

# Feliks Szejnbuk

---

## Cielesny mimetyzm narracji w twórczości Dmitrija Lipskierowa

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 101-108

---

2008

Artykuł został 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.

**Feliks Szejnbuk**

Krymski Uniwersytet Humanistyczny  
Jajta

## **CIELESNY MIMETYZM NARRACJI W TWÓRCZOŚCI DMITRIJA LIPSKIEROWA**

Wybitny rosyjski myśliciel, Aleksiej Łosiew, w jednej ze swoich fundamentalnych prac *Filozofia imienia* bardziej niż emocjonalnie, bo nawet z wielką pasją pisał, że „jeśli dialektyka nie potrafi niczego powiedzieć o realnym ciele, to takiej tandety nie wolno w ogóle nazywać dialektyką”<sup>1</sup>. I dalej, uzasadniając przytoczoną powyżej filipikę, twierdził, „że każde życie to życie ciała” oraz „że ciało to podtrzymująca zasada wszelkiego wyrażenia, przejawienia i urzeczywistnienia”. Dlatego też Łosiew doszedł do wniosku, że filozofię w ogóle, a filozofię imienia w szczególności, z pełnym prawem „i ostateczną pewnością mógłby nazwać filozofią ciała”<sup>2</sup>.

Postulowane przez Łosiewa stanowisko zasługuje na baczną uwagę ze względu na to, że przestrzeń naszych naukowych zainteresowań bezpośrednio jest związana z problematyką cielesności właśnie w kontekście wspomnianego „wyrażenia, przejawienia i urzeczywistnienia”. Z naszej perspektywy zresztą nie tylko „imię” jako takie służy ekstrapolacji, przeniesieniu realności ciała w pewne formy słowne, zakładamy, że podobnie jak tekst w swojej całości, tak i elementy kształtujące go (*tekstogennyye elementy*) są niewątpliwie środkami, za pomocą których czynności cielesne zmieniają się w czynności dyskursywne.

W związku z tym francuski filozof, Maurice Merleau-Ponty, dowodził w następujący sposób: istnieje tak zwany „psychofizjologiczny problem”, który zawiera się w założeniu, że myśli i świat fizyczny są od siebie całkowicie oderwane i nie mają ze sobą nic wspólnego. Myśl jest abstrakcyjna, idealna, ona „nie istnieje” (materialnie); świat natomiast jest fizyczny, materialny, realny itd. Jest przecież jednak pewien fenomen, pewna przestrzeń, gdzie te dwie rozbieżne dziedziny się spotykają. Jest to moje ciało. Między moją idealną myślą – „podnoszę rękę” – i fizycznym aktem podniesienia materialnego obiektu, ręki, nie ma żadnej przerwy, żadnego rozdarcia. Jest to wspólny, jednoczesny akt. Tym samym moje ciało okazuje się doskonale unikalnym miejscem, gdzie rozwiązany zostaje fundamentalny problem organizacji świata (*miroustrojstva*).

---

<sup>1</sup> A. Łosiew, *Iz rannich proizvedenij. Filosofija imeni*. Moskwa 1990, s. 17.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 17-18.

Nas jednak szczególnie interesuje problem narracyjnej organizacji tekstu z punktu widzenia cielesnego mimetyzmu. Otóż, z jednej strony, narracja, to znaczy strategia opowiadania, okazuje się jednym z podstawowych składników, dzięki któremu realizuje się w ogóle możliwość zaistnienia artystycznego tekstu, z drugiej zaś niewątpliwym wydaje się fakt, że takiej strategii nie można sobie wyobrazić bez cielesnej podstawy.

