

# Inga Iwasiów

---

## We wspólnym piekle

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4/5/6 (22/23/24),  
81-96

---

1993

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.

*Inga Iwasiów*

## **We wspólnym piekle**

Gdy usłyszałam, że powieści Kosińskiego to męska lektura, nie dla mnie przeznaczona, musiałam postawić sobie pytanie, co znaczy „męska”? Kontynuująca tradycje elitarnych klubów, magazynów, miejsc i sposobów relaksu dla „aktywniejszej” części ludzkości; lektura, która mogłaby gorszyć czy nawet demoralizować kobiety? Kim jestem, gdy naruszam jej projekt: raz dotknięta i obrażona, to znów uwiedziona i zachwycona? Czy fabuły czynią ze mnie swój suplement, przecinając mnie biczem znaków, sensów, refleksów? Czy uchylona kurtyna powieści przysłania (a zarazem odsłania) świat, czy mnie, czy autora?

Wdzierała się wciąż we mnie świadomość kogoś-kto-czyta-zawodowo i tak łatwo ulega złudzeniu uniwersalności swej profesji. Równoważył tę świadomość bunt przeciwko istnieniu sfery podejrzanej o szczególnie rodzaj prohibicji, sprytnie zaplanowanego zakazu, osadzającego mnie w pół drogi do zrozumienia świata tekstu. Wysłałam jednak na spotkanie Kosińskiego-rzekomo-nie-dla-kobiet. Przyjmowałam role kobiet-jakie-widział. Sondowałam ich ból, swój bunt, jego klęskę.

Czytałam więc Kosińskiego, będąc każdą jego bohaterką, każdą czytelniczką, i Katheriną, której zadedykował większość swoich książek.

Czytelnik prozy Kosińskiego jest przedmiotem eksperymentu, którego prototypowy opis możemy znaleźć w powieści *Diabelskie drzewo*:

Zacząłem opowiadać mu o niektórych kobietach, jakie miałem, zadając mu niedwuznaczne pytania o jego własne życie seksualne i przytaczając coraz bardziej realistyczne historie. Anthony najpierw się śmiał, ale kiedy epizody stawały się coraz bardziej lubieżne i drastyczne, zaczął czuć się nieswojo i w końcu, wyczerpany samą myślą o możliwości udziału w takich przygodach, osunął się na krzesło. Nie wiem czemu, ale perwersyjnie ciągnąłem dalej, aż zdobyłem pewność, że zrozumiał, iż moje życie leży poza obrębem jego doświadczenia [DD, s. 107].<sup>1</sup>

Świat doznań, opisywany przez Jerzego Kosińskiego, leży „poza obrębem doświadczenia” większości czytelników. Tak za nich — domowych *macho*, pokątnych sadystów, drobnomieszczańskich wielbicieli wolnego seksu — drży spazmami rozkoszy. Tak ich uwodzi, epatuje, zawstydza i pociąga: jak pornograficzny iluzjon. Tak pomaga: pełnym kompleksów gospodyniom domowym, przemęczonym urzędniczkom, znerwicowanym matkom — wcielić się w urokliwą rolę obiektu seksualnego. Tak je wyzwala dla orgazmu. Tak je (ich?) albo ich (je?) bezpiecznie i sterylnie podnieca. A że „mocne” sceny rozrzuca umiejętnie między eschatologią i diagnozą społeczeństw masowych, że to i utracone kraje i Ameryka-gdzie-się-pełną-piersią...

Biografia bohatera powieści Kosińskiego stanowi esencję dwudziestowiecznej historii mieszkańca świata, egzystencjalnego emigranta w sensie, jaki nadał historii diaspory J. P. Sartre:

Historia jego jest historią dwudziestowiecznej tułaczki, w każdej chwili musi być przygotowany na to, że trzeba mu będzie podjąć swój kij pielgrzymi i dalej iść w drogę...<sup>2</sup>

W powieści *Pustelnik z 69 ulicy* rzecznik Kosky’ego, redaktor jego książek, tak komentuje doświadczenie, o którym mowa:

Jego „życie i sztuka zostały ukształtowane przez dwa najbardziej katastrofalne ruchy świata współczesnego: nazizm i stalinowski komunizm. To podwójne przeżycie pozostawiło

<sup>1</sup> Książki Jerzego Kosińskiego cytowane są według następujących wydań:

*Malowany ptak*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1992 — dalej [MP].

