znaczący fenomen w świadomości narratora. Fryderyk „jest” — wszystko inne natomiast istnieje egzystencją osłabioną, nadwątloną: krajobraz za oknem wagonu, dwór i jego mieszkańcy, wiejska okolica oraz powóz wiozący domowników i gości na niedzielną mszę<sup>19</sup>.

Witold odkrywa z niejakim zdumieniem, że Fryderyk, który kwestionuje co krok sam siebie, jest „prawdziwszy”, bardziej „żywy” od dworkowej rzeczywistości, istniejącej odwiecznie i naturalnie, ale dlatego właśnie przerastającej w anachroniczny mit, rezygnującej z własnej, indywidualnej niepowtarzalności na rzecz recytowanego w kółko schematu. Hipolit powtarzający każdą kwestię dialogu dwukrotnie — raz dla rozmówców, raz „dla siebie” — demonstruje właśnie tę bezradność wobec stereotypu, który odbiera całą ekspresję jego kordialnym „huknięciom” (14—15).

Aby nie powracać później do tej sprawy, zauważmy, że Hipolit i Fryderyk reprezentują dwa biegunowo odmienne typy relacji między „ja” a „społecznym obrazem” (formą) jednostki. Pierwszy z nich jest przytłoczony formą, uwięziony w niej bez reszty, u drugiego podlega ona nieustannej alienacji: Fryderyk w każdej chwili sam siebie ogląda „od zewnątrz”. Pojawiający się później Waclaw i Siemian reprezentują typ pośredni: Waclaw swej formy nie lubi, ale świadomie, z rezygnacją ją akceptuje, Siemian natomiast w pewnym momencie „nie może wytrzymać” we własnej roli — ale też nie umie znaleźć sobie innej i po-

<sup>19</sup> Zob. 18: „gdy znaleźliśmy się na wzgórzu i owiał nas oddech przestrzeni, u krańca której majaczyły się góry Świętokrzyskie, przewrotność tej jazdy grzmotnęła mnie nieomal w pierś — gdyż byliśmy jak z oleodruku — 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”.

pada w ostry kryzys psychiczny<sup>20</sup>. Konflikt *Ego* i formy jest, jak się wydaje, nie do rozwiązania na gruncie indywidualnym i gdyby nie współpraca Fryderyka, Witolda w jego fascynacjach czekałby zapewne los Mannowskiego samotnika, Gustawa Aschenbacha.

Blizszą jeszcze charakterystykę sytuacji przynosi konstrukcja przestrzenna świata przedstawionego. Dwór jest miejscem zamkniętym, odgradzoną wysepką na morzu świata, który oszalał.

okiennice opatrzone dodatkowymi sztabami żelaznymi, a także zatarasowanie bocznych drzwi... zamknięcie, zaszpunktowanie żelazne. [15]

Skupiliśmy się znowu przy stole w skąpym świetle jedynej lampy naftowej i przy zamkniętych okiennicach, drzwiach zabarykadowanych [...]. Było zacisznie — choć za ścianami, które nas chroniły, poczynał się ogród pełen niewiadomych szelestów i powiewów, dalej zaś pola zdziczałe wojną [...]. [29]<sup>21</sup>

Podobną enklawą zdaje się być z początku kościół, dopóki Fryderyk nie dokona „morderstwa” na mszy. Powiada Witold:

Zdawało mi się, podejrzewałem, że Fryderyk, który przecież ukląkł, także się „modli” — a nawet byłem pewny, tak, znając jego przerażenia, że nie udaje, ale naprawdę się „modli” — w tym znaczeniu, że nie tylko innych pragnie oszukać, ale i siebie. „Modli się” wobec innych i wobec siebie, ale modlitwa jego była tylko parawanem, zasłaniającym bezmiary jego niemodlitwy... Więc to był akt wyrzucający, „ekscentryczny”, który wyprowadzał z tego kościoła na zewnątrz, na obszar bezgraniczny zupełnej nie-wiary — w samym rdzeniu swoim zaprzeczający. [...] cóż takiego się stało? Właściwie — nic, właściwie stało się, że czyjaś ręka zabrała tej mszy 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... [...]

Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna, i to nawet nie działo 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. [...] Więc nie byliśmy już w kościele, w tej wsi, ani na ziemi, tylko — i zgodnie z rzeczywistością, tak, zgodnie z prawdą — gdzieś w kosmosie, zawieszeni z naszymi świecami i naszym blaskiem, i tam gdzieś w bezmiarach wyczynialiśmy te dziwne rzeczy

<sup>20</sup> Podkreślam na marginesie, że to, czego tu dokonuję, nie jest charakterystyką postaci. Przed takim błędem apriorycznego charakteryzowania sam przecież ostrzegałem krytyków *Pornografii* w referacie *Kategoria „gry” w poglądach Gombrowicza*, wygłoszonym na sesji gombrowiczowskiej (IBL PAN, Warszawa 1975). Określam jedynie relację *Ego* do formy w punkcie wyjścia zdarzeń powieściowych. Dramaturgia społecznych interakcji wyznaczy następnie dynamikę osobowości poszczególnych bohaterów.

<sup>21</sup> O opozycji „wewnętrzności” i „zewnątrznosci” w *Pornografii* zob. Janion, op. cit., s. 196. Także uwagi A. Kijowskiego na temat „układów zamkniętych” u Gombrowicza: *Strategia Gombrowicza*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 2. Wrocław 1974, s. 283—284.

ze sobą i pomiędzy sobą, podobni małpie która by wykrzywiła się w próżni.  
[20—21]<sup>22</sup>

Zauważmy: tu istotnie dokonuje się coś podobnego doświadczeniom z *Ferdydurke*<sup>23</sup> — zniszczenie „parawanów” porządkujących stereotypowy ludzki świat, przesłaniających na użytek czcicieli formy związku między pewnymi jego elementami. Przestrzeń mityczna, religijna, jak mówi Eliade, jest przestrzenią zorganizowaną wokół pewnego „środka”, miejsca hierofanii<sup>24</sup>. Fryderyk wyrywa ten „święty słupek” i zmusza Witolda do ogarnięcia świadomością „przestrzeni obiektywnej”. Ale — nie tak jak sądzi Sandauer — *Pornografia* jest w analizie tego doświadczenia nieporównanie głębsza. Tam Józio, mszcząc się na ludzkim świecie, niszczył jego strukturę — ale owa struktura nie była godna szacunku, była czymś powierzchownym i zdewaluowanym; dlatego jej dekompozycja budziła jedynie złośliwą satysfakcję. W *Pornografii* Witold sam sobie rozbija przytulność własnej rzeczywistości — i ten eksperyment napełnia go lękiem, nie satysfakcją. Więc może istotnie — jak twierdzi Sandauer — pisarz wciela się tu we Fryderyka i wraz z nim upaja się nieskończoną potęgą — mierząc ją siłą przeżycia swego drugiego *alter ego*? Nie, to również nie tak! Podkreślano wielokrotnie diaboliczność postaci Fryderyka, ale przecież Fryderyk sam się boi, sam — jak nam każe wierzyć narrator — broni się przed pustką w sobie. Doświadczenie rozpadu kościoła musi być zatem w *Pornografii* doświadczeniem dialogowym: to Witoldowi rozpada się msza pod wpływem kontaktu z Fryderykiem. Ale skąd mamy wiedzieć, czy nie zachodzi symetryczna relacja? Dwu ludzi broni się przed niewiarą udziałem w konwencjonalnych obrzędach, ale gdzieś pomiędzy nimi „wytwarza się” Diabeł, tak jak uprzednio międzyludzka sfera wyniosła z niebytu na tron Boga. I jeśli Witold mówi zrazu o lękach, a potem o „świadomości, ostrej, zimnej, przenikającej na wskroś, nieubłaganej” Fryderyka — to zaraz później podobny lęk i podobną świadomość odkryje u siebie. Tak się realizuje zasada sobowtóra-lustra dla własnej osobowości.

Przy tym wszystkim mowy być oczywiście nie może o pełnej symetrii relacji Fryderyk—Witold. Ten ostatni jest przecież narratorem, któ-

<sup>22</sup> Warto przypomnieć tu dla porównania fragment *Dziennika (1953—1956)* (Paryż 1971, s. 258), niejako wprowadzający problematykę, która stanie się centrum następującego zaraz potem *Diariusza Rio Parana*: „Jestem spokojny, siedzę, patrzę przez okno, przyglądam się kobiecie, która siedzi naprzeciwko i ma ręce drobne, piegowate. A zarazem jestem tam, w łonie wszechświata. Wszystkie sprzeczności dają sobie we mnie *rendez-vous* — spokój i szal, trzeźwość i pijaństwo, prawda i błaga, wielkość i małość”.

<sup>23</sup> Jedną z tez Sandauera (*op. cit.*, s. 228) było, iż *Pornografia* w mało udatny sposób powtarza schematy wzięte z *Ferdydurke*.

<sup>24</sup> Zob. M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*. W: *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Wstępem opatrzył B. Moliński. Przełożyła A. Tatariewicz. Warszawa 1970.

ry opowiada dzieje obydwu, jednocześnie zaś „reprezentantem” autora, który „chce mieć” Fryderyka takim a nie innym w opowieści. Dlatego w trakcie lektury utworu dostrzeżemy ewolucję Fryderyka, który występuje zrazu jako ofiara kompleksów, potem przywdziewa szaty Mefista, a w końcu działa w roli ogarniętego erotyczną obsesją reżysera międzyludzkich zbliżeń. Zgodnie z interakcyjnym mechanizmem wyznaczającym u Gombrowicza każdorazowy kształt osobowości: sąsiedztwo innych postaci wyznacza role Fryderyka, a zatem — w zależności od personalnych konstelacji — różne jego osobowości będą się na siebie nakładać i interferować. W oczach Witolda będzie więc Fryderyk na przemian lub zgoła jednocześnie: diabłem, demonem, „opętany”, wariatem, erotomanem, graczem, nihilistą — aby w końcu, niespodziewanie, objawić w finale oblicze dziecka (rzecz prosta — nie takie to zwykłe „dziecko”; kto wie — może, by je zrozumieć, należałoby się udać do Nietzscheańskiego Zaratustry).

W pierwszych trzech rozdziałach wprowadza autor wszystkie najważniejsze „tematy”, które następnie, kunsztownie przeplecione, stworzą symfoniczną niemal kompozycję *Pornografii*. Na poziomie języka i stylu wykształca się, poprzez znaczące powtórzenia, kilka zasadniczych motywów: „bycie” i „nadwątlone istnienie”, kwestie wypowiedane, „aby czegoś innego nie powiedzieć” (wzmaga to poczucie sztuczności konwensu, który chronić ma przed niejasnym żywiołem, czającym się pod podszewką „nadwątlonego” bytu dworkowej rzeczywistości). Świat Witoldowi znany, widziany znów po raz *n*-ty, ewokowany jest poprzez długie wyliczenia poszczególnych elementów (scena w pociągu, powitanie we dworze, jazda do kościoła), ale w tym nagromadzeniu i równoważności szczegółów rozmywa się ich istotność, zamiera akcja, mimo pozorów ruchu, i obraz przekształca się w „oleodruk”, „umarłą fotografię” (18). Podobnie notuje autor wypowiedzi Hipolita, które, choćby nawet przytaczane z początku w mowie zależnej, szybko przeistaczają się w mowę niezależną i poprzez nagromadzenie, a szczególnie powtarzanie kolejnych zdań, także — jak elementy krajobrazu — tracą istotność (zob. 15 i 17).

Równocześnie zaś niemal każde napomknienie o Fryderyku nasiąknięte jest hiperbolizacją, mimo iż ten niczego niezwykłego nie czyni, zachowuje się konwencjonalnie lub zgoła nic nie robi. Wytwarza się więc coś w rodzaju „pustej” hiperboli. Fryderyk: „był jakoś odrębnie, a nieubłaganie” (12), jadąc z nim bryczką Witold czuje, że

to coś, co siedzi obok, jest w ciszy swojej radykalne, radykalne do szału! Tak, to był ekstremista! Niepoczytalnie krańcowy! [14]

Te superlatywy powracają jak echo w opisie Hipolita:

wyglądał jak rozsadzony spuchlizną, która spowodowała wyolbrzymienie w nim wszystkiego, rozrośnięcie się na wsze strony, rozbyczenie okropne cielska, które było jak wulkan zięjący mięsem... [14]

Ale u Hipolita hiperbola opisuje cielesność, ma swoją materialną podstawę — a równocześnie istnieje jak gdyby poza jego świadomym przyzwoleniem:

Szepnął wstydliwie:

— Rozparło mnie... diabli wiedzą... Przytyłem. Z czego? Chyba ze wszystkiego. [14]

Autorska strategia tak się więc przedstawia: w pierwszym już rozdziale konstruuje się świat podminowany tajemniczym, nie dającym się dokładnie określić żywiołem; atakuje on z zewnątrz wątle ściany zamkniętej dworkowej przestrzeni, od wewnątrz ujawnia się przez „szaleństwo” rozbuchanej materii i wreszcie grozi czymś niejasnym, nie wyznanym, lecz potężnym, co budzi się w kontakcie Witolda z Fryderykiem. I tak oto już na wstępie konwencjonalny sztafaż świata przedstawionego, odsyłający — jak powiada sam Gombrowicz — do „dobrodusznej powieści wiejskiej”, zostaje skontrapunktowany przez osobliwą technikę opisu zdarzeń, wzmagającą napięcie czytelnika środkami właściwymi raczej sensacyjnym romansom lub powieści grozy<sup>25</sup>.

W pierwszych trzech rozdziałach zarysowane zostają główne porządki rzeczywistości, które następnie wplata się w grę: porządek metafizyczny i religijny, porządek tradycyjnej moralności i obyczajowości (w opowiadaniu gospodarzy dworu o rodzinie Paszkowskich z Rudy, 31—32), porządek sensacyjnej awantury (dzieje Karola zrelacjonowane przez Hipolita, 27) i wreszcie — załazek nowego porządku, jaki wytworzy się w grze pomiędzy Witoldem a Fryderykiem. Ten ostatni wyłania się na razie fragmentarycznie, na poły świadomie (dla narratora), kiedy Witold opowiada o swym oczarowaniu, na poły „nieświadomie” (a więc jedynie w polu świadomości konstruktora utworu) — gdy pojawia się dwukrotnie motyw „zarzynania”: raz w kontekście przewidywanej rewolucji społecznej (Hip boi się, że go z a r ż n ą jako dziedzi-ca, 19), innym razem metaforycznie (Fryderyk „dorzyna” mszę, 22).

W tych początkowych rozdziałach akcentuje się również opozycję podstawową forma—bezkształt, pomiędzy którymi dramat się rozgrywa:

Niedziela, wieś, gorąco, lenistwo ospale, kościół, nikt się nie spieszy, potworzyły się gromadki, pani Maria dotykająca koniuszkiem palca twarzy, jakby sprawdzając cerę — Hipolit rozmawiający z rządcą z Ikania o kontyngentach — obok Fryderyk, uprzejmy, z rękami w kieszeniach marynarki, gość... ach ten obrazek zmiatał niedawną otchłań czarną, w której pojawił się niespodziewanie tak gorący ognik... i tylko jedno mnie dręczyło: czy Fryderyk to zauważył? Czy wiedział? [25]

Rzeczywistość zatem ma w punkcie wyjścia dwa „stany skupienia”: może być „obrazkiem” lub „otchłanią”. Obrazek likwiduje autentyczną

<sup>25</sup> Zob. Janion, *op. cit.*, s. 193: „Gombrowicz nie byłby sobą, gdyby złowrogię gotycyzmu nie podbudował czymś z nim całkowicie sprzecznym — mianowicie »dobroduszną polską powieścią wiejską«”.

ekspresję *Ego*, które podporządkowuje się bez reszty towarzyskiej formie; otchłań nie daje znów żadnego punktu oparcia:

Jakież zwycięstwo nad tą mszą! Co za duma! Jakby ta likwidacja była mi jakimś upragnionym kresem: na koniec sam, ja sam, bez nikogo i niczego poza mną, sam w ciemności absolutnej... Więc dotarłem do ostateczności mojej, osiągnąłem ciemność! Gorzki kres, gorzki smak dotarcia i gorzka meta! Ale było to dumne, zawrotne, naznaczone nieubłaganą dojrzałością ducha, już samoistnego. Ale było to także okropne i, pozbawiony wszelkiego oparcia, czułem się w sobie jak w rękach potwora, mogąc wyrabiać z sobą wszystko, wszystko, wszystko! [22]

Między tymi dwoma biegunami śmierci rozpoczyna Witold swoją grę o życie. Początek tej gry jest spontaniczny, cielesny, podświadomy:

ale w pewnej chwili wzrok mój... moje oczy... Oczy w popłochu i ciężkie. Tak, coś przyciągało... oczy... i oczy. Zniewalająco, kusząco — tak. [22]

Nie od razu dowiadujemy się jednak, o co Witoldowi chodzi:

Cudowność, niczym we śnie, miejsca zawoalowane, których pożądamy nie mogąc odgadnąć i krążymy wokół nich z niemym krzykiem, we wszechpożerającej tęsknocie, rozdzierającej, szczęsnej, 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! Bóg i cud!

Co to było, jednak?