Wdzięczny materiał badań tego rodzaju stanowi współczesna proza, także proza rosyjska, dlatego chcemy zwrócić uwagę na twórczość pisarza, który zyskał już rozgłos i sławę – Dmitrija Lipskierowa. Wydał on już całą serię książek – najczęściej powieści, więc zatrzymamy się na niektórych z nich. Chcemy pisać o następujących jego utworach: *Poslednij son razuma* (*Ostatni sen rozumu*), *Sorok let Čančžoe* (*Czterdzieści lat Czanczżoe*), *Russkoe stakkato – britanskoj materi* (*Rosyjskie staccato – brytyjskiej matce*).

Powieści te niewątpliwie pełne są różnorodnych znaczeń, ale tym, co szczególnie zwraca w nich uwagę, jest projekcja cielesności. Owa projekcja określa treść wymienionych utworów, ustanawia ich porządek. Na przykład głównym bohaterem powieści *Poslednij son razuma* jest Ilja Iljasow, który utracił swój ojczysty, krymskotatarski język i nie potrafił szybko opanować języka rosyjskiego (*a russkomu wyuči[všij]sja ne šibko*). Ten szczegół wydaje się nam niezwykle istotny, zwracamy nań uwagę, ponieważ tej prawie niemówiącej postaci przypisano w powieści uprzywilejowaną rolę. Bohater wydaje się pośrednikiem pomiędzy różnorodnymi figurami cielesności; przez całą akcję powieści prawie wegetuje. I ten specyficzny twór, ograniczający do minimum wszystkie czynności życiowe (*anabioz*) poddawany jest kolejnym, gwałtownie rozwijającym się przekształceniom cielesno-animalistycznego, by tak powiedzieć, charakteru. Najpierw Iljasow przekształca się w rybę, w sumę, potem – w ptaka, w ciemnosiwego gołębia, następnie w ogromnego, czarnego karalucha, na koniec zaś „karaluszeciało Tataru rozpadło się na atomy i przekształciło w nicłość”<sup>3</sup>. Stanowi to jednak pewnie, z kompozycyjnej perspektywy, nawiązanie do początkowych fragmentów powieści, do zawiązania akcji, kiedy w tragiczny sposób ginie ukochana Ilji – Ajza. W zakończeniu książki tonie w morzu sam Iljasow.

Także w kolejnej powieści, *Sorok let Čančžoe*, nie obeszło się bez metamorfoz cielesno-animalistycznych. Można powiedzieć więcej; otóż tekst utworu tak naprawdę układa się w porządek stopniowego pozyskiwania przez mieszkańców Czanczżoe kurzych cech („pierzowe dodatki” na potylicach) po tym, kiedy to miłe miasteczko przeżyło najazd ogromnych kurzych armii. Kiedy jednak wielomilionowe kurze stado wzbilo się w powietrze i w gigantycznym, niewidzianym dotychczas kluczu opuściło miasto, jego mieszkańcy natychmiast utracili owe cechy. Nie mniej ważnym wątkiem, wpływającym także na narrację tej powieści, jest historia nauczyciela-kanibala Gawriły Wasiljewicza Tiepłogo, który podtrzymuje swój talent deszyfrowania, regularnie spożywając gorące pieczenie sporządzone z zabitych przez siebie wychowanków „Domu dziecka imienia hrabiego Oplaksina, poległego w boju za własne sumienie”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> D. Lipskierow, *Poslednij son razuma*. Moskwa 2002, s. 474.

<sup>4</sup> Idem, *Sorok let Čančžoe*. Moskwa 2002, s. 52.

I na koniec, trzecia powieść Lipskierowa, *Russkoe stakkato – britanskoj materi*, która także nie odbiega od typowej cielesno-mimetycznej strategii realizowanej przez pisarza, i w tym przypadku okazuje się znacząca dla rozwoju narracji. Różnica, jak się wydaje, zawiera się tylko w tym, że fenomen przeobrażenia ludzi przyjmuje tu absolutnie radykalny charakter, ponieważ jeden z głównych bohaterów – Roger Kostaki w zakończeniu powieści przekształca się w znaczek „staccato” na arkuszach wyjątkowej partytury. Równie ważne znaczenie dla narracji utworu ma inny cielesny korelat, który moglibyśmy nazwać korelatem monstrialności<sup>5</sup> (*korrelat monstrialnosti*). Jego egzemplifikacją staje się inna centralna postać powieści – matka Rogera, Lisbeth Kostaki. Podstawę takiej hipotezy widzimy w tym, że także historia Lisbeth, podobnie jak jej syna, w bezpośredni sposób motywowana jest problemami cielesnymi – wyjątkowymi defektami fizycznymi tej bardziej niż dziwnej kobiety.