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

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

(chłopiec)

(chłopiec) [22—23]

Chwył retardacji dominuje, jak widać, w narracji, wzmagając napięcie oczekiwania u adresata monologu Witolda. Dodajmy, że „akcja niższa” (cielesna) poprzedza tu „akcję wyższą”<sup>26</sup>, tzn. w pierw tworzy się intymny i podświadomy kontakt pomiędzy „oczyma” a „karkiem” i „policzkiem”, za nim zaś dopiero postępuje refleksja w narratorskiej świadomości.

Cytowane powyżej fragmenty *Pornografii* należą w powieści do miejsc kluczowych, szczególnie charakterystycznych i ważnych, w których autor odsłania swoją metodę. Pierwszy krok w grze Witolda z Karolem, Henią i Fryderykiem odczytywać możemy rozmaicie na różnych poziomach wewnątrztekstowej komunikacji, a zarazem w tym punkcie szczególnie wyraźnie widać wzajemne oddziaływanie tych poziomów. Przede wszystkim znacząco rozdzielają się funkcja Witolda-bohatera

<sup>26</sup> Szerzej tłumaczę te pojęcia w artykule *Anatomia Gombrowicza* („Teksty” 1972, nr 1, s. 115).



i Witolda-narratora. Pierwszy już coś czyni niejasno, spontanicznie, jego ciało wykazuje aktywność własną, czysto fizyczną, podczas gdy ten drugi, podmiot opowieści, „jeszcze o tym nie wie”, podąża za akcją cielesną, usiłując ją wytłumaczyć, niejako zinterpretować. Próba pochwycenia *Ego* w jego dwoistości, rozdarciu między spontanicznością a formą, realizuje się zatem poprzez rozpisanie podmiotu na dwie równoległe role, z których jedna jest interpretacją drugiej.

Pamiętajmy jednak, że żadna z autointerpretacji nie jest u Gombrowicza ostatnią. Każda z nich obok czynnika formy i porządku zawiera obszary nieokreślone, na których czai się anarchia i bezład, dające się porządkować dopiero z „metapoziomu” następnej autointerpretacji. Tamta znów z kolei zaprasza do podobnego eksplanacyjnego procederu — itd. Z punktu widzenia konstrukcji całej opowieści narracja w omawianym fragmencie posiada pewne cechy, których nie da się wytłumaczyć bez odwołania do uprzednio pojawiających się osobliwości toku relacji. Jak zauważyliśmy, narracja początku powieści waha się pomiędzy „pustą” hiperbolą a beznamiętnym wyliczeniem. Nawet w opisie Hipolita „szaleństwo cielesności” podszyte jest pustką i nieokreślonością („Przytyłem. Z czego? Chyba ze wszystkiego”, 14). W warstwie stylistycznej opowiadania istnieje więc na razie ogólna, bezprzedmiotowa „dyspozycja” do wzniosłości i metafizycznego lęku, która nie znajduje oparcia w osłabionej, nieistotnej rzeczywistości. Ośrodek, wokół którego skupia się to oczekiwanie na coś wielkiego i strasznego, stanowi Fryderyk, ale on sam jest gładki, konwencjonalny i nie sposób dojść do prawdziwego z nim porozumienia, ponieważ „nadwątlona” rzeczywistość dookolna warunkuje zdawkowe kontakty, a z drugiej strony — „zarznięcie” mszy jest równoznaczne z destrukcją wszelkiego świata ludzkiego, na którego kanwie porozumienie mogłoby dojść do skutku („na koniec sam, ja sam, bez nikogo i niczego poza mną, sam w ciemności absolutnej” — mówi Witold, 22).

Oczarowanie chłopcem i dziewczyną przynosi nareszcie połączenie rzeczywistości i bezprzedmiotowej dotychczas emocji narratora. W opisie postrzeżenia Młodych hiperbolizacja przylega do materialnego świata, wyliczenie składowych owego postrzeżenia nasycone zostaje osobistym zaangażowaniem podmiotu opowieści. Równocześnie pojawia się szansa porozumienia z Fryderykiem poza językiem konwenansu, w świecie na nowo „założonym” wokół „świętego” ośrodka („pomyślałem mętnie, że Bóg i cud! Bóg i cud!”)<sup>27</sup>. To porozumienie będzie następnie or-

<sup>27</sup> Hultberg (op. cit., s. 186), który bardzo pomysłowo zestawia działania Fryderyka i Witolda z eksperymentami alchemicznymi, podobnie jak Janion daje się wciągnąć w pułapkę „dosłowności” i ogłasza w końcu *Pornografię* czymś w rodzaju „czarnej mszy”: „Najważniejsza jest znowu tendencja antychrześcijańska. Grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelną zasadą życia”. Chciałoby się krzyknąć: „tak!” i „nie!” jednocześnie. „Tak” — bo

ganizowało całą akcję książki, która wykroczy poza schemat powieści wiejskiej czy powieści grozy, wykorzystując sztafaż tamtych wzorców do nowej konstrukcji.

Tak więc osobliwości narratorskiego przekazu, który jest w scenie oczarowania Młodymi rwany, niepewny, spięty emocją, zyskuje na wyższym pięttrze szerszą interpretację. To, co zdawało się w narracji być nagłym, przypadkowym zdarzeniem, jest, jak się okazuje, rozwiązaniem konstrukcyjnego dylematu powieści i wstępem do nowego splotu fabularnych wątków. Retardacja jako figura wykorzystana w narracji ma swój odpowiednik w innej retardacji: tej, która przez pierwsze stronicie powieści każe nam oczekiwać w napięciu jakiegoś realnego oparcia dla nastrojów narratora. Gdy to nastąpi — właściwa akcja może się już rozpocząć.

#### **Propozycja „nowej rzeczywistości” (interpretacja rozdziału 4 „Pornografii”)**

Oto streszczenie kolejnych zdarzeń w rozdziale 4 *Pornografii*. Wiltold budzi się rano pod urokiem obserwowanej dzień wcześniej młodej parki, dręczący się jednak pytaniem, co myśli o tych dwojgu Fryderyk, postanawia więc go śledzić. Fryderyk po podwieczorku zaczyna spacer po parku. Z początku wydaje się, że interesuje go jedynie przyroda, ale po pewnym czasie to zainteresowanie staje się zbyt już teatralne; Fryderyk niby przypadkiem natyka się na Henię, a potem okrężną drogą zmierza ku Karolowi, zajętemu jakimiś gospodarskimi czynnościami na gumnie. Ukryty za wozem obserwuje Karola, ale dopiero gdy wóz nagle rusza i pozostawia między nim a chłopcem wolną przestrzeń, zdradza się ze swymi nie całkiem czystymi zamiarami, uskakując za płot i wybiega na drogę prowadzącą do dworu, gdzie natyka się na Witolda, który cały czas podpatrywał go z ukrycia. Obaj panowie wzajemnie zde-maskowani rozpoczynają rozmowę demonstracyjnie konwencjonalną, a jednocześnie Fryderyk już całkiem otwarcie wieździe Witolda do Heni, ze staroświecką galanterią zaprasza dziewczynę na wspólną przechadzkę i cała trójka zmierza na gumno, do Karola. Tam po chwili niena-

„grzech”, „zbrodnia”, „świętokradztwo” usadowiły się zarówno w strukturze zdarzeń fabularnych, jak w obrazowaniu, frazeologii, stylistyce powieści. „Nie” — bo one tam funkcjonują w cudzysłowie, a żadnych stałych „zasad” rządzących światem nie ma. Można tylko w procesie interakcji stworzyć „na chwilę”, jednorazowo, taką rzeczywistość, w której „świętość” i „zbrodnia” usytuują się w nieoczekiwanych punktach i umożliwią Fryderykowi finałową „niewinność”. Ale to nie jest ani postawienie po prostu na głowie dawnego ładu moralnego, ani proklamacja nowych, niewzruszonych praw — tylko demonstracja potęgi literatury i plastyczności nowego świata, w którym dawne wartości stały się „puste”.

turalnego milczenia Fryderyk każe Heni podwinąć zabłocone nogawki Karolowych spodni, a gdy Henia spełnia jego polecenie, zawraca z nią i Witoldem w kierunku domu. Po chwili biegiem dołącza do nich Karol i wszyscy w ciszy zmierzchu posuwają się ku dworowi.

Według założeń Sandauera interpretacja wyglądałaby nader prosto: Witold chce skojarzyć Karola i Henię, ale w momencie, gdy trzeba podjąć konkretne działania, autor wyręcza go, przerzucając funkcję reżysera sytuacji na Fryderyka; Witoldowi pozostaje jedynie rola biernego świadka intrygi. Czy istotnie sobowtór jest tu mechanicznym „podwojeniem” głównej postaci? Czy starczyłoby samego Witolda wplątać w podejrzone wędrówki opłotkami i reżyserskie działania?

Odpowiedź na te pytania musi być negatywna. W scenie z Karolem i Henią przynajmniej tyle samo ważne jest to, co dzieje się z Młodymi — jak nawiązanie kontaktu między Witoldem i jego „sobowtorem”. Kontakt zostaje nawiązany, choć między głównymi protagonistami opowieści nie pada ani jedno słowo na temat dla nich istotny. Fryderyk i Witold działają, cały ciężar tłumaczenia sensu tych działań spada jednak na Witolda-narratora. Sytuacja to zresztą charakterystyczna dla prozy Gombrowicza, w której funkcja narratora jest kluczowa. Bohater z reguły bytuje w świecie „zwykłym”, szampowym (szkoła, domostwo współczesnych inteligentów, dwór ziemiański, podgórskie letnisko), do jego dyspozycji stoi również stereotypowa w takim układzie rola (być „po prostu” uczniem, mieszkańcem stacji, siostrzeńcem przybyłym z wizytą, starym przyjacielem goszczącym chwilowo na wsi, letnikiem). Witold-bohater nie może jednak wytrwać w tej konwencji, a rzeczywistość otaczająca go zdaje mu się od początku podminowana dysonansem, czymś nie zawsze od razu zrozumiałym, ale powodującym odruchową negatywną reakcję. Monolog narratora służy werbalizacji tych nieokreślonych emocji; w miarę opowiadania rzeczywistość podlega reinterpretacji, a wyczytane z niej treści stają się podstawą do działań ekscentrycznych, łamiących „zwykłość” świata, wykolejających jego stereotypową logikę. Istnieje zatem ścisła współpraca między działaniem a opowiadaniem o działaniach, przy czym oba wzajemnie na siebie wpływają, zamiast żeby drugie słuchało pierwszego, jak jest w klasycznej prozie realistycznej. Interpretacja staje się tu formą kreacji, skoro — jak to wielokrotnie wynika z tekstu utworów — rzeczywistość poddaje się różnym wykładniom i każdy, kto o niej opowiada, musi wnieść do obrazu własne elementy, inaczej bowiem nie ma „obrazu” w ogóle, pozostaje inwentarz przedmiotów.

Przypatrzmy się tedy nie tylko temu, co robi Witold, ale także — jak o tym opowiada korzystając z poziomu gry podmiot—adresat utworu dla interpretacji swych narratorskich poczynań.

Noc przeszła gładko, nieostrzegalnie. Na szczęście miałem osobny pokój, nie byłem więc narażony na znoszenie jego snu... [32]

Na wstępie rozdziału 4 narrator wyraźnie dystansuje się od Fryderyka, a raczej od jego „zewnętrności”, póki kryje ona tajemnicę. Nie rozszyfrowany „od środka” Fryderyk budzi zabobonny lęk, skrywać bowiem może wszystko. Witold jak gdyby w tajemniczym wnętrzu swego sobowtóra lokuje to, co w nim samym jest chaosem i nieokreślonością, projektuje w duszy Fryderyka źródło własnego doświadczenia bezmiaru i pustki, które przeżył uprzednio w kościele. W punkcie wyjścia sobowtór-lustro odbija zatem otchłań.

Następuje opis ogrodu o poranku, wyraźnie korespondujący z podobnym opisem z początku rozdziału 2. Ale gdy tam widoczek był niczym z pocztówki lub sztamkowego, barwnego obrazka — teraz wszystko jawi się „ugodzone skosem, w geometrycznym i podługowatym rzucie” (32), budzi rozbawienie i ciekawość. François Regnault ów „skos” wpisuje w swoją geometryczną interpretację relacji międzyosobowych w powieści<sup>28</sup>. Wydaje się to dość ryzykowne. Wolałbym po prostu widzieć w tym obrazku przejście od percepcji rzeczywistości odwiecznej, niezmiennej i dlatego sztucznej — do rzeczywistości ujętej w tym a nie innym momencie, w niepowtarzalnej, indywidualnej optyce, a więc do świata będącego już nie malowaną panoramą, lecz scenerią akcji, do świata „przepuszczonego przez człowieka” w jego „tu i teraz”. Cytuję teraz szczególnie ważny ustęp narratorskiego monologu:

W tym to poranku ja, rozgorączkowany i chory prawie od wczorajszych rozżarzeń, od owego ognia i blasku — bo przecież trzeba zrozumieć, że spadło to na mnie znieniacka 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. Nie chciałem już niczego innego! Znudzili mi się agonie. Ja, pisarz polski, ja, Gombrowicz, za tym pobiegłem błędnym ognikiem, jak za przynętą — ale co wiedział Fryderyk? Potrzeba upewnienia się, czy on wie, co on wie, co myśli, co sobie wyobraża, stała się wprost dręcząca, nie mogłem dłużej bez niego, czy też raczej z nim, ale niewiadomym! A pytać? Jak pytać? Jak to wyjęzyczyć? Raczej — pozostawić go sobie i śledzić — czy nie zdradzi się ze swym podnieceniem... [32—33]

W planie gry narratora z adresatem jego monologu jest to po prostu dalszy etap wyjaśniania własnej sytuacji i źródeł oczarowania. Witold-narrator-bohater przybywa istotnie z wojennej Warszawy i „ma dość” ponurej atmosfery śmierci i zniszczenia. Ale zarazem przedstawia się z naciskiem czytelnikowi jako „pisarz polski Gombrowicz”, a czytelnik wie przecież doskonale, że prawdziwy Gombrowicz

<sup>28</sup> F. Regnault, *Optique de Gombrowicz*. W zbiorze: *Du Mythe au Roman*. „Les Cahiers pour l'Analyse” (publiés par le Cercle d'Épistémologie de l'École Normale Supérieure) nr 7 (mars—avril 1967), s. 61—62.

w wojnie nie brał udziału. W planie gry podmiotu utworu sygnalizuje się zatem zupełnie co innego. Gombrowicz-bohater ucieka przed pewną *quasi*-realną sytuacją naszkicowaną w świecie przedstawionym powieści. Gombrowicz-autor odżegnuje się od pewnego typu literatury: obywatelskiej, tyrtejskiej, martyrologicznej, oddanej na usługi narodu i dziejowej chwili. Ten drugi ogłasza więc rejteradę z obszaru tematyki walki lub męczeństwa, dominującej w polskiej literaturze powojennej. Pierwszemu Fryderyk potrzebny jest jako powiernik, drugiemu — jako motyw węzłowy projektowanej intrygi powieściowej, który równoważy napraszającą się tu tematykę wojenno-patriotyczną. Równocześnie jednak podmiot utworu uwiadamia adresata, że owo podstawienie bohatera-oryginała w miejsce wydarzeń historycznych jako motoru fabularnej intrygi nie oznacza bynajmniej radykalnego odwrócenia się od dziejowej burzy, szalejącej gdzieś w tle. Na początku rozdziału 2 monologuje narrator:

Męcząca myśl, niepokojąca, brudna, historyczna trochę a nawet prowokująca, napierająca, burząca... i nie wiedziałem, czy to z niego, z Fryderyka, ta myśl, czy może z wojny, rewolucji, okupacji... czy może jedno i drugie, jedno z drugim? [17, podkreśl. J. J.]

Dla Witolda jest więc Fryderyk jak gdyby reprezentantem wojennej grozy i chaosu w czterech ścianach dworu. Narrator opowieści sygnalizuje po prostu fascynację pomieszaną z lękiem, gdy tylko Fryderyk pojawi się na horyzoncie — podmiot utworu, komponując powieść, w miejscu wojny jako czynnika sprawczego zdarzeń pozostawia niepokojącą pustkę (byłby to, mówiąc językiem Lotmana, „*minus-prijom*”<sup>29</sup>). To puste miejsce zajmuje w książce postać Fryderyka, który wciela niejako konsekwencje wojny dla osobowości jednostki (zagładę tradycyjnych wartości, tradycyjnej struktury świata)<sup>30</sup>.

Komunikując sobie wzajem własną niewiarę w instytucje przeszłości i zarazem przerażenie rozwierającą się pustką, Witold i Fryderyk bio-

<sup>29</sup> Zob. np. Ю. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 353.