Nawet taki krótki przegląd trzech powieści Lipskierowa pozwala stwierdzić, że utwory te niosą niezmienny tragizm. Tym dziwniejsze jednak wydaje się inne podobieństwo między powieściami pisarza. Chodzi o to, że pomimo obfitości śmierci, którą nasycone są te utwory, elementem konstytuującym owe teksty okazuje się, chyba nawet w większym stopniu, fenomen narodzenia zarówno w znaczeniu najszerszym, symbolicznym, jak i w znaczeniu wąskim. Na uwagę zasługuje fakt, że ów fenomen rodzenia, związany, posłużymy się określeniem Marcela Mossa, z „technikami ciała”<sup>6</sup>, jest w sensie ontologicznym i epistemologicznym zasadą podstawową, która kształtuje dyskurs.

Ontologiczny aspekt rozpatrywanego problemu nie potrzebuje chyba jakichś dodatkowych uściśleń, ontologia „rodzącej” zasady nie wywołuje wątpliwości. Nieco bardziej złożona jest kwestia aspektu epistemologicznego, ponieważ jeśli spojrzymy na to z perspektywy poznania, pojawi się pytanie – w jaki sposób poznanie związane jest z „technikami ciała”? I to jeszcze tak specyficznymi, jak te, które wyróżniliśmy powyżej?

Szukając na to odpowiedzi, musimy jednak powrócić do tekstów. Iljasow po tragicznej śmierci Ajzy niemalże na stałe „wypada zupełnie z życia”, pozostając w ciągu długich czterdziestu lat w jakimś stanie pierwotnym. Niczego w tym okresie nie zdobywa, nie traci jednak zdolności prokreacji. Otóż powrót bohatera do życia determinowany jest właśnie ową możliwością zrealizowania długo odkładanego potencjału prokreacji. Ale nie to wywołuje w odbiorcy wrażenie dokonującego się na jego oczach cudu – zdumiewa co innego: zapomniawszy języka ojczystego i nie nauczywszy się innego, Iljasow zachowuje zdolność zdrowego i, co najważniejsze, w pełni poprawnego w znaczeniu gramatycznym oceniania zjawisk rzeczywistości. Pamiętajmy, że przeprowadza on te wszystkie operacje myślowe, przyjmując raz ciało suma, innym razem gołębia, a nawet karalucha, owego „cudu przyrody”.

---

<sup>5</sup> F. Szejnbuk, *Korrelat monstrialnosti v narrativnoj organizaciji teksta v romane Dm. Lipskerova „Russkoe stakkato – britanskoj materi”*, „Naukovi zapiski Charkivs’kogo Derżavnogo pedagogičnogo universiteta im. G.S. Skorovodi”. Seria literaturoznavstvo. Wip. 4 (40). Častina 2, Charkiv. „Nowoje slovo” 2004, s. 161-167.

<sup>6</sup> M. Moss, *Techniki tela*. Moskva 1996.