<sup>30</sup> Por. Janion (*op. cit.*, s. 202): „*Pornografia* jest opowieścią o wojnie — w takich kategoriach oczywiście, jakie Gombrowicz sobie od dawna wypracował. Dlatego [...] przedstawia tajemniczą więź między Fryderykiem czy Młodymi a aurą wojennego zła, a »polami zdziczałymi wojną«, po których krąży jakaś ciemna pasja — »zewnątrzna« wobec nich, oni zaś chcą, by się połączyła z ich »wewnętrzną«, nocnym, erotycznym pożądaniem zła”. Zgadzam się z tą wypowiedzią, ale tylko do tego miejsca, gdzie mowa jest o korespondencji pomiędzy wojną a pasjami podminowującymi bohaterów. Co do „zła” — nie ma zgody! Nazwać „złem” to, co opętało świat i poszczególne jednostki w *Pornografii* — to znaczy rozbroić zasadniczy problem powieści, która jest uporczywym szukaniem imienia, środków wyrazu dla ciemnych pasji dręczących bohaterów utworu. Przydanie im „gotyckiego” kostiumu jest jedną z kilku możliwości — na równi z innymi zanegowaną w tekście dzieła. Pamiętajmy o „niewinności” Fryderyka w finałowej scenie!

rażą jednocześnie udział w destrukcji dawnych modeli powieściowych, a na to miejsce kreują model nowy, gdzie rzeczywistość przedstawiona staje się produktem dialogu bohaterów, porządkujące ją zaś „parawany” nie są czymś konwencjonalnym i zastanym, lecz przeciwnie — instaluje się je „na oczach czytelnika”, na użytek aktualnego dialogu, by zaraz zmienić sytuację, jeśli zmieniają się partnerzy kontaktu i stawka gry<sup>31</sup>.

Gdybyśmy skonstruowali tu model gry obszerniejszy, włączając w obszar zainteresowania wszystkie teksty Gombrowicza, okazałoby się, że wcześniej *Trans-Atlantyk* i *Ślub*, później *Operetka* (a także nie wydana za życia autora *Historia*) stanowią kolejne etapy interpretacji dziejów najnowszych poprzez sytuację jednostki, której zawalił się świat tradycji, jednostki próbującej odbudować na nowo system wartości dla odzyskania orientacji w nowej, powojennej rzeczywistości.

Wracając do analizowanego rozdziału, zauważymy, że rola Fryderyka jako „lustra” konkretyzuje się coraz bardziej. Śledzenie go dla Witolda „miało [...] cechy prowokacji — a przecież on sam wiele miał wspólnego z prowokacją, była to więc niejako »prowokacja prowokatora«” (33). Za chwilę powie Witold: „czułem się jak gdybym popełniał podłość — bo on stawał się podły” (33).

Następujące teraz akapity komplikują niezmiernie sytuację komunikacyjną: Witold-bohater podgląda Fryderyka, idąc za nim krok w krok; Witold-narrator komentuje adresatowi narracji kolejne posunięcia tamtego partnera, stara się odczytać ich sens ukryty. Okazuje się jednak, że czynności Fryderyka stanowią komunikat samozwrotny, narrator domyśla się w nich wewnętrznej „cenzury”:

Ziewnął. Ach, to już było niewiarygodne! Ta maskarada! Przed kim? Po co? Ta ostrożność... jakby nie pozwalał osobie swojej wziąć pełnego udziału w tym, co robił... ale widać było że całe krążenie to do niej zmierza, do niej!  
[34]

Witold odczytuje zatem z zachowania Fryderyka więcej, niż sam Fryderyk ośmieliłby się przed sobą wyznać. Ale i monolog narratora podlega podobnym prawidłom: Witold pozornie tylko śledzi Fryderyka, a właściwie od początku angażuje się bez reszty w awanturę z Młó-

---

<sup>31</sup> Jako przykład postużyć może cały kontredans wokół noża — narzędzia zbrodni: Amelia jako „święta” nie daje się pogodzić z nożem, zdegradowana zaś do obiektu psychoanalizy — i owszem. Na użytek Hipolita i Wacława Fryderyk prędko konstruuje „parawan”, nie pozwalający im spełnić morderczych zamysłów (narrator zresztą popiera te działania dokładną interpretacją, 138—142), ale niebawem Wacław — już pod wpływem nowej sytuacji — gładko zarżnie Siemiana, nie mówiąc już o „lekkich”, „niewinnych” morderstwach Karola, Heni i Fryderyka. Jak w dziecinnej grze: raz układ pionków na planszy powoduje, że nóż łatwo wchodzi w rękę zabójcy — innym razem zaś przeszkody nie do pokonania nie pozwalają mu go ująć.

dymi. W jego relacji liczy się tylko to, co Fryderyka zbliża do Heni lub Karola; każda czynność opóźniająca drogę do tego celu traktowana jest jako kamuflaż, działanie pozorne. Adresat narracji, podobnie jak uprzednio Witold w stosunku do Fryderyka, potrafi odczytać z relacji więcej, niż może chciałby podmiot opowieści: narrator niby to od przyzwolenia Fryderyka uzależnia poddanie się czarowi Młodych („jeśli on tego nie wywęszył, to tego nie ma”, 34), ale w rzeczywistości sam już wybrał, i to zdecydowanie: zdradza go wybiórczość opowiadania, w którym podkreśla się stale napięcie, rodzące się na linii Fryderyk—Karol i Fryderyk—Henia, kosztem wszelkich innych możliwych korelacji między Fryderykiem a otaczającą go rzeczywistością.

W istocie cała sekwencja śledzenia Fryderyka nawiązuje wyraźnie do poprzednich partii powieści: Fryderyk powtarza jakby manewry Witolda, który w kościele także nie od razu przyznał się sam przed sobą do rodzącej się fascynacji; mechanizm retardacji w monologu narratora zostaje więc tym razem rzutowany na rzeczywistość otaczającą, w której akcja także z wolna się wykluwa: kolejne zdarzenia następują w „meandrycznym” porządku, nie od razu wskazując na znaczący, przeczuwany finał sceny. System zwierciadlanych odbić organizuje zatem sytuację: Fryderyk odbija się w Witoldzie-bohaterze, ten — w Witoldzie-narratorze, a z kolei działania narratora — w konstrukcji dzieła, poddanej kompetencji Witolda-podmiotu utworu. Każde odbicie jest zarazem interpretacją i kreacją<sup>32</sup>, można bowiem analizować tekst bądź „od góry” (autor kreuje podmiot utworu, ten z kolei — narratora, narrator — bohatera, bohater — poprzez określone działania — wpływa na inne postacie powieściowe), bądź „od dołu” (bohaterowie przejawiają tajemniczą, biologiczną czy diaboliczną spontaniczność, a ich działania usiłują zracjonalizować na coraz to wyższych poziomach organizacji tekstu dysponenci owych poziomów).

Na przykładzie sceny podglądania łatwo zanalizować system gier zaprojektowany w powieści. Fryderyk aranżuje mikrogrę „sceniczną” i posługując się konwencjonalnym, gestycznym szyfrem manifestuje swoje znużenie i brak zainteresowania otaczającą rzeczywistością (błądzi po ogrodzie, ziewa). Adresatem tych działań jest każdy, kto mógłby je odebrać (więc i sam Fryderyk również!), celem w e w n ę t r z n y m — artykulacja pewnego stanu ducha. Witold-bohater odbiera ten szyfr i przepuszcza go następnie przez aparaturę interpretującej narracji. Na tym poziomie stara się wykryć cel z e w n ę t r z n y gry: ukrycie prawdy o właściwym celu przechadzki. Narrator ujmuje tekst gestyczny Fryderyka na tle kontekstu rzeczywistości i wykazuje niespójność pomiędzy sygnałami obojętności a obsesyjnym krążeniem wokół miejsc i osób, które mają być istotnym powodem wyprawy Fryderyka. Narra-

<sup>32</sup> Zob. A. Falkiewicz, *Spór śledzącego i sprawcy*. „Nurt” 1975, nr 8.

tor wykorzystuje szeroko wyrażenia i zwroty o charakterze deiktycznym, punktem odniesienia przestrzeni czyniąc bądź Henię, bądź Karola; w ten sposób „błądzenie” Fryderyka poprzez sam charakter opowiadania staje się „błądzeniem wokół czegoś”. Witold, który relacjonuje zdarzenia, jest więc jak gdyby detektywem, celem wewnętrznym jego gry jest wykrycie prawdy i narzucenie jej adresatowi opowieści, „zdemaskowanie” przed nim Fryderyka.

Z punktu widzenia gry: podmiot—adresat utworu, sprawa wygląda jeszcze inaczej; strategia narratora widziana z zewnątrz wikła się w rozliczne korespondencje z wcześniejszymi partiami książki, gdzie Witold, opowiadając, kreował wizję rzeczywistości skrajnie arbitralną: „osłabienie”, „teatralność” dworu i jego otoczenia, demonizm wraz z intensywnością istnienia Fryderyka, upadek mszy i oczarowanie Młodymi — to były subiektywne wrażenia bohatera-narratora, nie znajdujące żadnego prawie odzwierciedlenia w zdarzeniach, konwencjonalnych i zwykłych. Śledztwo Witolda nie służy więc odkryciu prawdy obiektywnej, ale raczej narzuceniu własnej prawdy otaczającemu światu<sup>33</sup>, jest próbą przeforsowania własnej wizji rzeczywistości, poszukiwaniem ściśle określonych komponentów, które — połączone w świadomości narratora — stałyby się uwierzytelnieniem, materializacją jego przeczuć.

Witold odrzuca z góry „prawdę” proponowaną mu przez dwór: zwykłe koleżeństwo Heni i Karola, perspektywy nobliwego, *comme il faut*, zamążpójścia dziewczyny; z kolei podmiot utworu odrzuca konwencję powieści wiejskiej, która ustatycznia rzeczywistość, pozbawia Witolda możliwości współdziałania, wpływania na wydarzenia; na to miejsce instaluje zaś w powieści wzorzec detektywistycznego romansu, pozwalający narratorowi na dynamizację otaczającego świata, wprowadzenie weń własnego, subiektywnego uporządkowania (Henia i Karol jako przestrzenne punkty odniesienia), na poddanie akcji własnym wizerkom, refleksom osobistych obsesji.

Tak więc każda z gier na poszczególnych poziomach komunikacji ma jak gdyby dwie strony: widziana „od wewnątrz” polega na ekspresji jakiejś — cząstkowej — prawdy poprzez realizację wybranej roli, „od zewnątrz” przedstawia się jako próba ukrycia prawdy szerszej, dostrzegalnej z perspektywy roli wyższego poziomu. „Od wewnątrz” zatem przyjęcie jakiejś roli jest zaledwie interpretacją własnej sytuacji w świecie, „od zewnątrz” — staje się kreacją *Ego* i kreacją scenerii, w której ono działa, na miarę celów, jakie gracz sobie stawia. (Mówi Witold o Fryderyku: „Zapewne, była to gra — ale ta gra go stwarzała i stwarzała także sytuację”, 94.) I ostatni wniosek z powyższych spostrzeżeń: badacz przystępujący do analizy Gom-

<sup>33</sup> Można by tu dostrzec wyraźne związki z młodzieńczą *Zbrodnią z premedytacją*.



browiczowego dzieła nie ma przed sobą tekstu „dziewiczego” — proces interpretacji już w nim został zapoczątkowany, ba, jest jego integralną częścią; badawcze czynności są wpisane z góry w tę piramidę gier, gdzie jest już przewidziane miejsce na spontaniczność lektury, poszukiwanie „prawdy” w procesie interpretacji i także na arbitralność wykreowanej w końcu gry — modelu utworu, którą demaskować będzie w poszukiwaniu prawdy kolejny, patrzący „z zewnątrz” interpretator.

Wpiszmy dalsze zdarzenia rozdziału 4 w zaprezentowaną wyżej strukturę. Działania Witolda prowadzą konsekwentnie do rzutowania wewnętrznej obsesji na rzeczywistość:

pobiegłem co tchu przez krzaki aby zająć stanowisko obserwacyjne za szopą i, gdy pędziłem z trzaskiem patyków w wilgotnych zaroślach nad rowem, gdzie wyrzucono ścierwo kocie i gdzie skakały żaby, pojąłem, że wtajemniczam gąszcz i rów w nasze sprawy. [34]

Witold-bohater nadal więc śledzi Fryderyka, Witold-narrator równocześnie oznajmia coś, co należy właściwie rozumieć odwrotnie, niż zostało powiedziane: w istocie przecież nie o to chodzi, że gąszcz i rów „dowiadują się” o czymkolwiek, lecz przeciwnie, że one wpisują się w świadomość narratora-bohatera jako „powiernicy” obsesji, czyli — że z biernej dekoracji stają się znaczącym elementem wewnętrznego świata (podobnie swego czasu „przyrządził sobie” Józio scenerię „inteligentnego piekła”, napuszczając tańca do wnętrza pokoju Młodziaków czy wkładając okaleczoną muchę do pantofla Zuty — były to operacje dokonywane na własnej świadomości)<sup>34</sup>.

Z poziomu kompetencji nadawcy utworu dostrzeżemy jeszcze jeden znaczący paralelizm: „wtajemniczeniu” podlega fragment „nieoficjalnej” dworskiej rzeczywistości, wstydlive kulisy świata oglądanego dotąd jedynie od strony fasady. Zatem dochodzi do porozumienia „kulisy osobowości” z „kulisami” fizycznej scenerii zdarzeń. Znaczenie tak zobrazowanego chaosu materii wyjdzie na jaw o wiele dobitniej w *Kosmosie*, który w dużej mierze poświęcony jest problemowi stopniowego „zawłaszczania” świata otaczającego przez osobniczą świadomość. Rzecz w tym, że w punkcie wyjścia opowieści Gombrowiczowski bohater-nar-

<sup>34</sup> W innym miejscu powieści narrator powie o tym wyraźniej, nadając takim operacjom charakter autokreacyjny: „wiedziałem (i był to jeden z kanonów mojej literackiej wiedzy o ludziach), że istnieją czyny ludzkie, na pozór zgoła bezsensowne, które jednak są człowiekowi potrzebne dlatego, że go w pewien sposób określają — tak, aby dać najprostszy przykład, ktoś gotów popełnić zupełnie niepotrzebnie szaleństwo po to tylko, aby nie odczuwać siebie jako tchórza. A ktoś bardziej, niż młodzież, potrzebuje takiego formowania się?... Było zatem więcej niż pewne, że większość czynów czy też powiedzeń niedorostka, który obok mnie siedział z lejcami i batem, to były właśnie czyny »popełniane na sobie samym« — a nawet można było przypuścić, że nasz, mój i Fryderyka, wzrok kryjomy, a zachwycony, podniecał go do tej gry z sobą bardziej, niż mu to było wiadome” (52—53).

rator ma do czynienia ze światem jednocześnie sensownym — i zamkniętym w sobie, obcym, rządzącym się własnymi, konwencjonalnymi prawami. Tak jest w *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku*, *Pornografii*, *Kosmosie*. Witold obserwuje ten świat z z e w n ą t r z, dostrzega jego zwyczajność, ale zarazem doskwiera mu własna zbędność w tak funkcjonującej rzeczywistości: bohaterowi pozostaje jedynie przyjąć narzuconą i ściśle określoną rolę gościa, w której brak marginesu na działania spontaniczne i nacechowane indywidualnie. W analizowanym fragmencie *Pornografii* widać wyraźnie, jak powoli, kolejno, Witold wyjmuje cegielki budujące „rzeczywistość dworkową” i z nich konstruuje nową rzeczywistość, odpowiadającą jego tajnym marzeniom.

To, co w otoczeniu dworu „wtajemniczo” w sprawki Witolda i Fryderyka, zostało jednocześnie wyrwane z gotowego „świata-dekoracji” i przeniesione w świat na poły wewnętrzny, na poły zewnętrzny, czyli świat gry, istniejący zawsze tylko po części „obiektywnie”, po części zaś stanowiący budulec ukrytych planów i zamierzeń graczy. I tak oto chaszcze, przez które pędzi Witold, stają się już nie tylko fragmentem otoczenia dworu, ale również — przedmiotem w polu świadomości narratora i elementem konstrukcji powieściowego świata przedstawionego, który wchodzi w korespondencję z akcją, bohaterami, ideologią autora, innymi jego utworami, stosowanymi przez niego systemami semiotycznymi itd.

W tekście rozdziału 4 następuje teraz scena „zdemaskowania” Fryderyka. Jest to demaskacja dwustopniowa. Najpierw Fryderyk:

Ujawniony [...] usunięciem się wozu, nie wytrzymał otwartej przestrzeni pomiędzy sobą a swoim obiektem — zamiast stać spokojnie, uskoczył prędko za płot, aby tamten [tj. Karol] go nie zobaczył — i zatrzymał się, zadyszany. [34—35]

Natychmiast potem:

to gwałtowne poruszenie zdemaskowało go, więc, przestraszony, wypadł na drogę żeby wracać do domu. Tu spotkał się oko w oko ze mną. I szliśmy ku sobie po linii prostej.