Jakże pięknie wygląda monolog tego karalucha obok ciała ważki zabitej w wyniku nieoczekiwanego zamknięcia atlasu ryb rzecznych:

Miłości moja, kochana moja, nie wiem, daleki jeszcze czy bliski mój koniec? Ale przez całe życie, które mi pozostało, będę cię kochał, będę cię kochał do szaleństwa, tak mocno, jakby zebrać w jedno sto uczuć namiętnych mężczyzn! A i to chyba by nie wystarczyło!... Ale prawdopodobnie Najwyższemu zależy na tym, żebym się tak nie skończył męczył z powodu twojej śmierci. [...] Dlaczego?<sup>7</sup>

W związku z tym nasuwa się pytanie, dlaczego możliwe jest pojawienie się tak przejmującego tekstu, który porównać można niemal z biblijną *Pieśnią nad pieśniami*, w „ustach” owada. Przy jasnej i przejrzystej grze intertekstualnej, w którą wątpić w tym wypadku w żadnym razie nie można, skłonni bylibyśmy jednak widzieć w tym podstawowy kompleks wynikający z niemożności wykorzystania przez bohatera jego ogromnego potencjału prokreacyjno-libidalnego.

Ogromne znaczenie dla rozwoju narracji ma także fenomen rodzenia w powieści *Russkoe stakkato – britanskój materi*. Jest on zresztą w równej mierze istotny dla trojga głównych bohaterów: dla matki i syna Kostaki oraz dla Kolki Pisariewa. Los Lisbeth był bowiem determinowany zarówno przez tragiczne wydarzenia, które rozgrywały się w morzu, jak i przez fakt, że ona „jak gdyby na nowo rodziła się z morza”<sup>8</sup>.

Jeszcze bardziej zdumiewająca jest historia narodzenia Rogera. Szkaradność, odrażająca szpetota jego przyszłej matki czyniła owo macierzyństwo bardziej niż hipotetycznym. A jednak Lisbeth spotkała człowieka, który miał słabość do „durnuszek”<sup>9</sup>. Ale mimo że „spółkowało ze sobą dwoje arcynieprzyjemnych osobników”<sup>9</sup> – jak mówiła Lisbeth – opis owego wydarzenia bynajmniej nie przypomina prymitywnego aktu płciowego. Bo oto

w tym krzyku było tyle rozkoszy życiowej, tyle powstrzymanego przez czternaście lat zachwyty, że zagrzmiały wzburzone niebiosa, horyzont rozjaśnił się błyskawicą i wybuchła taka burza, jakiej nie zobaczysz nawet w najbardziej zamglonych hrabstwach Wysp Brytyjskich<sup>10</sup>.

Przyjrzyjmy się jeszcze powieści *Sorok let Čančžoe*, w której również organizacja narracji podporządkowana została analizowanemu fenomenowi rodzenia. Można powiedzieć więcej, w tym utworze w jakiś dziwny, nieprawdopodobny sposób „prawie wszystkie dzieci w mieście urodziła mademoiselle Bibigon”. A jeszcze na dodatek wszystkie te dzieci „dlaczegoś były niedonoszone”<sup>11</sup>.

W związku z tym warto zauważyć, że podkreślanie przez narratora faktu niedonoszenia nie wydaje się czymś przypadkowym. Jesteśmy nawet skłonni sądzić, że słowa, które sprawiają wrażenie, jakby niechcący wyrwały się narratorowi, w pewnym sensie okazują się kluczowe w powieści. Bo jeśli dzieci rodzą się niedonoszo-

<sup>7</sup> D. Lipskierow, *Poslednij son razuma...*, s. 355-356.

<sup>8</sup> Idem, *Russkoe stakkato – britanskój materi*. Moskwa 2002, s. 77.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 59

<sup>10</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>11</sup> Idem, *Sorok let Čančžoe...*, s. 331.

ne, to można przypuszczać, że ważne jest nie samo ich narodzenie, ale akt, który je poprzedza. I rzeczywiście, jak pisał W. Antonow, który szczegółowo zanalizował epistemologiczny aspekt cielesności,

w powszechnej świadomości istnieje przekonanie, że poznać kobietę, oznacza wejść z nią w stosunki seksualne. Czemu bowiem można wierzyć, jeśli nie cielesnemu połączeniu z drugim człowiekiem w stosunku płciowym? Co może wiedzieć mężczyzna, który nie poznał kobiety? Co może wiedzieć kobieta, która nie poznała mężczyzny? Dla takiego «poznania» [...] konieczne są działania cielesne [...]. W takim przypadku samo ciało okazuje się organem poznania. «Poznać» w sensie płciowym – oznacza współ-dotykać się ciałami, a najpełniejszy cielesny współ-dotyk osiąga się w akcie płciowym<sup>12</sup>.