Nie mogło być mowy o wykrętach. Ja jego schwytałem na gorącym uczynku, on — mnie. [35]

Jakże to znaczące! Fryderyk najpierw sam przed sobą się demaskuje, potem dopiero przed Witoldem. Uskakując za płot, nie wie przecież jeszcze, że ktoś go obserwuje, rejterada jest automatycznym odruchem, odwrót w stronę domu — ucieczką przed samym sobą. Czego właściwie lęka się Fryderyk? „otwartej przestrzeni między sobą a swoim obiektem” — podpowiada Witold-narrator. Fryderyk zatem nie może przystać na obiektywizację swej obsesji w fizycznej przestrzeni, wzdraga się przed przeniesieniem fascynacji Karolem i Henią na społeczne forum, gdzie nie będzie się można z niczego wycofać, skoro własne postępowanie ugrzęźnie w cudzej świadomości. Widzimy jasno

przy okazji jeszcze jeden powód, dla którego Fryderyk jest konstrukcyjną koniecznością powieści: Gombrowiczowi wszak chodzi o człowieka wyprzedzającego działaniem refleksję, rozszczepionego na odrębne role: działającego — i opowiadającego o działaniach. Witold-narrator musiałby więc (gdyby pozostał sam ze swym oczarowaniem) wyłączyć jakby swe działania z kompetencji podmiotu relacji lub interpretować je *ex post*, co natychmiast pozbawiłoby „akcję fizyczną” jej autonomii i tajemniczej, immanentnej prawdy (nie mówiąc już o osłabieniu dramatyzmu opowieści). Próbkę takiego rozszczepienia osobowości na dwie niezależne role obserwowaliśmy w scenie mszy — na dłuższą metę byłoby to jednak nie do utrzymania. Od pierwszej chwili więc szuka Witold Fryderyka-lustra, aby w nim umieścić refleks własnej, z niejasnych głębin psyche wywiedzionej spontaniczności.

W chwilę potem Witold sam opisze mechanizm wzajemnych odbić: „Wiem, że wie, wie, że ja wiem, że wie — oto co tańczyło mi w mózgu” (35). Od tego momentu gra między Fryderykiem a Witoldem staje się jawna: Fryderyk nie może już sam przed sobą udawać, że „po prostu spaceruje”; to, co w nim samym spychane było w podświadomość, ujawniło się w *c u d z e j* świadomości, która na tę chwilę stała się protezą, przedłużeniem jego własnej. W tym momencie dopiero rozpoczyna się na dobre „gra w spacer” na poziomie konwersacji. Obaj mężczyźni wymieniają krańcowo stereotypowe kwestie teatralnie staroświeckiego dialogu, a zarazem Fryderyk bez żenady, prostą drogą dąży do celu, którym jest najpierw Henia, potem Karol. Mamy tu nową odmianę złej wiary; czynności obu bohaterów podlegają podwójnej interpretacji: poprzez dialog interpretowane są jako zwykła wieczorna przechadzka, poprzez narrację — jako realizacja obsesji. Udawanie, które przedtem służyło ukryciu tajemnych pragnień przed samym sobą — teraz przenosi się na płaszczyznę społecznego kontaktu. Bohaterowie — każdy dla siebie — znają prawdę; „nie chcą” znać jej *o b a j r a z e m w z i ę c i* — i jako powiązana węzłem konwersacji para zachowują się podobnie jak uprzednio Fryderyk, tzn. w relacji Witolda-narratora rozdwarzają się na spontaniczne działanie i maskującą jego właściwy sens racjonalizację (dialog).

Obserwując analizowany ustęp z pozycji adresata utworu, zauważymy w monologu narratora pewien naddatek sensów: w relację z akcją wplata mianowicie Witold opisy tła zdarzeń, które odsyłają znów do wcześniejszych „widoczków” z dworkowego świata:

Mineliśmy dom (przy czym [Fryderyk] bez przerwy unosił się nad „gama światłocienia”, wywołaną zachodem) i spostrzegłem, że najkrótszą drogą, na przełaj przez trawniki, idziemy do niej... do dziewczynki... a park rzeczywiście, nasycony smugami blasków, był bukietem i świetlistą lampą czarną od świerków i sosen rozrastających się, zjeżonych. [35—36]

I zaraz dalej — już po zabraniu Heni:

Najkrótszą drogą, poprzez trawniki, szliśmy na gumno, i zapytała: — Idziemy do koni?... Cel jego, jego nieznanne zamierzenie, przesywały rozgałęziony układ alej i ścieżek, drzew i klombów. Nie odpowiedział — a to, że nie udzielił żadnego objaśnienia prowadząc ją dokądś, znów stało się podejrzane. Dziecko... to przecież dziecko szesnastoletnie... ale już gumno przed nami, czarna, pochyła jego ziemia, okolona stajnią, stodołami, z rzędem kłobów przy płocie, ze sterczącymi dyszlami wozów koło studni... i dziecko, dziecko... ale tam, przy stelmarni, drugi dzieciak młodzieńczy, który rozmawiając ze stelmachem trzyma w rękę żelazo, obok sporo desek, drągi i wióry, w pobliżu wóz z workami i zapach sieczki. [36]

Spojrzenie narratora, które uprzednio ślizgało się po wierzchu stereotypowego świata-dekoracji, teraz przeciwnie — jak gdyby „obmacuje” rzeczywistość, szukając w niej elementów współpracujących z marzeniem. Rzeczywistością ową rządzi napięcie pomiędzy dwoma porządkami: konwencjonalnym i obsesjonalnym; wyliczone przedmioty otoczenia są z jednej strony zwykłymi elementami wiejskiego krajobrazu, z drugiej — istnieją w polu świadomości narratora jako kontekst dla postaci Karola i Heni, sam zresztą proces opowiadania czyni z nich tło dla podstawowego konfliktu: narracja musi być wyborem (spośród wielu możliwości) tego, co jej podmiot zechce uczynić tematem opowieści. Z poziomu gry podmiot—adresat utworu widzimy, że Witold-narrator musi opowiadać (to jest jedyna racja jego bytu), musi zatem świat, który zrazu „odmawia współpracy” (wszystkie jego elementy są dla narratora jednakowo ważne lub nieważne, „zwykłe”), przebudować tak, by wprowadzić weń szczególną hierarchię wartości składników, odnieść go do własnej psychy, a następnie znaleźć sojuszników, którzy tę nową hierarchię potwierdzą w akcji komunikacji. Na poziomie świata przedstawionego będzie to Fryderyk, na poziomie relacji o zdarzeniach — adresat narracji, który musi uwierzyć w Witoldową interpretację wypadków; na poziomie struktury dzieła — adresat utworu, któremu ostentacyjnie demonstruje się najpierw martwość tradycyjnych konwencji powieściowego dyskursu — tak by przełamanie schematu powitał jako naprawdę jedyną szansę zdynamizowania opowieści.

Proces przełamania struktury konwencjonalnego świata ma w *Pornografii* swój wyraz przestrzenny: „Cel jego [tj. Fryderyka], jego nieznanne zamierzenie, przesywały rozgałęziony układ alej i ścieżek, drzew i klombów” (36), dwukrotnie też wybiera on drogę „na przełaj przez trawniki”. Za chwilę rzeczywistość w oczach Witolda rozpadnie się na poszczególne elementy, przestanie definitywnie składać się na stereotypowy „widoczek”, by zmienić się w zbiór, repertuar przedmiotów — budulec nowej wizji:

Słońce zapadało i szczególny rodzaj widoczności, jasnej a jednak ciemnej, zapanował — w niej pień, załamanie dachu, dziura w płocie stawały się obojętne i wyraziście sobą, oczywiste w każdym szczególe. Czarno-brunatna ziemia gumienna rozkładała się aż po szopy. [36—37]

W tym wyliczeniu obraz ziemi zwraca szczególną uwagę, pojawia się bowiem już trzeci raz na przestrzeni krótkiego fragmentu tekstu (przedtem: „gumno przed nami, czarna, pochyła jego ziemia”; „My podchodziliśmy. Po tej wzdętej, czarnej pochyłości”, 36). Obok niego wyraziście zaznacza się natłok przedmiotów drewnianych (wóz, płot, dyszle, deski, drągi, wióry, pień, słup, daszek) oraz trzymane w rękę przez Karola „jakieś żelazo”, które — w miarę zbliżania się towarzystwa — okazuje się w końcu „kołem żelaznym”. Częste w tym opisie scenerii powtórzenia, podkreślające znaczenie niektórych przedmiotów, mogłyby nasunąć wniosek, że autor nawiązuje do jakiegoś symbolicznego systemu. Sądzę mimo wszystko, że arsenał krytyki tematycznej byłby tu w analizie nieprzydatny. Nie chodzi bowiem o przywołanie jakiegokolwiek istniejącego porządku (archetypicznego, mitycznego, religijnego czy literackiego), ale przeciwnie — o uchwycenie świadomości w tym momencie, gdy poczyną ona porządkować napływające doznania podług zasady *ad hoc* stworzonej. „Język” opisu rzeczywistości jest w tym wypadku idiolektem, niebawem straci ważność i już na kartkach powieści w tej formie nie powróci. Ważny pozostaje sam fakt zaangażowania się świadomości w proces porządkowania świata, układania jego elementów podług subiektywnych prawideł.

Zatem: Witoldowi rozpada się świat-widoczek, ale — w miarę jak o tym procesie opowiada — tworzą się w jego relacji nowe, bezwiedne porządki, które wreszcie osiągają poziom narratorskiej świadomości (na następnej już stronie narrator mówi o „brunatnym okręgu ziemi i drewna”, 38)<sup>35</sup>.

W takiej to, powoli organizującej się na nowych zasadach scenerii rozgrywa się spotkanie Starych z Młodymi. W warstwie zdarzeń nie zachodzi nic szczególnego, jeśli nie liczyć dziwactwa życzenia Fryderyka (aby Henia podwinęła spodnie Karolowi). Animatorem sceny jest Fryderyk — reszta biernie wypełnia jego polecenia. Cały dramatyzm tego fragmentu rodzi się w procesie narracji, która próbuje nadażyć za zmieniającą się wykładnią czynności bohaterów.

---

<sup>35</sup> Te praktyki przypominają mechanizm myślenia pierwotnego, określany przez C. Lévi-Straussa (*Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajaczkowski. Warszawa 1969) przy pomocy pojęcia *bricolage'u*. Polega on na konstrukcji modelu świata z elementów przypadkowych, leżących „pod ręką” *bricoleur'a*. Podobieństwo zresztą sięga dość głęboko. Píše autor (s. 32): „Elementy refleksji mitycznej sytuują się zawsze w połowie drogi między postrzeżeniami a pojęciami”. I dalej (s. 37): „*bricoleur* nie ogranicza się do działań i dokonań; »rozmawia« on nie tylko z rzeczami, o czym już mówiliśmy, lecz i przy pomocy rzeczy: mówi o swym charakterze i życiu poprzez wybór wśród ograniczonych możliwości”. To jakby charakterystyka działań człowieka Gombrowiczowskiego, który w jednej osobie jest detektywem i reżyserem, a jego literacka wizja świata — nie wiadomo, czy świata jest modelem, czy raczej podmiotu poznania.

Co to znaczy jednak „wyjaśnić sens” czynności (zachowania)? Czy nie polega to po prostu na zestawieniu nieznanego ze znanym, na dopasowaniu nowego zjawiska do istniejącego paradygmatu? Rzecz w tym, że każde zjawisko uczestniczyć może w wielu różnych paradygmatach. W chwili gdy konwencja „dworkowa” rozpadła się dla Witolda — kolejne zdarzenia zyskały wykładnię chwiejną, ambiwalentną, rzeczywistość zaczęła komunikować jednocześnie kilka rozmaitych przekazów, pomiędzy którymi dosyć bezradnie waha się narrator:

My staliśmy z Henią i naraz to spotkanie ukształtowało się w tym sensie, że przyprowadziliśmy mu ją — i to tym bardziej, że żaden z nas się nie odzywał. A bardziej jeszcze, że nie odzywała się Henia... której ściszenie wstyd wyzwało. Odłożył to koło żelazne i podszedł, ale nie było dobrze wiadomo, do kogo podchodzi — do nas, czy do Heni — i to wytworzyło w nim jakąś dwoistość, niezręczność, przez chwilę stał się niejasny — ale stanął przy nas swobodnie i nawet wesoło, młodzieńczo. Jednakże milczenie wskutek ogólnej niezręczności naszej przedłużyło się jeszcze o parę sekund... i tego wystarczyło, aby gniożąca i dławiąca rozpacz, żal i wszystkie nostalgiczne Losu, Przeznaczenia skłębiły się nad nimi jak w ciężkim, błędzącym śnie... [37]

Scena powyższa nawiązuje do tych niezliczonych u Gombrowicza momentów, gdy narrator sygnalizuje dystans do własnej interpretacji świata, wprowadza ambiwalencję sensów rzeczywistości, która na oczach czytelnika zmienia wykładnię pod wpływem zmiany perspektywy widzenia, porządku i funkcji składników lub wprowadzenia nowych elementów. Najbardziej może pod tym względem charakterystyczny fragment możemy odnaleźć w finale drugiej części *Ferdydurke*. Tego rodzaju sceny mają dla prozy Gombrowicza kluczowe znaczenie, w nich bowiem uwydatnia się szczególnie mocno rola narracji w kreowaniu literackiego świata. Skoro „obiektywna rzeczywistość” może mieć kilka wykładni, od narratora zależy, którą z nich w opowieści wybierze. Pomiedzy ostateczną rozprawą Józia z Młodziakami a rozgrywką Witold—Fryderyk—Młodzi zachodzą jednak znaczące różnice, w których odbija się ewolucja Gombrowiczowskich poglądów na własną twórczość.

Bohater *Ferdydurke* rozprawia się ze światem, który mu zagraża, który go deformuje i udreńcza — bohater *Pornografii* nie ma powodu skarżyć się na jawną agresję otaczającej rzeczywistości. Ten pierwszy gra interpretacjami sceny, aby je wzajemnie doprowadzić do absurdu, drugi chciałby w materiale świata wymodelować własną propozycję sensu. Stąd bierze się inna strategia narracji: Józio postępował świadomie i celowo, każdy swój krok do końca objaśniał, a jego adwersarze odpowiadali nań w sposób przewidziany i zgodny z zamierzeniami reżysera sytuacji; narracja przylegała ściśle do akcji, stanowiła jedyną możliwą jej interpretację. Witold-bohater niemal powstrzymuje się od działania, natomiast jako narrator daje wykładnię zdarzenia niejasną, ambiwalentną, a zarazem nasyconą znowu hiperbolizacją stylu, świad-

czącą o zaangażowaniu emocjonalnym. Interpretacja, jaką na koniec proponuje:

my przeprowadziliśmy mu Henię, jak kobietę — mężczyźnie, lecz on, jeszcze, nim nie był... nie był samcem. Nie był panem. Nie był władcą. I nie mógł posiadać. [37]

— uzasadnia fiasko jego wewnętrznej tęsknoty, ale w istocie jest skrajnie arbitralna; zaznacza się w niej demonstracyjnie „nadprodukcja” narratorskiego komentarza w stosunku do rzeczywistego materiału zdarzeń („właściwie nic się nie działo: po prostu staliśmy”, 37).

W scenie podwijania nogawek Karolowi sytuacja powtarza się z małą modyfikacją: Młodzi zachowują się „zwyczajnie”, łatwo poddają się życzeniom Fryderyka, ten natomiast przejmuje jakby od Witolda aurę zaangażowania emocjonalnego, które manifestuje nienaturalną pozą i zachrypniętym głosem. I znów Witoldowa wykładnia sensu sceny wykracza poza jej fizyczną zawartość. Funkcja narratora objawia się tu wyraźnie jako wiązanie faktów lepiszczem przyczynowości: w świecie przedstawionym kolejno i „osobno” zachodzą pewne zdarzenia — aby je móc opowiedzieć, trzeba posłużyć się tekstem spójnym semantycznie i logicznie, a zatem poszczególne deskrypcje rzeczywistości połączyć wyrazistymi sygnałami nawiązania<sup>36</sup>. Osobliwość tekstu Gombrowicza polega tu na tym, że problem spójności czyni on sprawą kluczową dla swego protagonisty, spójność występuje tu jako postulat, a nie immanentna własność wypowiedzi. Zacząć wypada od tego, że Witold traktuje jako spójny tekst wszystkie wydarzenia zachodzące w trakcie analizowanej przez nas sceny. Istotnie — dziwaczne zachowanie Witolda i Fryderyka: podglądanie, podchody, teatralne dialogi, podwijanie nogawek, itd., okiem nieuprzedzonym oglądane, z trudem dają się połączyć w sensowną całość. Trzeba przyjąć, że istnieje jakaś wspólna rzeczywistość, wspólny temat, do którego wszystkie te czynności się odnoszą. Tą wspólną rzeczywistością byłby splot obsesji i tajemnych powiązań pomiędzy czwórką bohaterów. Wówczas każde zachowanie któregoś z nich można by było traktować jako znakową ekspresję którejś z właściwości zbioru relacji skrycie wiążących Starych i Młodych<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Korzystam w tym miejscu z prac poświęconych problemom spójności tekstu, zamieszczonych w tomach zbiorowych: *O spójności tekstu*. Wrocław 1971. — *Semantyka tekstu i języka*. Wrocław 1976.

<sup>37</sup> Sądę, iż do tak rozumianej „spójności” dałoby się zaadaptować warunek 1 definicji spójności tekstu, sformułowanej przez O. Wojtasiewicza (*O pewnej interpretacji pojęcia spójności tekstu*. W zbiorze: *O spójności tekstu*, s. 79): „jeżeli dla jakichś  $n$  elementów zbioru  $X$  zachodzi to, że każdy z tych elementów ma swój opis w odpowiednim elemencie tekstu, i jeśli między tymi elementami zbioru  $X$  zachodzi relacja  $R$ , to ciąg elementów tekstowych  $t_1, \dots, t_n$  jest spójny”.

Witold występuje w dwu rolach: jako bohater utworu jest odbiorcą „tekstu” zdarzeń, jako narrator — nadawcą językowej relacji o zdarzeniach. Zdarzenia brane obiektywnie operują bardzo niewielkim zasobem środków spójnościowych, wymagają zatem od odbiorcy wielkiego wydatku energii na zrozumienie ich jako pewnej spójnej całości<sup>38</sup>. Odwrotnie — relacja Witolda-narratora, która pełna jest, jak się rzekło, sygnałów nawiązania i pozostawia swemu adresatowi bardzo niewielki margines dla prób rekonstrukcji semantyki wydarzeń. Rzecz w tym jednak, iż Witold-narrator prezentuje je jednocześnie i same zdarzenia, i swoją własną ich interpretację, co sprawia, że rozziew między nimi staje się dla odbiorcy wyraźnie widoczny, a Witolda lekcja poszczególnych znaczących zachowań bohaterów opatrzona zostaje licznymi znakami zapytania. Adresatowi utworu więc — w odróżnieniu od adresata narracji — proponuje się rolę dwoistą i ambiwalentną: może podjąć lekturę zdarzeń po swojemu albo dać się ubezwłasnowolnić narratorowi.

Finał rozdziału, w którym już bez żenady, w pełni arbitralnie tłumaczy się zachowania Karola, a opis scenerii zdarzeń włączany jest w spójny ciąg znaczeń, odwołujących się do tajemnego sojuszu czwórki bohaterów<sup>39</sup>, wieńczy strategię Witolda: jako bohater usunął się w cień, zachował bierność; jako narrator zmontował w swym opowiadaniu świat, który jest rezultatem przerzucenia obsesji w rzeczywistość zewnętrzną; jako podmiot utworu — zasygnalizował kreacyjną funkcję narracji, która zwykłość fizycznych osób, przedmiotów i zdarzeń przekształca w niezwykłość i napięcie opowieści.

---

<sup>38</sup> Zob. M. R. Mayenowa, *Spójność tekstu a postawa odbiorcy*. W zbiorze: jw., s. 199: „suma energii [wkładana w rozumienie tekstu] jest tym mniejsza, im więcej tekst wprowadza *explicite* wyrażonych na powierzchni środków spójnościowych, prawdziwie orientujących odbiorcę w stosunkach semantycznych w danym tekście; energia jest tym mniejsza, im mniej operacyj odbiorca musi dokonać, by ujawnić mechanizmy spójności. Te operacje rozumiem w przybliżeniu jako eksplicacje znaczeń wyrazów, uzupełnienia brakujących fragmentów tekstu, werbalizacje presupozycji, porządkowanie następstwa zdań w tekście itp.” Przykłady na zastosowanie każdego z wymienionych rodzajów operacji można by znaleźć w tekście *Pornografii*, co utwierdza mnie w mniemaniu, iż kategorie dotyczące spójności tekstów języka naturalnego dają się zastosować także do opisu „tekstu” zachowań.

<sup>39</sup> Zob. 38—39: „Za nami rozległ się bieg po trawniku i Karol dogonił nas i włączył się... Był jeszcze rozpędzony, ale zaraz przystosował się do nas — szedł teraz spokojnie obok, z nami. To wtargnięcie w nas biegiem, gorące, nacechowane było entuzjazmem — ach, jemu spodobały się nasze zabawy, przyłączał się — a natychmiastowe przejście z biegu w milczenie naszego powrotu znamionowało, że rozumie konieczność dyskrecji. Zaznaczało się wokół to podcięcie bytu, jakim jest zbliżająca się noc. Posuwaliśmy się w zmierzchu — Fryderyk, ja, Henia, Karol — jak jakaś dziwna erotyczna kombinacja, niesamowity a zmysłowy kwartet”.



**Między „martwą konwencją” a nową formą powieściową.  
Istota „Pornografii”**

Aby nie było żadnych wątpliwości, Witold-narrator na początku następnego rozdziału raz jeszcze tłumaczy sens wydarzeń opisanych poprzednio:

Co to było? A więc ona podwinęła mu spodnie? Uczyniła to, ponieważ mogła to uczynić, pewnie, nic nadzwyczajnego, zwykła przysługa... ale wiedziała, co robi. Wiedziała, że to dla Fryderyka — dla jego rozkoszy — więc zgadzała się, żeby się nią rozkoszował... Nią, ale nie samą... Z nim, z Karolem... Ach, więc jednak! Było jej wiadomo zatem, że we dwoje mogą podniecać, uwodzić... przynajmniej Fryderyka... i Karol też wiedział, przecież wziął udział w tej gierce... Ależ w takim razie nie byli tacy naiwni, jak mogło się zdawać! Znali swój smak! I mogli znać się na tym wbrew swojej, skądinąd niemądrej, młodości, gdyż na tym właśnie młodość zna się lepiej od wieku dojrzałego, oni to byli specjalistami od żywiołu w którym przebywali, posiadali umiejętność na swoim terenie wczesnego ciała, wczesnej krwi. Ale w takim razie, dlaczego w bezpośrednim ze sobą stosunku zachowywali się jak dzieci? Niewinnie? Jeśli nie byli niewinni wobec trzeciego?! Jeśli, wobec trzeciego, byli aż tak wyrafinowani! A co najbardziej mnie niepokoiło, to iż tym trzecim był nie kto inny, tylko Fryderyk, on, taki ostrożny, tak opanowany! A tu naraz ten marsz przez park na przełaj, jak wyzwanie, jak rozpoczęcie akcji — ten marsz z dziewczyną do chłopca! Co to było? Co to być mogło? I czyż nie ja to wszystko wywołałem — podpatrzywszy go, wyciągnąłem na jaw sekretny jego szal, on stał się zobaczony w swojej tajemnicy — i teraz to zwierzę jego tajnego marzenia, wypuszczone z klatki, połączone z moim zwierzęciem, grasowało! I tak rzecz się miała obecnie, że we czworo byliśmy współnikami *de facto*, w milczeniu, w sprawie niewyznanej, gdzie wszelkie wyjaśnienie byłoby nie do przełknięcia — gdzie wstyd dławił. {39—40}

Strategia Witolda jest następująca: jako bohater powstrzymuje się od działania w fizycznej rzeczywistości (leży na pledzie i rozmyśla), natomiast jako narrator podejmuje raz jeszcze czynność interpretacji zaszłych poprzednio wydarzeń. W jego monologu owe wydarzenia podlegają jeszcze dalej idącej redukcji; pozostaje z nich tylko: podpatrywanie Fryderyka, jego „marsz z dziewczyną do chłopca” — i podwijanie nogawek. Te fakty potraktowane są jako znaki zapytania (pełno w tym tekście zresztą pytań retorycznych), jako wyzwanie dla narratora, którego zadaniem ma być rekonstrukcja sensu zdarzeń przez opowiadanie o nich. Interpretacja zatem „przedłuża życie” faktom, hierarchizuje je, przenosi z porządku „obiektywnej rzeczywistości” w porządek silnie zdialogizowanego wewnętrznego monologu narratora, w którym to monologu zdarzenia fizyczne traktuje się przede wszystkim jako elementy komunikatów, jako intencjonalnie nacechowane „zdania” hipotetycznego kodu.

Jakiż to jednak kod? Tego Witold na razie dokładnie nie wie („Co to było? Co to być mogło?” — powtarza dość bezradnie). Możemy najwyżej wnioskować z relacji o mechanizmie konstytuowania takiego sy-

stemu znaczeń. Tworzy się on w procesie gry: jeden z graczy spełnia jakąś czynność o podwójnej semantyce — jawnej i ukrytej (np.: Fryderyk każe Heni podwinąć Karolowi nogawki, niby troszcząc się o ich czystość, a właściwie sygnalizując swym przejściem się sprawą, że prośbie towarzyszy pewien sens i cel ukryty). Następnie drugi gracz stara się przeniknąć ten ukryty zamiar partnera i odpowiada czynnością również dwuwykładalną: będącą jednocześnie repliką na jawny i niejawnym sens poprzedniego komunikatu (posłuszeństwo Heni można tłumaczyć bądź jako uległość dziecka wobec żądań dorosłego, bądź jako dążenie do zaspokojenia ukrytej namiętności Fryderyka). Zasadą główną tej gry jest wzajemne maskowanie przed sobą właściwego sensu działań i zarazem sygnalizowanie, że taki sens ukryty istnieje. Zmusza to partnerów rozgrywki do nieustannego interpretowania wzajemnego swych posunięć; każdy z nich gra równocześnie rolę konwencjonalną i drugą rolę, której istoty do końca nie może przeniknąć, bo ona jest tylko po części związana z racjonalizowaniem działań partnera, temperowana przez postępkę tamtego, po części natomiast staje się ekspresją nieświadomej, animalnej części psychiki gracza (Karol i Henia byli „specjalistami od żywiołu w którym przebywali”, Fryderyka „zwierzę [...] tajnego marzenia, wypuszczone z klatki, [...] grasowało”)<sup>40</sup>.

Wszystkie późniejsze działania Młodych, Fryderyka i Witolda dają się zinterpretować jako powolny proces dopracowywania się wspólnego języka, idiolektu czwórki bohaterów, w którym rozdeptywanie glisty, teatralne sceny na wyspie, dręczenie Waława, zabójstwo Siemiana i Skuziaka „znaczą” coś więcej, niż to jest w stanie odebrać otoczenie, mają ukryty sens erotyczny. Andrzej Kijowski pisze słusznie:

Dwaj ludzie są wedle Gombrowicza jak dwaj partnerzy, którzy zasiadają do gry, nie mając żadnych zasad ułożonych z góry — jak na przykład szachista z brydżystą. Aby się porozumieć, muszą wypracować jakąś wspólną zasadę, a to znaczy, że zawsze jeden drugiemu swoją grę narzuci, odpowiednio zniekształconą; jeśli razem tej gry nie wypracują, mogą się tylko pobić albo pozabijać<sup>41</sup>.

Porównanie Kijowskiego trochę jednak kuleje: „szachista z brydżystą” mają przed rozpoczęciem gry jakieś reguły — każdy swoje własne; tymczasem bohaterowie Gombrowicza częściej przystępują do rozgrywki znając wprawdzie jej pravidła, ale bez zamiaru oddawania się grze z dobrą wiarą. Wyobraźmy sobie stolik brydżowy, przy którym jeden z graczy poczyna zalecać się do partnerki, licytując kiery. Nikt z pozostałej trójki nie orientuje się z początku, co się święci — czują tylko, że licytacja staje się dziwaczna, ekscentryczna, sprzeczna z regułami

<sup>40</sup> Działania Fryderyka po śmierci Amelii opisuje Witold następująco: „Wszystko to było zamierzone, choć może zamiar nie był uchwytany i dla niego, może należałoby powiedzieć, że jemu znany był tylko wstęp do zamiaru” (84).

<sup>41</sup> K i j o w s k i, *op. cit.*, s. 278.

gry. Po pewnym czasie nagabywana w ten sposób dziewczyna może po-  
 łąpać się w zamiarach partnera i spróbować „odpowiedzi” w analogicz-  
 ny sposób. Oboje niczego poprzednio nie uzgadniali, więc może dojść  
 do nieporozumień, nie mówiąc już o tym, że brak im stuprocentowej  
 pewności, czy odezwania tej drugiej strony mają istotnie jakieś „poza-  
 brydżowe” znaczenie. Oto, z grubsza biorąc, sytuacja charakterystyczna  
 dla *Pornografii* i *Kosmosu* (w *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku* sprawa  
 ma się jeszcze nieco inaczej).

Co ważne, proces dopracowywania się wspólnego języka pomiędzy  
 głównymi protagonistami zdarzeń powieściowych nigdy nie odbywa się  
 w społecznej próżni: tuż obok funkcjonują inne konwencje zachowań,  
 inne rytuały — te uświęcone tradycją, wszystkim znane. *Pornografia*  
 nie byłaby tak ciekawa, gdyby szczególny „język” porozumienia Sta-  
 rych z Młodymi nie interferował w każdej scenie z wiązką innych „ję-  
 zyków”, implikujących konkurencyjne niejako interpretacje zachodzą-  
 cych wydarzeń. *Nb.* tamte werbalizacje często myliły krytyków, którzy  
 ze złudną łatwością odczytywali z powieści różne „kompletne wykład-  
 nie” sensu intrygi, nie dostrzegając, że z nimi właśnie — narzucający-  
 mi się z taką oczywistością — boryka się cały czas Witold, próbując  
 przebić sobie drogę do własnej prawdy wewnętrznej. Przygody *Porno-*  
*grafii* z krytyką przypominają, *mutatis mutandis*, borykanie się Gombrowicza ze „zmysłem klasyfikatorskim” Paryża. I jak tam nie można  
 było w towarzystwie ściągnąć spodni „po prostu”, „byle zdjąć”, prowo-  
 katora napadano bowiem natychmiast z pytaniami, „z jakich pozycji”  
 je zdejmuje — tak tutaj autor nie może umknąć przed uczonym inter-  
 pretatorem, który jego najściślej osobistą historię wpisuje w jeden  
 z licznych literackich schematów. Oczywiście — nie bądźmy naiwni:  
 krytyk nie może zrezygnować z klasyfikacji, bo to jest istota jego pro-  
 ceduru i marną wyrządilibyśmy Gombrowiczowi przysługę, godząc się  
 na jego absolutną „osobność” w literaturze. Jeśli jednak decydujemy się  
 na pracę porównawczą, pamiętać musimy, że pisarz nie „wykorzystuje”  
 po prostu konwencji powieściowych — lub raczej: że to „wykorzysty-  
 wanie”, które rozpoczyna się w atmosferze zabawy, prowadzi nieod-  
 miennie do walki, do kurczowych wysiłków, aby przełamać, zrzucić  
 z siebie schemat, co raz niebacznie podjęty, nie popuszcza. Jedną tylko  
 napisał Gombrowicz powieść, która od początku do końca była konse-  
 kwentną stylizacją: mam na myśli *Opętanych*. I dlatego właśnie ten  
 utwór ma w jego twórczości znaczenie marginesowe <sup>42</sup>.

<sup>42</sup> To jeszcze jeden przyczynek do mego sporu z Marią Janion na temat *Opę-  
 tanych*: J. Jarzębski, „Opętani” — zapomniana powieść Gombrowicza. „Twór-  
 czność” 1972, nr 4. — M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*. Jw., 1975, nr 2.  
 Przedruk znacznie rozszerzony w: *Gorączka romantyczna*. — J. Jarzębski,  
*O demonach Gombrowicza*. „Literatura” 1975, nr 28. — M. Janion, „Ciemna” mło-  
 dość Gombrowicza (maszynopis złożony w Wydawnictwie Literackim). Wydaje mi  
 się, że w artykułach Janion poświęconych *Opętanym* występuje znamienna nie-

Różne interpretacje zdarzeń fabuły w *Pornografii* (a w ślad za nimi odpowiednie konwencje powieściowe) animowane są przez poszczególne konstelacje komunikujących się bohaterów. Amelia chciałaby porozumieć się z Fryderykiem na gruncie religijnej, katolickiej wykładni rzeczywistości, Hipolit z panią Marią organizują wokół siebie zespół sensów odwołujących się do tradycji ziemiańskich, Hipolit wraz z Siemianem narzucają światu z kolei interpretację podporządkowaną symbolice patriotycznej (Hip raz więc widzi własny dom jako twierdzą cnot dworcowych, innym razem — jako bastion polskości, ognisko oporu wobec nawały najeźdźców). Waław znów interpretuje wydarzenia na podstawie kodeksu tradycyjnej moralności<sup>43</sup>. Henia z Waławem staje się skromnym, pełnym zalet polskim dziewczęciem, z Karolem — widzi świat jako arenę awanturycznej przygody.

To wszystko, rzecz jasna, tak się przedstawia w oczach narratora. „Odczytuje” on zachowania wszystkich bohaterów, każdy gest i słowo konfrontuje z jednej strony z hipotetyczną doktryną życiową postaci, z drugiej strony — z tą niejasną, tajemniczą rzeczywistością, wytwarzającą się w zetknięciu czworga głównych protagonistów dramatu. Używanie takiego kontrpunktu sensów byłoby niemożliwe bez współudziału adresata narracji, któremu Witold niekiedy odsłania kulisy kreacji:

---

konsekwencja: raz przedstawia badaczka tę powieść jako znaczącą inwestycję w dzieje polskiej literatury, wzbogacenie jej o dreszcz „metafizycznej grozy” (a więc traktuje ową grozę z całą powagą), innym razem natomiast udowadnia, że *Opętani* to przykład „dobrej powieści popularnej” dla masowego odbiorcy. Musimy więc przyjąć, że albo jest tu „groza dla kucharek”, albo powieść ma dwa równoległe adresy: kierowana jest do odbiorcy popularnego — i zarazem do kręgów wykształconych. Na tę drugą hipotezę nie wskazuje jednak w najmniejszym stopniu nie tylko forma publikacji, ale również sam gatunek wzruszeń, jaki się czytelnikowi proponuje. Inna sprawa, czy nie można z *Opętanych* wyczytać jakichś informacji o psychologicznych mechanizmach autodegradacji u Gombrowicza, czy — jednym słowem — nie jest to, na równi z twórczością oficjalną, dokument pewnych stale występujących u tego pisarza obsesji. Na to zgoda — ale przecież ja sam to twierdziłem od początku i swój pierwszy, ze studenckich jeszcze czasów pochodzący szkic o *Opętanych* poświęciłem właśnie analizie motywów, które z tego osobliwego dziełka przedostały się do innych utworów Gombrowicza. Tego moja Polemistka, pomawiająca mnie uparcie o zupełne zlekceważenie powieści, zdaje się nie zauważać.