Uznanie aktu płciowego za właściwość metafory poznania, według tego autora, wprowadza na plan pierwszy działanie dotyku. Cóż bowiem może być bardziej autentyczne od naszego dotyku? „Widzenie zawisłe jest od ruchu” – wypracowuje fenomenologiczną tezę Merleau-Ponty<sup>13</sup>, a Ortega y Gasset zapewnia, że

byłoby poważnym błędem założyć, że widzenie jest głównym «zmysłem». Pierwotnym zmysłem był dotyk, to od niego następnie oddzieliły się wszystkie pozostałe. [...] Dotyk – to fundamentalna forma naszego obcowania ze światem rzeczy, dotyk i współ-dotyk okazują się decydującymi czynnikami określającymi strukturę naszego świata – wnioskuje hiszpański filozof. W odróżnieniu od czystego widzenia, dotyk nie jest podobny do relacji między nami a jakimś zładą; jest to stosunek dwóch ciał: naszego i obcego. [...] Dotykając, odczuwamy rzeczy wewnątrz siebie, w naszym ciele, a nie poza sobą, jak to się dzieje ze słuchem i widzeniem<sup>14</sup>.

Na uwagę zasługuje fakt, że ostatnia teza Ortegi y Gasset niemalże dosłownie mogłaby służyć jako egzemplifikacja refleksji bohatera powieści *Sorok let Čančžoe*. Henrich Szaller w książce poświęconej Indiom (napisanej przez pewnego doktora, profesora hamburskiego uniwersytetu) przeczytał niezwykle słowa: „Każdy członek szuka swojej pochwy”<sup>15</sup>. Tak dokładnie sformułowana była myśl, która wywołała bardzo burzliwą, ale głęboko filozoficzną, wewnętrzną reakcję bohatera. Rozmyślenia nad przytoczonym zdaniem doprowadziły go w końcu do wniosku, że

Adam został stworzony przez Boga jako narzędzie do kreowania nowych galaktyk, choć bynajmniej nie przez człowieka [...], ale Boga [...] kobieta natomiast to Kłamliwa Wagina, niezdolna do rodzenia Wszechświata<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> V.Y. Antonov@info.sgu.ru

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz. W: idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził S. Cichowicz. Gdańsk 1996, s. 21. [Wydanie rosyjskie: *Oko i duch*. Moskwa 1992, s. 13-14].

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, *Čelovek i ludi*. W: idem, *Degumanizacija iskusstva i druge raboty. Esse o literature i iskusstve*. Moskva 1991, s. 286-287 [Stanisław Cichowicz, autor polskiego wyboru esejów Ortegi y Gasset, nie pomieścił tego szkicu w zbiorze *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*].

<sup>15</sup> D. Lipskierow, *Sorok let Čančžoe...*, s. 15.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 18, 19.

Zauważmy przy tym, że ani ironiczny komentarz bohatera, ani niewątpliwie erotyczny charakter zdania, które ów komentarz wywołał, nie ujmują w istocie problemu, ponieważ trudno nie zgodzić się z tezą, że „poznanie jest antropomorficzne”.

Podmiotem poznania jest człowiek, którego nie można rozpatrywać w oderwaniu od jego cielesności, i to głównie cielesność człowieka warunkuje poznanie i nadaje mu kierunek [...] Człowiek okazuje się w rzeczywistości dialektyczny lub ludzki – zauważa A. Kożew – tylko w tej mierze, w jakiej jest jednocześnie przyrodniczy, biologiczny, w jakiej jest przestrzenną i czasową «identyczną» istotą: stać się i pozostać autentycznie ludzkim można dopiero wtedy, gdy jest się i pozostaje w tym samym czasie zwierzęciem, gdy, jak wszystkie zwierzęta, *niszczy się, anihiluje w śmierci*<sup>17</sup>.