<sup>43</sup> Bardzo znamienne jest wyznanie Waława, złożone Witoldowi pod koniec powieści: „Wie pan, ja właściwie nie wierzę w Boga. Moja matka była wierząca, ja nie. Ale ja chcę żeby Bóg istniał. Chcę — to ważniejsze, niż gdybym tylko był o jego istnieniu przekonany. W tym wypadku także potrafię chcieć i utrzymam moją rację, moją moralność” (125). Osobliwa to więc postać: trochę karykatura romantycznego kochanka, w pewnej mierze replika rozlazłego wewnątrz dziedzica Waława z recenzowanej w 1935 r. przez Gombrowicza powieści R. Tuszowskiego *Upały*, ale także postać świadoma swych braków i w końcu nie we wszystkim odległa od samego Gombrowicza (przynajmniej jeżeli zwrócimy uwagę na jego Boga — z postulatów Kanta rodem).

„Czyż nie ja to wszystko wywołałem” — pyta, i nie wiemy dobrze, czy ma na myśli swe działania fizyczne, czy spełnianą równolegle funkcję narratora. Wywód narratorski częstokroć *nb.* sprawia wrażenie monologu maniaka (erotomana? chorobliwego zazdrośnika?), dla którego świat ważny jest tylko o tyle, o ile odpowiada jego urojeniom, i który w każdym, najbardziej niewinnym zdarzeniu podejrzewa zakamuflowaną treść perwersyjną (dla maniaka bowiem ukrytą tajemnicą świata jest przedmiot jego własnej manii, a jeśli nawet rzeczywistość temu zaprzecza — tym gorzej dla niej). Tak właśnie Witold w cytowanym fragmencie rozdziału 5 uparcie pod zachowanie Młodych podkłada hipotetyczne ukryte intencje. Analogia między sytuacją i funkcjami bohatera i narratora jest więc nadal konsekwentnie zachowana: pierwszy działa na poły w sposób zamierzony i celowy, na poły — poddany instynktom; drugi opowiada po części zachowując lojalność wobec zdarzeń *quasi*-rzeczywistości powieściowej, po części zaś podporządkowuje fakty podświadomym treściom własnej psyche.

Trudniej byłoby odnaleźć podobne zasady rządzące poczynaniami podmiotu utworu, który wszak nigdzie bezpośrednio nie zwraca się do czytelnika. Można jedynie poddać analizie wzajemne powiązania zdarzeń fabularnych — i wówczas okaże się, że w *Pornografii* rzeczywistość powieściowa — obszar suwerennych działań podmiotu utworu — także zachowuje się ambiwalentnie: raz kompromituje perwersyjne hipotezy Witolda, innym razem jak gdyby im sprzyja. Charakterystycznym przykładem może być zabójstwo Skuziaka w finale powieści, nie dające się zasadniczo wytłumaczyć logiką rozwoju akcji. Indagowany w tej sprawie Gombrowicz tak odpowiada:

Dlaczego Fryderyk zabija go? On go zabija zupełnie tak samo, jak wrzucamy do zupy kawałek mięsa: żeby zupa była smaczniejsza. On chce sobie zaprawić zupę młodym i zamordowanym, potrzebny mu smak młodej śmierci. Działa, jak reżyser, to zresztą jego rola od początku, on chce dojść do nowych „rzeczywistości”, do nowych piękności i czarów, zestawiając ludzi, kombinując młodych ze starymi, to rodzaj Kolumba, który nie szuka Ameryki, lecz nowej rzeczywistości i nowej poezji. Ten młody jest na uboczu, pęta się nie wiadomo po co, trzeba go włączyć w sytuację. Jak? Zabić. To jeden więcej rym w tym poemacie, ale „rym dla rymu”, bez żadnego innego uzasadnienia.

Autor tej krytyki<sup>44</sup> bardzo trafnie i rozumnie zauważył, że ten akt jest w tym sensie wyjątkowy i wyłamujący się z toku powieści. Ale nie przypuszczam, aby można było naprawdę pojąć coś z tego wyobrażając sobie, że ja podczas pisania głowiłem się nad problemami nowych struktur powieściowych. Cóż za nuda! Jakaż anemia! Lepiej by zrobił ten przenikliwy badacz widząc mnie, autora, w moim drżeniu, w moim zachwycie i wstydzie wobec uroku młodej krwi<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Mowa tu o wspomnianym wcześniej w *Rozmowach z Gombrowiczem* krytyku, który w zabójstwie Skuziaka dopatrzył się „wyłamania z formy powieściowej”, nadania powieści „nowego wymiaru”.

<sup>45</sup> *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 55—56.

O kim w końcu mowa w tym urywku autointerpretacji? O Fryderyku czy o Gombrowiczu? Kto gotuje tę „zupę”, wymagającą pikantnych przypraw? Komu w rzeczywistości potrzebne są „rymy”? Fryderykowi? Zapewne. Ale „rzeczywistość”, w której działa Fryderyk, udaje świat „prawdziwy” — a ten jest niewyczerpalny i pętają się po nim tysiące „niepotrzebnych Skuziaków”. Nie darmo Gombrowicz z wyjaśniania postępów Fryderyka szybko zveksłował na samego siebie: to autorowi bowiem zależy na domknięciu powieściowego świata, na związaniu wszystkiego, co w nim tkwi, funkcjonalnymi relacjami. Przypomina się konfuzja narratora *Tośki*, napastowanego przez „kustosza, żebraka, mężczyznę i bobra”, z którymi absolutnie nie wiadomo było, co (w strukturze fabularnej) zrobić. Ale w *Toście* autor skapitulował przed rosnącym bałaganem, w *Pornografii* zaś nagiął tak fabułę, by — *par force* — objąć planem konstrukcyjnym wszystkie znaczące elementy, powołane uprzednio do życia; nawet gdyby się to miało stać z uszczerbkiem dla zdrowego rozsądku.

Ale cytowana wypowiedź Gombrowicza mówi nam jeszcze coś niezmiernie ważnego: pisarz odrzuca z oburzeniem insynuacje, jakoby „głowił się nad problemami nowych struktur powieściowych” (choć nie przeczy, że zabójstwo Skuziaka ma konsekwencje natury formalno-literackiej), rozwodzi się natomiast nad emocjami, jakim podlegał kreując krwawą scenę. Interpretując własne działania jako nadawcy utworu, podkreśla i tutaj ich na poły tylko świadomy i uporządkowany charakter, kładąc nacisk na interwencję spontanicznej emocyjności w proceder konstruowania formy dzieła. To ważna wskazówka dla badacza warstwy komunikacji podmiotu i adresata utworu<sup>46</sup>.

Możemy teraz dostrzec, jak precyzyjnie wpisuje się w *Pornografię* druga — obok hipotezy demonizmu i metafizycznego zła — propozycja usytuowania głównej sprężyny powieściowej kreacji: hipoteza szaleństwa. — Może ktoś tu zwariował? — zapytuje Gombrowicz. — Fryderyk? Witold? A może to ja — Gombrowicz, zwariowałem? Sandauer cytuje fragment *Dziennika*, gdzie Gombrowicz zastanawia się nad pisaną właśnie *Pornografią*:

Obawiam się, że to wszystko co napisałem dotąd — już ze sto stronic — jest okropnym świństwem. [...] Czy więc trzeba będzie wywalić wszystko do kosza [...]?<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Autorka schematu poziomów komunikacji w dziele literackim, z którego to schematu korzystam tutaj, A. Okopień-Sławińska, wyjaśniła mi w prywatnej rozmowie, że poziom wewnątrztekstowy: podmiot—adresat utworu, oraz zewnątrztekstowy: nadawca—odbiorca, traktuje w zasadzie jako „dwuwarstwę”, tzn. role „podmiotu” i „nadawcy” byłyby właściwie jedną rolą — tyle że oglądaną raz z punktu widzenia samego tekstu, a raz w kontekście realnej sytuacji pisania.

<sup>47</sup> Gombrowicz, *Dziennik (1953—1956)*, s. 247.

Krytyk podziwia zdrowy instynkt pisarza, mający rzekomo ostrzec go przed poronionym dziełem<sup>48</sup>, nie dostrzega zaś, że taki gest wahania przed ujawnieniem wewnętrznego „szaleństwa” był od początku wpisany w gest kreacyjny. Gombrowicz cofa się, dystansuje od własnego tworu, który go zdradza, tak samo jak Witold-bohater-narrator, demonstrujący raz po raz intencję powrotu do ustabilizowanego świata konwencji. *Pornografia* jest próbą znalezienia języka na wypowiedzenie lęków i namiętności autora. Ale z pewnością językiem tym nie jest ani schemat gotycyzmu, ani szyfr psychoanalityczny; zdarzeń powieściowych nie tłumaczy bez reszty ani działanie zła, ani szaleństwo, ani perwersja. Jej interpretacja musi powstać na przecięciu tych różnych hipotez, odwołujących się do tego, co już znane i zaświadczone w tradycji. Ku owym „racjonalnym” hipotezom wabi Witolda „niezniszczalna potrzeba sensu”, ale wie on, że prawda kryje się gdzieś poza nimi.

W grach wyższego stopnia dokonuje się podobna jak w przypadku gry bohaterów próba konstytucji swoistego idiolektu, służącego intymnemu porozumieniu graczy. Witold-narrator powtarza po wielokroć pewne zwroty, nadając im szczególne znaczenie (wspomniane już „bycie” Fryderyka, „nadwątlenie” dworu, stylistyczne osobliwości rządzące prezentacją różnych sfer rzeczywistości). W ten sposób pamięć adresata narracji staje się czynnikiem nieodzownym dla spojenia opowieści w znaczącą całość. To samo powiedzieć można o powtarzających się sytuacjach (podglądanie, reżyserowanie zdarzeń, natręctwo pojawiania się niektórych rekwizytów, np. noża, nóg, rąk; powracanie zamiennie ewoluujących opisów tła zdarzeń). Wszystkie te — jak by je nazwał Gombrowicz — „rymy” leżą już raczej w obszarze kompetencji podmiotu utworu i one z kolei konstytuują idiolekt wyższego rzędu, którym porozumiewa się on z adresatem utworu. I tak jak bohater (Witold, Fryderyk, Amelia, Siemian) łaknie drugiego bohatera, żeby niejako „zawierzyć” społecznie system znaków, jakim się posługuje, tak samo narrator i podmiot utworu nie mogą się obejść bez adresatów, którzy zaakceptują ich propozycję odbicia świata w opowieści, a tym samym „zafiksują” byt odrębny i indywidualny tych ról przyjętych przez pisarza. Rzecz jasna, wszystkie dzieła literackie operują rytmami i paralelizmami, domagającymi się odkrycia w procesie odbioru. Ale u Gombrowicza, który każdej następnej płaszczyźnie organizacji tekstu każe być interpretacją poprzedniej, ma to szczególne filozoficzne znaczenie: adresat rozpoznający literacką formę, której autor za chwilę zaprzeczy, niezbędny jest jako „świadek-lustro”, w nim odbija się aktualny stan osobowości i wewnętrznego świata autora, a zarazem dynamiczny charakter wyobraźni adresata warunkuje możliwość „zmazania” tego wizerunku i zastąpienia go innym. Wspólnym wysiłkiem, występując w kilku równoległych rolach, autor i czytelnik utrzymują świat po-

<sup>48</sup> Zob. Sandauer, *op. cit.*, s. 228—229.

wieści (i także obraz osobowości pisarza) na krawędzi pomiędzy chaosem a zastygłą formą, dzięki ponawianym wciąż aktom kreacji, interpretacji i destrukcji form. Współpraca odbiorcy pozwala więc Gombrowiczowi zrealizować obie — sprzeczne — namiętności: pragnienie kształtu, dojrzałości, boskości — i pociąg do anarchii, niedojrzałości, młodości.

Powyższe uwagi pozwalają odkryć tryb, w jakim wyznaczone zostaje uniwersum każdej z prowadzonych w powieści Gombrowicza gier. Na poziomie rzeczywistości przedstawionej ów materiał, w którym gra się konstituuje, to zbiór wszystkich przedmiotów, zdarzeń i kwestii dialogów. W procesie komunikacji między bohaterami niektóre z nich nabierają szczególnie znaczenia i one właśnie stają się relewantnymi elementami tego uniwersum — tak przynajmniej ma się sprawa w przypadku rozgrywki między Starymi a Młodymi. Dorosli między sobą grają raczej przy użyciu gotowych, konwencjonalnych „języków”, wykorzystując na różne sposoby bazę fizycznych zdarzeń i wypowiedzi języka naturalnego. Ale przedmiot, gest, słowo znaczą różnie w zależności od kontekstu. W *Ferdydurke* Józio, zastawszy w każdej kolejnej części książki jakiś świat o jednolitej na pozór wykładni, wprowadza weń elementy dysonansowe, wykoleja sensy konwencjonalne i doprowadza do tego, że „świat” zapada się w konwulsjach szaleństwa. W *Pornografii* dzieje się co innego: nic nie zostaje zniszczone, a raczej — pozornie wszystko trwa w nie zmienionym kształcie. Świat zachowuje swoją zewnętrzną formę, ale jak gdyby od środka ulega korozji. Innymi słowy, forma zewnętrzna traci swój sens jedyne, swoją „prawdę”, na rzecz wielości sensów akcydentalnych, uzależnionych od perspektywy interpretacyjnej.

Podobnie dzieje się w wypadku gry narracyjnej: jej uniwersum wyznaczył zbiór wykorzystanych przez narratora konwencji opowiadania. Witold stosuje się do pewnych tradycyjnych schematów powieściowych: charakteryzuje postacie bohaterów, wprowadza opisy tła akcji, relacje z wydarzeń nasyca emocjonalnym napięciem. Adresat z wolna orientuje się jednak, że tych konwencji użyto jak gdyby tylko po to, by wykazać ich bezwład: charakterystykom umyka istotna prawda osobowości bohaterów, opisy krajobrazów są ostentacyjnie sztampowe, a napięcie narracji rozładowuje się w zwykłości zdarzeń. Na równi ze światem przedstawionym — także i narracyjne konwencje korodują „od środka”, przestają przylegać do rzeczywistości. W tym momencie narrator — zamiast skapitulować — poczyną nasilać powtórzenia w swoim monologu, nadając przez to pewnym zwrotom i chwytom szczególną wagę. Powstaje w samej warstwie narracji pewna autonomiczna hierarchia elementów — na razie bez żadnego odniesienia do opisywanego świata. W następnym etapie — od sceny w kościele — możemy obserwować, jak rzeczywistość powieściowa nagina się do narracji, co powoduje po-



wstanie dialektycznego związku opowiadania z jego przedmiotem; opowiadanie może stać się arbitralną interpretacją faktów, ponieważ operuje wstępną hierarchizacją elementów, uprzednią w stosunku do zdarzeń.

Słowo narratora *Pornografii* autonomizuje się i — choć nie tak wyraźnie jak w *Trans-Atlantyku* — poczyną naśladować wzór narracji gawędowej, staje się „słowem przedstawionym”<sup>49</sup>. Ale „szlachecki gawędziarz” imitowany w powieści przez Witolda, ten gaduła, który wszystkie fakty ogląda ze specyficznego, osobistego punktu widzenia, prezentuje w tekście własną rolę opowiadacza i przywołuje hipotetyczne audytorium, znajduje się tutaj w szczególnej sytuacji. O ile gawęda XIX-wieczna — Chodźki, Rzewuskiego, Pola czy Kaczkowskiego — odbijała pewien, jeszcze stosunkowo żywotny, stereotyp komunikacji społecznej<sup>50</sup>, o tyle Gombrowiczowski narrator jest zjawiskiem anachronicznym, wśród literackiej publiczności nie znajduje odbiorcy gotowego z dobrą wiarą przyjąć ofiarowywaną mu rolę adresata gawędowej narracji. Gawęda zresztą zawsze operowała dystansem wobec słowa opowiadacza: z pozycji podmiotu utworu głos narratora traktowany był raczej jako pastisz staroświeckiego stylu staruszków-gawędziarzy — i odpowiednio rozwarstwiał się adresat dzieła<sup>51</sup>. A jednak narrator-gawędziarz przeniesiony w drugą połowę XX w. stanowi zjawisko innego formatu. Sto lat temu budził rozrzewnienie lub dobroduszną kpinę —

<sup>49</sup> Nawiązuję tu do pracy M. Maciejewskiego *Gawęda jako słowo przedstawione* (w: *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977).

<sup>50</sup> Zob. *ibidem*, s. 37: „Metagawędowe wypowiedzi, które Rzewuski włącza w tok narracyjny *Pamiętek*, odbijając pewną sytuację społeczno-kulturową, pozwalają ujawnić homologiczne odpowiedniości między gawędą literacką jako tekstem o sprecyzowanych wewnętrznych i zewnętrznych relacjach komunikacyjnych a tekstami gawędowymi funkcjonującymi w obyczajowych zachowaniach kulturowych”.