Przytoczone jednak antropologiczne interpretacje nie interesują nas same w sobie – celem naszej analizy i naszych badań jest wskazanie związków cielesności z dyskursem. I w tym znaczeniu, z tej perspektywy niemożliwe jest ignorowanie człowieka – tego, który prowadzi dyskurs – w całej jego pełni i cielesności. Ale trudno nie zgodzić się z Filippem Sarazinem, który uważa, że

nie można realnego «rozpuścić w dyskursie». Trudno natomiast wskazać, gdzie i jak ono się przejawia, nie ujawnione naturalnie i «bezpośrednio». Owo rozdarcie, przezwyciężanie rozgrywa się na przejściach od ciała do tekstu, w symbolicznych lukach. Tak właśnie element fizyczny uobecnia się w naszym dyskursie – jak ślepa plama, wokół której krąży język<sup>18</sup>.

W naszym rozumieniu oznacza to, że, po pierwsze, wyjściowym impulsem narracji okazuje się doświadczenie cielesne konkretnego indywiduum, ponieważ z określonego punktu widzenia narracja w swoich granicach to nic innego, jak opowiadanie o narodzeniu, życiu i śmierci. A po drugie, składowym elementem takiej narracji nie staje się nic innego, jak opowiadanie o doświadczeniu cielesnym, opowiadanie, naturalnie, w ramach *mimesis*.

Twórczość Lipskierowa, przynajmniej w tej części, którą wybraliśmy na materiał do analizy, przedmiot naszych badań, zdaje się potwierdzać podobne spojrzenie na rolę i miejsce cielesnego mimetyzmu w twórczości artystycznej.

Zatem narracyjna organizacja tekstu każdej z trzech powieści nie tylko determinowana jest fenomenem rodzenia, ale podporządkowana śmiertelnemu finałowi. W powieści *Poslednij son razuma* Ilja Iljasow przekształca się „w nic” pod butem kapitana Siniczkina. Henrich Szaller przemienia się w pustelnika Mohameda Abali, który prowadzi samotny żywot w ziemiance wykopanej w miejscu niedawnego miasta Czanczżoe, zniszczonego zupełnie przez niespotykany dotychczas huragan. Do pustelniczego skitu trafia też ostatecznie, jako ojciec Filagrij, Kolka Pisariew; na raka umiera Lisbeth Kostaki, a jej syn Roger przekształca się w znaczek „staccato”. Taki los spotyka bohaterów powieści *Russkoe stakkato – britanskoj materi*.

<sup>17</sup> A. Kożew, *Ideja smerti w filosofii Gegela*. Moskwa 1998, s. 74.

<sup>18</sup> F. Sarazin, „Mapping the body”. (*Istorija tela meźdu konstruktivizmom, politikoj i „opytom”*. „Novoe literaturnoe obozrenie” 2005, nr 1 (71), s. 61-76.

W takim kontekście w pełni uzasadnione, jak się nam wydaje, może być interpretowanie także treści danych utworów. Jak już wyżej powiedziano, fabułę powieści *Poslednij son razuma* nietrudno sprowadzić do wątku Ilji Iljasowa, któremu raz po raz udaje się spotkać swoją zakochaną Ajzę i stać się nawet ojcem. Temu wątkowi, w mniejszym lub większym stopniu, podporządkowane są wszystkie pozostałe wątki powieści.