<sup>51</sup> Zob. *ibidem*, s. 39: „Autor gawęd szlacheckich typu *Pamiętek Soplisy* sytuuje się tylko jako podmiot czynności twórczych pastiszowego dzieła, nie ujawniając się w sposób stematyzowany na poziomie tekstu. Odbiorca wirtualny natomiast »atakowany« jest z pozycji tekstowych, gdyż czyha na niego ciasna, prymitywna matryca gawędowego odbiorcy. Taką bowiem perspektywę odbioru wyznacza podmiot i równocześnie »autor« gawędowego tekstu-przytoczenia”. Zob. też J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972, s. 231—232: „Gawędowa sytuacja narracyjna [...] zakłada, że opowiadającym jest osobowy narrator, człowiek starej daty, który nie sili się na literackość, lecz mówi lub pisze w sposób właściwy swemu wiekowi, środowisku, swej mentalności. Wystąpiwszy raz w określonej roli, przemawia do końca tak, jak mu w tej roli przemawiać wypada. Zakłada przy tym, że gawędzi do odbiorców, którzy go dobrze rozumieją. Niekoniecznie tymi odbiorcami mają być czytelnicy »autorscy«. Podobnie jak pomiędzy gawędowym autorem a narratorem istnieje określony dystans, tak i pomiędzy czytelnikiem kreowanym przez gawędowego narratora a czytelnikiem »rzeczywistym« (tzn. tworzonym przez autora) istnieje również dystans”.

dzisiaj intryguje. Konwencja, wymagająca od adresata gawędowej narracji naiwnej akceptacji prostodusznej wizji świata opowiadającego, w *Pornografii* zostaje wykorzystana *à rebours*: poziom komunikacji narratora z jego adresatem jest tu bowiem terenem transmisji treści w najwyższym stopniu sprzecznych z wszelką „prostodusznością”. Czytelnik zostaje ułowany w siatkę konwencji, która wymaga od niego, by się rozdwoił na naiwnego adresata narracji i pobłażliwego adresata utworu. I tu owa pobłażliwość wystawiona zostaje na ciężką próbę: narrator żąda bowiem od swego partnera, by dał przyzwolenie na wizję świata perwersyjną i wstydliwą. Biorąc udział w grze, czytelnik tą częścią swej osobowości, która przyjęła na siebie rolę „słuchacza” monologu Witolda, zanurza się w obsesję i świństwo, nihilizm i bluźnierstwo. Takie to doświadczenia wozi się „staroświecką landarą” gawędy czy „powieści wiejskiej”.

Ale Witold bywa nie tylko „gawędziarzem”; jest także narratorem detektywistycznego romansu i powieści gotyckiej: śledzi tajemnicę zbrodni i lęka się metafizycznego zła. Zauważmy, że obie te odmiany gatunku powieściowego wymagają także współpracy odbiorcy, adresatem ich narracji manipuluje się, wytwarza w nim napięcie lub strach. Jednocześnie te uczucia nie są „serio” — oba typy powieści pełnią współcześnie rolę raczej ludyczną, rozbrojono je z metafizyki, wchłonięte zostały przez literaturę popularną. Można by wysunąć hipotezę, że strategia narratora *Pornografii* polega na żonglowaniu konwencjami opowiadania, które operują wyraźnie wyodrębnioną rolą adresata narracji — i owego adresata wciągają w pozornie nieobowiązującą zabawę. Jednak zabawa rozwija się niekonwencjonalnie i spełniana rola adresata opowieści poczyna wpływać na systemy wartości wyznawane przez odbiorcę.

Cóż dzieje się tymczasem w planie gry podmiotu i adresata utworu? Jej uniwersum, wyznaczone przez literacką kompetencję podmiotu działań twórczych, tworzy szereg wykorzystanych konwencji konstrukcyjnych, z których żadna nie zostaje zamknięta zgodnie z wymogami schematu, wszystkie natomiast, splecione razem, wzajemnie się unieważniają — znów obserwujemy zatem tę wewnętrzną korozję elementów uniwersum. Mamy tu cały szereg takich obarczonych defektem schematów: śledcze zapędy Witolda względem Fryderyka odkrywają w tym samym jego własne odbicie; dochodzenia w sprawie śmierci Amelii do niczego nie prowadzą i zostają w końcu porzucone, gdy czytelnik już wie, że chodziło w nich tylko o to, by udręczyć do końca „człowieka zasad” — Waclawa; nawet sztandarowy *leitmotiv* gotyckiej opowieści grozy: kuszenie „młodych i niewinnych” przez delegata piekieł, postawiony został na głowie, wszak Karol i Henia nie są w sensie tradycyjnym bynajmniej niewinni, natomiast gdy już w końcu ulegają — nie „zło” na nich, lecz „niewinność” spływa na Fryderyka, animatora szatańskiej intrygi.

Należy sądzić, że konstrukcyjną dominantą *Pornografii* jest utożsa-

mienie bohatera-narratora z podmiotem utworu (przez identyczność nazwiska) — i jednocześnie użycie literackiej konwencji, która zwykła te dwie role rozdzielać. Powstaje w ten sposób oryginalna „rama modalna” dla całości tekstu; można go traktować jako „ludyczny” (ale wtedy autor „bawi się sobą” i „bawi się odbiorcą” — a nie tylko konstruuje narracyjny przekaz z dystansem), można też potraktować rewelacje powieści z całą powagą — jako autorskie objawienie „prawdy” o sobie samym (ale wtedy znów komponent ludyczny ustrzeże nas od wzięcia „dosłownie” obsesji Witolda i przyszpilenia jego tudzież autora jakimś zgrabnym terminem psychologicznym, medycznym czy tp.). Ta strategia służy do usidlenia czytelnika, zmuszenia go do współudziału w problemach Witolda, a zarazem nie dozwala ani zbagatelizować ich (bo zbyt poważne), ani na serio im zaprzeczyć (bo zbyt błazeńska ich szata)<sup>52</sup>.

Do powyższego wykazu najistotniejszych cech poszczególnych gier prowadzonych w *Pornografii* dorzucimy teraz garść uwag bardziej szczegółowych. Jedną z najważniejszych opozycji w powieści jest relacja wiedzy i niewiedzy, rozumienia i nierozumienia. W każdej niemal scenie narrator porządkuje uczestników podług stopnia informacji, jaką posiadają na temat sensu zdarzeń i wypowiedzi. W tej hierarchii miejsce najwyższe zajmuje Fryderyk ze swą „absolutną świadomością”, najniższe — pani Maria, która całkowicie utożsamiła się ze swą rolą, rezygnując z jakiegokolwiek intelektualnej aktywności.

To byłe istnienie, będące już wyłącznie matką, spojrzało na mnie wzrokiem przekwitłym, zaprzyszłym, i oddaliło się ze swoim nabożeństwem do matki — wiedziałem, że nie ma obawy aby mogła nam bruździć w czymkolwiek — niczego nie mogła dokonać w czasie terażniejszym, będąc matką. [155]<sup>53</sup>

<sup>52</sup> R. Boyers (*Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 289), który nie do końca przeniknął mechanizm ról nadawczo-odbiorczych w *Pornografii*, zauważył przecieżybys trze napięcie, jakie panuje pomiędzy różnymi punktami widzenia zdarzeń powieściowych: „Jeżeli zakładamy, że Gombrowicz zbudował swoją powieść w ten sposób, aby czytelnik czuł się wciągnięty w wymiary przedstawionego doświadczenia, a jednocześnie osiągnął taki stopień zrozumienia i jasności, aby mógł zachować dystans, musimy przyznać, że punkt widzenia panujący w powieści przekracza zasięg wzroku jakiegokolwiek postaci — nawet samego narratora. Witold jest z pewnością wprawnym i byстрыm obserwatorem świata, ale szybkość jego reakcji intelektualnych skłania go do nagłych zmian koncepcji i postaw. Jego spostrzeżenia padają na piasek naszej uwagi, aby leżeć na mieliźnie, z której dopiero konstrukcja całej powieści zdoła je poruszyć”.

<sup>53</sup> Spójrzmy na panią Marię jako na jeszcze jedno (blade i niepełne) odbicie naiwnej matki Gombrowicza, którą, jak wspomina sam pisarz (zob. *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 10—11; *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Paryż 1977, s. 28—29), synowie ustawicznie „brali na fundusz” i prowokowali, rozprawiając cynicznie o świętościach życia rodzinnego — zobaczymy wówczas

Pośrodku mieszczą się wszyscy inni bohaterowie — raz mniej, raz więcej świadomi tego, co wokół nich zachodzi. Dla poszczególnych scen zarysowuje narrator osobliwą „mapę”, na której znaczy zakresy wiedzy biorących w nich udział bohaterów. I tak Witold z Fryderykiem cieszą się rozeznaniem sensu prowadzonej intrygi, ale już Waclaw dopuszczony jest do komitywy i „współrozumienia” jedynie częściowo (w scenie na wyspie nie wie o istnieniu i roli Fryderyka, więc — co za tym idzie — w stosunkach dwojga Młodych dostrzega jedynie pociąg wzajemny, pojęcia nie ma natomiast o skomplikowanej strategii Witolda i jego towarzysza). Podobnie częściowo tylko wtajemniczeni są w sens zdarzeń Siemian i Hipolit. Pozwala to dwu reżyserom akcji powieściowej rozgrywać sytuacje podług własnej woli: np. Fryderyk zmusza Hipolita, by zaniechał planu zamordowania Siemiana rękami dorosłych, a jednocześnie narrator pozwala nam śledzić to posunięcie niejako z dwu stron. Od strony Fryderyka — jako element strategii wycelowanej w połączenie Heni z Karolem; od strony Hipolita — jako protest człowieka dobrze wychowanego i moralnie dojrzałego skierowany przeciw ohydzie zbrodni.

I na tym właśnie polega reżyseria w *Pornografii*: wszyscy spełniają jakieś czynności, wygłaszają kwestie, ale owe kwestie i uczynki mają sens wieloraki, nie do końca jasny nawet dla samych podmiotów czynności. Reżyser puszcza w ruch postacie, każe im działać, nie odsłaniając przed nimi w pełni swych zamiarów. Tak „puszczeni w ruch” zostają Waclaw, Siemian, Hipolit, którzy coś tam recytują zrozumiałego dla nich samych, ale te działania nabierają sensu zgoła odmiennego w perspektywie reżyserskiej świadomości. Tak skłania się do działania Henię i Karola, którzy posłusznie wykonują polecenia Witolda i Fryderyka, choć nie ogarniają świadomością całego planu Starych. Tak wreszcie — paradoksalnie — sam reżyser „puszcza siebie w ruch”, bo jego uczynkami kieruje spontaniczna siła, nad którą nie całkiem panuje.

Pisano już wielokrotnie o szczególnej roli podglądania i reżyserii u Gombrowicza. Warto podkreślić, że zarówno pierwsze jak drugie polega na redukcji rzeczywistości. Podglądając spostrzegamy tylko powierzchnię zdarzenia, nie mamy dostępu do jego ukrytych sensów. Pozornie dążymy do przeniknięcia prawdy o podglądanym — w rzeczywistości wplątujemy się w szczególną grę, w którą tylko fragment oso-

---

jeszcze jedną perspektywę, z której powieść daje się odczytać. Cóż to przecie za makabryczny żart dla poczciwej żony Hipa — to potrójne, absurdałne morderstwo, zrywające zarazem marzenia o przyzwoitym małżeństwie córki! U samego dna *Pornografii* jest szyderstwo z anachronicznie dobroduszej wizji świata, która była ongiś udziałem matki Witolda. A pani Maria, jeśli ją sobie wyobrazimy rano, nazajutrz po krwawej nocy, gdy już wie o potwornościach, jakie się rozegrały, musi mieć rysy tego samego, spotęgowanego tylko, osłupienia, co pani Gombrowiczowa, zgorziona „nowym rozwodem w rodzinie”.

bowości adwersarza zostaje zaangażowany — reszta znajduje się nadal w ukryciu. Podobnie czyni reżyser: ze swoich „aktorów” wyciska to tylko, co w danej chwili jest mu potrzebne do zorganizowania jakiejś sceny. Fryderyk każe np. Karolowi i Heni wykonywać ekscentryczną pantomimę, ale nie zdradza przed nimi swoich prawdziwych zamiarów — igra jedynie walorem cielesnym widowiska. W dyskusji nad likwidacją Siemiana: z Wacława wydobywa Fryderyk moralność i uczucia synowskie, a następnie poczucie dorosłości wobec Karola; z Hipolita — pańskość i uległość wobec reguł towarzyskiej gry; z Witolda — namiętność współdziału w intrydze. W końcu wszyscy odmawiają mordowania — i ta decyzja dla każdego znaczy co innego (tj. ma inny sens w kontekście jego prywatnej wizji rzeczywistości). Narrator powiada:

Dość szczególnie, zaiste, widok: dwóch mężczyzn, jeden zawstydzony tym co drugiemu przywróciło godność. [143]

W zasadzie zarówno podglądanie jak reżyseria zbliżają się do siebie pod jednym przynajmniej względem: są próbą odnalezienia lub narzucenia rzeczywistości postaci funkcjonalnego modelu. Ten, kto podgląda, i ten, kto reżyseruje, wchodzi w dialog ze światem, zajmuje wobec niego postawę aktywną (podgląda się także „wybiórczo” — i po to, by potwierdzić jakieś swe, na poły uświadomione, mniemania na temat rzeczywistości). Obie te czynności mają na celu przede wszystkim materializację, obiektywizację nie wyznaczonych, nieokreślonych obsesji, są próbą ukonstytuowania nowego „języka” na ich wyrażenie. „Język” ten — idiolekt czwórki głównych bohaterów — może powstać jedynie dzięki aktywności Starych, którym udaje się wytworzyć w natłoku tradycyjnych konwencji rozumienia rzeczywistości znakowy „pomost” łączący Młodych pomiędzy sobą — i Starych z Młodymi na dodatek. Byłoby wysiłkiem żmudnym i chyba niecelowym dokładne rekonstruowanie rzeczoności idiolektu, bo po pierwsze: nie ma on od początku własnego, zamkniętego „słownika” — pasożytuje tylko na innych kodach porozumienia, nadając wypowiedziom na tamtym gruncie formułowanym nowe znaczenia (tłumaczone w każdym momencie pedantycznie przez narratora), po drugie: idiolekt nie jest „gotowy”, tworzy się dopiero w dialogu działań i wypowiedzi.

Dodajmy rzecz bardzo istotną: w *Pornografii* punktem wyjścia jest sytuacja, w której bohaterom brak języka do pełnego porozumienia się i nawet — do sprobematyzowania własnych przeżyć osobistych, obsesji, własnej wizji świata. Wszystko, co się wypowiada, jest „nieprawdziwe” w tym sensie, że miast wyrażać — ukrywa właściwą treść przeżyć. Jednocześnie konwencja literacka, podług której snuje się opowieść, ujawnia swój rozbrat z rzeczywistością. Gombrowicz, który sam siebie uważa za „krańcowego realiste”<sup>54</sup>, zmierza do takiego „ulepszenia” mechaniz-

<sup>54</sup> *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 11. Oczywiście ten realizm nie ma wiele wspólnego z klasycznym, XIX-wiecznym realizmem. Gombrowicz chce być wierny

mów komunikacji (społecznej, literackiej), aby nadażyć za tą szczególnie rozumianą rzeczywistością. Punktem dojścia *Pornografii* jest więc nie tyle gotowy język porozumienia (z innymi bohaterami, z odbiorcami dzieła), ile pewien tekst, który wyrażałby wewnętrzną prawdę powieściowych postaci. W momencie, gdy język zyska dostateczną sprawność, a bohaterowie wystarczającą kompetencję w posługiwaniu się nim, by nie wyznane obsesje mogły przybrać społecznie zatwierdzoną, zrozumiałą formę — utwór może się skończyć i elementy kodu ulegają rozsypaniu, a w następnym utworze ustąpią miejsca nowemu „słownikowi” i „gramatyce” porozumienia. Daną pierwotną jest zatem w *Pornografii* pewna treść domagająca się wyrazu — początkowo obsesyjna, niejasna, potem z wolna, w procesie komunikacji, konkretyzująca się w postaci „rzeczywistości” (w Gombrowiczowskim rozumieniu tego słowa). Na ową „treść”, którą należy wyrazić, składa się kilka zasadniczych komponentów. Po pierwsze: porozumienie między Młodymi; po drugie: współpraca Starych i Młodych taka, że Młodzi są posłusznymi wykonawcami projektów Starych; po trzecie: okrucieństwo Młodych.