Nie mniej zdumiewające fabularnie, ale i kształtujące narrację, okazują się „techniki ciała” w powieści *Sorok let Čančžoe*. Bezdzietność większości bohaterów (pułkownika Szallera, nauczyciela Tiepłogo i innych) w pełni, a nawet z naddatkiem, rekompensuje „demograficznie” aktywna „działalność” mademoiselle Bibigon. Zresztą oni sami próbują jakoś owe braki zrekompensować, przyjmując odpowiedzialność za los wychowanków „Domu dziecka imienia hrabiego Oplaksina, poległego w boju za własne sumienie”.

Ale utworem szczególnie ważnym w interesującym nas kontekście okazuje się powieść *Russkoe stakkato – britanskoj materi*, ponieważ fizyczne, cielesne cele realizuje, i to tylko częściowo, właściwie jedynie Lisbeth. Jeśli bowiem przyjrzymy się postaciom Kolki Pisariewa i Rogera Kostaki, to okażą się oni ofiarami miłości do dziewczyny, o męskim zresztą imieniu Misza, cierpiącej na rzadką i niezwykłą chorobę, przekształcającą jej kości w kruche, lamliwe szkło.

Otóż jeśli na ten literacki absurd spróbujemy spojrzeć z perspektywy cielesnego mimetyzmu, okaże się wówczas, że to wszystko zawiera głęboki sens. Można by tu wykorzystać koncepcję Gillesa Deleuze’a, który w szkicu *Kritika i klinika* pisał następująco:

coraz bardziej staje się oczywiste, co robi literatura w języku: według słów Prousta, literatura oddziela właściwie z języka swojego język obcy – ale nie jakiś tam inny język, nie odkryte na nowo narzecze; literatura ustanawia i czyni swój język czymś innym, jakimś majaczeniem, który obejmuje go magiczną linią, niepoddającą się żadnemu porządkującemu systemowi<sup>19</sup>.

W podobnym stopniu, w jakim koncepcja ta odnosi się do języka, w narracyjnej organizacji tekstu realizuje się ona w dyskursie za pośrednictwem przyjętej formuły mimetyzmu cielesnego. Cóż zatem z takiego punktu widzenia znajdziemy w tekstach Lipskierowa? W narracji dominuje absurd, nie wywodzi się on jednak z abstrakcyjnych operacji myślowych, ale oparty jest, poprzez ustalone modele mimetyczne, na fundamencie pewnego doświadczenia cielesnego. Absurd zatem wylania się wraz z procesem tworzenia, jest do niego równoległy. Otóż skutek tego powstają teksty niosące, przy całej swojej ekstrawagancji, głębokie sensy, ale i potencjalną estetyczną rozkosz.

„Nasze własne ciało – twierdził Henry Miller w *Diable w raju* – posiada rozum, którego brak nam, zamieszkującym to ciało”<sup>20</sup>. Ale jeśli mądrość naszego ciała,

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Kritika i klinika*. Sankt Petersburg 2002, s. 16. [Nie udało się znaleźć tego szkicu Deleuze’a w polskich wydaniach jego prac].

<sup>20</sup> H. Miller, *Diabeł w raju*, tłum. B. Rewkiewicz-Sadowska. Warszawa 1981, s. 76-77 [Wydanie rosyjskie, *Djaval w Raju*. W: idem, *Vremja ubije*. Moskwa 2000].



choćby częściowo, znalazła w tekstach takie spełnienie, którego ciała nie odrzuca, to mamy prawo mówić nie tylko o mądrości ciała, ale i o mądrości tekstu.

Z takiej perspektywy, co oczywiste, można zrozumieć każdy tekst, nie tylko utwory Dmitrija Lipskierowa, ale wymaga to dalszych, poważnych i głębokich badań.

*Przetłumaczył Tadeusz Sucharski*

### **Summary**

The author of the article, on the basis of Dmitriy Lipskerov's novel analyses, makes an attempt to ground the opportunity of using such a notion as corporal mimetism in modern literary criticism. The nature of functioning the notion in the aspect of the narrative literary text organization is represented. The conclusion of the theoretical means productivity, their connection with corporal mimetism on the one hand and with the work of verbal art analysis on other hand is made.