Jeżeli teraz przyjrzymy się kilku węzłowym sytuacjom, w których konstytuuje się język porozumienia międzypokoleniowego, dostrzeżemy — mając na uwadze wyliczone wyżej założenia — że „teksty” produkowane przez czwórkę bohaterów na kolejnych etapach dogadywania się obarczone są z reguły jakimś defektem, tzn. pewne obszary treści pozostają niewyrażone lub nieuświadomione. Np. w scenie podwijania nogawek istnieje tylko „posłuszne wykonawstwo”, w scenie rozdeptywania glisty — porozumienie Młodych i okrucieństwo, w scenie na wyspie sytuacja jest skomplikowana, „znaczy” bowiem inaczej dla Młodych, którzy nie wiedzą o obecności Waclawa (posłuszne wykonawstwo), inaczej dla Witolda z Fryderykiem (posłuszne wykonawstwo, okrucieństwo), inaczej dla Waclawa, który nie wie, że scena jest wyreżyserowana (porozumienie Młodych, okrucieństwo). *Nb.* rola Waclawa jest tu bardzo ciekawa, bo on z początku zaczyna spełniać istotną funkcję w procesie dopracowywania wspólnego języka Starych i Młodych (chętnie gra podstarzałego zalotnika, obiekt okrutnych żartów młodzieży), a w finale — jedyiny z pozostałych bohaterów — formułuje swoją „kwestię” w je-

---

rzeczywistości, którą ma za jedyną człowiekowi dostępną, a więc tej, która jest wiecznie *in statu nascendi*, konstytuuje się bowiem w świadomości podmiotu uwikłanego w świat otaczający i kontakty z Innymi — a zarazem uzależnionego od własnej pamięci, od subiektywnie nawarstwiających się przeżyć. Niemniej daleki jest Gombrowicz od immanentyzmu: jego „rzeczywistość” podlega nieustannej weryfikacji w działaniu, stale sprawdzana jest przez zewnętrzną. Podobne stanowisko zajmuje w interpretacji Gombrowicza J. Błoński (*O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 47): „Możliwe wreszcie, że to, co nader nieścisłe nazwano »rzeczywistością«, nie tyle istnieje, ile tworzy się w nieustannej interakcji obu czynników, zewnętrznego i wewnętrznego, obiektywnego i subiektywnego”.

zyku tamtych czworga: daje się zabić Młodym, co świadczyłoby, że zrozumiał mechanizm gry i poddał się jej konsekwencjom. Sam finał, rzecz jasna, doprowadza do sytuacji, w której „sprzysiężeni” wyczerpują w swoich działaniach cały zakres treści domagającej się wyrażenia i uświadamiają sobie wstydlivy sens własnych postępów.

Kolejne etapy dialogu są zarazem etapami materializowania się niejasnej obsesji. Główni protagoniści zdarzeń nie przestają ani na chwilę uczestniczyć w „normalnym” życiu i posługiwać się konwencjami zachowań obowiązującymi w środowisku, w którym przebywają. Dopiero gdy rzeczywistość otaczającą uda im się nagiąć do własnych marzeń, otwarty dialog stanie się między nimi możliwy.

Jednym z podstawowych problemów powieści jest relacja pomiędzy rzeczywistością a jej odbiciem w świadomości jednostki. Fryderyk i Witold jak ognia boją się sytuacji, gdy prywatna obsesja zwycięży realność zdarzeń; *Pornografia*, jak już mówiliśmy wcześniej, podszyta jest możliwością szaleństwa, które rodzi się w tym momencie, gdy umysł buja swobodnie nie bacząc na fakty i społeczne rygory interpretacji zdarzeń. Dlatego obaj bohaterowie szukają się wzajemnie.

Witold:

nie mogłem dłużej bez niego, czy też raczej z nim, ale niewiadomym! [33]

Fryderyk:

Kiedy jest się samemu, nie można mieć pewności, że np. się nie zwario-  
wało. We dwóch — co innego. Dwóch daje pewność i obiektywną gwarancję.  
We dwóch nie ma wariacji! [104]<sup>55</sup>

— wiedzą, że to, co stać się może obiektem dialogu, jest już społecznym faktem, nie dającym się łatwo podważyć i sprowadzić do urojenia. Warto równocześnie przypomnieć strategię narratora, przywołującego stale słuchaczy, uobecniającego ich w tekście; a także grę podmiotu utworu, który — żonglując konwencjami — wciąga adresata utworu we współodpowiedzialność za perwersję powieściowej anegdoty.

Konsekwencją tych założeń są starania, by związać w finałowej scenie jak największą ilość postaci powieściowych: uczestnictwo ich wszystkich uwierzytelnia wizję świata Fryderyka i Witolda. Na koniec sama rzeczywistość poczyną „współpracować z marzeniem” (Wacław morduje Siemiana i niespodziewanie sam daje się zabić Młodym).

<sup>55</sup> Te zdania sprawiają zresztą wrażenie parafrazy z Nietzschego, z którego, poprzez atmosferę pierwszych dziesięcioleci w. XX, Gombrowicz zaczerpnął więcej, niż sam przypuszczał (bo oficjalnie się od autora *Zaratustry* odżegnywał). Nietzsche w liście z 1881 r. pisał (cyt. za: E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche — Norwid*. Warszawa 1975, s. 57): „Nie możesz sobie wyobrazić, jak pokrępiająca jest dla mnie myśl o wspólności — jeden człowiek ze swoimi myślami wydaje się szaleńcem nawet samemu sobie. Gdzie jest dwóch, zaczyna się mądrość i zaufanie, i odwaga, i zdrowie duchowe”.

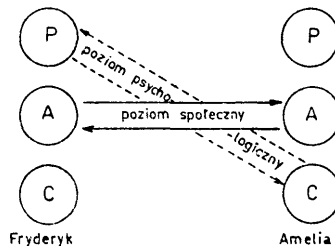
Stosunki między poszczególnymi postaciami dają się także opisać w kategoriach gry. I tak Hipolit wobec Karola aktualizuje reguły gry „pana i sługi” (pierwszy rozkazuje — drugi posłusznie spełnia polecenia, uznając autorytet partnera); Siemian z Karolem realizują grę w „wodza i żołnierza” (do zasady posłuszeństwa rozkazom dochodzi tu obustronna fascynacja: Młodszego — Starszym i Starszego — Młodszym); Wacław z Henią grają „narzeczonych” (wzajemna akceptacja i miłość partnerów znajduje oparcie w „wyższych zasadach moralnych”, najdrobniejsza nielojalność jednej ze stron spotyka się zatem z moralnym potępieniem drugiej); Karol z Henią wchodzi w role „przyjaciół od dziecka” (traktują się wzajem bez specjalnej uwagi, szorstko, ale „rozumieją się bez słów”, tzn. akcentują wobec otoczenia istnienie sfery wspólnych doświadczeń, do której obcy nie mają dostępu); wreszcie Fryderyk i Witold z jednej, a Karol i Henia z drugiej strony — realizują grę w „dorosłych i dzieci” (dorośli akceptują lekkość i nieodpowiedzialność dzieci, te zaś rezygnują z części własnej wolności i podporządkowują się dorosłym, by im się przypodobać)<sup>56</sup>. Ta ostatnia gra staje się oczywiście kanwą dla gry właściwej, gdzie do głosu dochodzi perwersja.

Narrator, który poświęca długie wywody interpretacji poszczególnych gier, pełni jak gdyby rolę psychoanalityka, specjalisty w dziedzinie psychologii transakcyjnej. W jego relacjach dałoby się nawet wyodrębnić pewne elementy charakterystyczne dla analiz Erica Berne’a<sup>57</sup>, np. rozróżnienie „poziomu społecznego” i „poziomu psychologicznego” gry<sup>58</sup>,

<sup>56</sup> Łatwo dostrzec, że mamy tu w zasadzie do czynienia z grami nieantagonistycznymi, w których realizacja reguł nie powoduje „straty” u żadnego z partnerów, przeciwnie, solidarność zwiększa profit czerpany przez każdą ze stron.

<sup>57</sup> Zob. E. Berne, *Games People Play*. Harmondsworth (Middlesex) 1973.

<sup>58</sup> Np. na poziomie społecznym rozgrywa się między Fryderykiem a Amelią konwencjonalny dialog dwojga „dorosłych”, narrator jednak dostrzega poza nim ukrytą relację psychologiczną, w której Amelia występuje wobec partnera jako „dziecko” poszukujące u starszego uznania dla siebie („Przypuszczam, że była jak prowincjonalny artysta, który utwór swój chce po raz pierwszy przedstawić znawcy”, 70). Berne przedstawiłby zapewne ich stosunek w postaci następującego diagramu, w którym P (*parent*) = sfera „rodzicielska” *Ego*; A (*adult*) = sfera „dorosłości”; C (*child*) = sfera „dziecięcości” (bliższe informacje zawiera cytowana praca tego autora):





a co za tym idzie: tego, co istotnie zostało powiedziane (zrobione), i tego, co było ukrytą treścią wypowiedzi (niemal wszystkie dialogi w powieści opatruje się komentarzem dezawuuującym ich sens dosłowny); wreszcie — traktowanie gier konwencjonalnych jako zespołów czynności powtarzalnych, posłusznych niezmiennemu paradygmatowi (dla tego Hipolit w scenie dyskusji nad zgładzeniem Siemiana „nie mógł pozostać płytki, ze względów po prostu towarzyskich”, 141; paradygmat ustanawia terror konsekwencji).

Jednakże to nie analiza mechanizmu poszczególnych gier konwencjonalnych zajmuje naprawdę narratora. Sfera, której poświęca on szczególną uwagę, to sfera pomiędzy grami; zainteresowanie Witolda budzą przede wszystkim takie zdarzenia, w których dwie lub więcej gier nakłada się na siebie. Modelowy przykład takiego zjawiska znajdziemy w scenie obiadu pod koniec powieści. Karol i Henia przy stole wplątują się w drobne „czynności symetryczne”. Witold zastanawia się:

Lecz nie było także wykluczone... a nuż ta drobność właśnie pozwalała im na igraszkę, ach, lekką, leciutką, tak mikroskopijną, iż (dziewczyna) mogła oddawać się temu z (chłopcem) nie naruszając swej cnoty z narzeczonym — wszak było to zupełnie nieuchwytnie... I czyż nie ta lekkość nęciła ich — tym, że najłżejszy ruch ich dłoni uderza w Waclawa, jak cios — może nie mogli powstrzymać się od tej zabawki, która będąc prawie niczym była zarazem — w Waclawie — okropnym pogromem. Siemian zjadł kompot. Jeśli Karol naprawdę uprawiał takie drażnienie się z Waclawem, ach, może niedostrzegalne nawet dla niego samego, to jednak w niczym nie naruszało ono jego wierności wobec Siemiana, albowiem bawił się jak żołnierz gotów na śmierć, więc lekkomyślny. A i to nacechowane było dziwnym nieokielznaniem, którego udziela sztuczność — bo przecież ta gierka z widelcami była tylko dalszym ciągiem teatru na wyspie, ten flirt między nimi był „teatralny”. [136—137]

Czytając uważnie powyższy fragment, dostrzeżemy nakładanie się aż czterech wymienionych uprzednio gier: Karol—Henia, Henia—Waclaw, Karol—Siemian, i: Fryderyk, Witold — Karol, Henia. Ale — i to znamienne — narrator nie jest pewien, czy ruchy rąk Młodych nie są przypadkowe. Rekonstruowane gry przedstawia się więc nie jako „obiektywną rzeczywistość”, ale — interpretację rzeczywistości, zrelatywizowaną wobec działających osób. Powracamy więc raz jeszcze do mechanizmów, opisanych w analizie rozdziału 4 *Pornografii*: materiałem gry narrator—adresat narracji okazują się gry niższego stopnia, obiektem interpretacji — interpretacje leżące u podstaw działań poszczególnych bohaterów.

W kompetencji podmiotu utworu na koniec leży zmontowanie wszystkich wątków powieści i doprowadzenie akcji do rozwiązania. Istotnie, w scenie finałowej dochodzi do sprzężenia kilku ciągów tematycznych: tego, który wiązał się z konspiracją i służbą ojczyźnie, tego, który wykorzystywał motyw „szczęśliwego małżeństwa” w tradycyjnej scenerii polskiego dworku, i wreszcie tego, który wywodził się z tajemnicy śmier-

ci Amelii, prolongowanego przez samo istnienie Skuziaka, z którym „nie wiadomo było, co zrobić”. Te wątki łączy się w finale właściwie *par force*. Narrator sam przyznaje:

To... to nie wydawało się tak na sto procent prawdziwe. Za składne — za łatwe! Nie wiem, czy jestem dość jasny, chcę powiedzieć, że naprawdę to nie mogło tak być, gdyż jakaś podejrzana składność zdomowiła się w tym rozwiązaniu... jak z bajki, jak z bajki... [163]

Rzeczywistość zatem w końcowej scenie powieści poddana zostaje „bajce”, a więc — literaturze! Ta sama rzeczywistość, która w pierwszych rozdziałach rozsadziła i skompromitowała tradycyjne literackie wzorce!

Ale „literatura” oznaczała na początku uległość wobec stereotypu, posłuszne układanie zdarzeń w porządku odwiecznego paradygmatu. Na końcu literatura okazuje się — odwrotnie — partnerem świata i człowieka w dialogu-grze, partnerem, który w ostatecznym rozrachunku godzi „ludzkość” z „nieludzkością”. *Pornografia* nie jest ani jedynie „odczytaniem świata”, ani „kreacją świata”; w niej rzeczywistość współpracuje z marzeniem literackiego podmiotu, to ingerując w wizję, to poddając się im ulegle.

Gra podmiotu utworu polega na przygotowaniu sceny finałowej poprzez dosyć zagadkowe interwencje losu w węzłowych momentach powieści. Otóż te interwencje — jakkolwiek wszystko, co wokół narratora się odbywa, jest wyjaśniane i tłumaczone — wymykają się prostej interpretacji przyczynowo-skutkowej. Amelia — ledwie proklamowała dla nas swe ideały — ginie w tajemniczych i kompromitujących ją okolicznościach; Siemian, przedstawiony jako nieustraszony bojownik — szybko okazuje się bankrutem; wreszcie Wacław, zbrojny swymi nieugiętymi zasadami, niespodzianie sam nadstawia pierś pod nóż. Te wydarzenia leżą już poza kompetencją narratora opowieści, choć najwyraźniej sprzyjają jego ukrytym marzeniom. Narrator może jedynie okazać zdziwienie, że świat otaczający tak akuratnie spełnia jego zachcianki. Wszak kolejno: Amelia, ze swoją religią, przywracającą odwieczny ład w zrewoltowanym świecie, Wacław, z pokusami rodzinnego szczęścia w blaskach tradycyjnej moralności, a w końcu Siemian, domagający się trybutu dla patriotycznych, żołnierskich powinności — wszyscy oni rzucali kłody pod nogi Fryderykowi i Witoldowi, mobilizowali w nich odruchy konformistyczne, spychające w dół „nieoficjalne” marzenia o wspólnych igraszkach z chłopcem i dziewczyną. I oto niebawem antagoniści zginą pod nożem, zginą — jak gdyby od własnych ideałów: Siemian, bo ugiął się pod ich wymaganiami; Amelia, bo dla nich zapomniała o drzemających w niej niskich instynktach; Wacław — bo uwierzył, że one zapewnią mu wyższość nad lekkomyślną młodością. Ale istnieje też druga interpretacja: cała trójka ginie po prostu dlatego, że stanęła na drodze Witoldowi! Witold — jako bohater — odczuwa całą niewygodę

wynikającą z istnienia „ludzi idei” (choć jednocześnie czasami im sprzyja, przerażony utajoną w sobie możliwością rozpasania); jako narrator — obudowuje zdarzenia powieści siecią maskujących interpretacji („maskujących” w tym sensie, że z pomocą psychoanalizy bohaterów wydobyczą w rzeczywistości przedstawionej immanentne jakoby konieczności, sprawiające, że akcja toczy się w tym, a nie innym kierunku); jako podmiot utworu — po prostu wysyła antagonistów na rzeź.

W finale autor zyskuje rozwiązanie zadowalające go jednocześnie jako artystę i jako człowieka — realizującego *per procura* swe perwersyjna zachcianki. I tak jak od dołu ku górze, po szczeblach poziomów komunikacyjnych, przechodzą kolejne fazy interpretacji i metainterpretacji Witoldowego „ja” i świata — podobnie od góry ku dołowi zmierza sukcesywnie autodemaskacja: podmiot utworu demaskuje autora jako właściwego „pornografa”, narrator demaskuje podmiot utworu (podkreślając nienaturalność i woluntaryzm rozwiązania powieści), a bohater z kolei demaskuje narratora — skoro na poziomie jego działań w przedstawionym świecie nie zachodzi zrazu nic szczególnego, nic, co usprawiedliwiałoby maniackie analizy w narracji (zob. początek rozdz. 5!). To przecie z bezprzedmiotowego napięcia wewnętrznego narracji rodzi się na samym początku cała intryga powieściowa.

Zabójstwo Skuziaka w finale stawia kropkę nad „i”. Jak się rzekło, ono jest potrzebne nie tyle Fryderykowi, ile samemu podmiotowi utworu, którego intencje Fryderyk-lustro posłusznie odbija. Jest to manifestacja suwerenności podmiotu dzieła wobec tzw. logiki wydarzeń i zarazem na odwrót: objaw terroru raz wytworzonej „formy” — idiolektu powieści.

*Pornografia* zaczyna się więc od próby dotarcia do rzeczywistości *in crudo* poprzez zwał martwych literackich konwencji — kończy się zaś w momencie, gdy rzeczywistość odziała się w nową literacką maskę. Pomiedzy tymi dwoma momentami — i nigdzie więcej — rozciąga się obszar wolności artysty.