*Kroki*, przeł. H. Dasko, Warszawa 1989 — [K].

*Cockpit*, przeł. M. Michałowska, Warszawa 1992 — [C].

*Wystarczy być*, przeł. J. Wroniak, Kraków 1990 — [WB].

*Diabelskie drzewo*, przeł. E. Kulik-Bielińska, Warszawa 1992 — [DD].

*Pustelnik z 69 ulicy*, przeł. R. Czarny, Warszawa 1993 — [PU].

*Gra*, przeł. E. Kulik-Bielińska, Kraków 1993 — [G].

*Randka w ciemno*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1992 — [RC].

<sup>2</sup> J. P. Sartre *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. J. Lisowski, Łódź 1992, s. 133.

[w nim — J. K.] bardzo niewiele praw w stanie nienaruszonym” — cytuje profesora Lawrence S. Cunninghama, szkoda tylko, że nikt z oglądających program nie zdaje sobie z tego sprawy. — Czyż nie jest on naszym Człowiekiem-Katastrofą? — kieruje znowu pytanie do milczącej kamery [PU, s. 527].

Archetypiczna wycieczka w głąb piekła, podjęta przez bohatera *Malowanego ptaka*; dojrzewanie w atmosferze totalitarnego państwa; wybór nowej ojczyzny; wchodzenie w całkowicie odmienne od dotychczasowego środowisko językowe i społeczne. Życiorysowe fakty wyjęte z różnych powieści, podejmujących jednak zawsze ten sam problem: opisu jaźni, granic wolności, zasad gry ze światem. Nie kończącej się wędrówki, do której szczególnie predestynowany wydaje się uciekinier ze świata *Malowanego ptaka*. Kozioł ofiarny ksenofobicznego środowiska pogranicznej wsi, usytuowany w tej szczególnej przestrzeni, która jest nie-wewnątrz i nie-na-zewnątrz. Przypadkowy pośrednik ludzi i tajemnicy. Inny — ten, który nie jest identyczny. Ale i ten, który zgadza się na ową nieidentyczność, przyjmując reguły okrutnej gry. Bo jeśli ma ciemne włosy i oczy, jeśli mówi niezrozumiałym dla ogółu językiem — czyż nie jest wysłannikiem sił ciemności? Może — wobec tego — Kałmukiem? Synem plemienia okrutnych jeźdźców, gwałcących wiejskie kobiety bez zsiadania z konia:

Teraz pojąłem wszystko. Zrozumiałem, dlaczego Bóg nie reagował na moje modły, kiedy zwiślałem z haków, kiedy bił mnie Garbosz, kiedy postradałem mowę. Byłem śniady. Włosy i oczy miałem czarne jak Kałmucy. Najwidoczniej wraz z nimi należałem do innego świata. Dla takich jak ja nie mogło być litości. Okrutny los skazał mnie na to, że czarne włosy i oczy łączyły mnie z tą zgrają dzikusów [MP, s. 173].

A więc anatema jest zasłużona. Kozioł ofiarny przyjmuje wyrok: w walce ze zbiorowością nie ma szans. Nie z powodu przewagi, a z powodu siły perswazji, jaką dysponują zorganizowane we wspólnej manii ofiarniczej społeczności. Bo dla nich zabić Żyda lub Cygana znaczy tyle, co oswoić moce ciemności. Przywrócić ład, odebrany spokojnej dotąd okolicy przez nienawistny świat zewnętrzny. W tym przypadku przez wojnę, której bóg — hitlerowski żołnierz — domaga się krwawej daniny. Osamotniony chłopiec z *Malowanego ptaka* wchodzi w rolę rytualnej ofiary. Tylko instynkt życia nakazuje mu obronę, wbrew przekonaniu o słuszności racji napędzających poczynania katów. Obyczaj znany z procesów okresu totalitaryzmu: absurdalnie obwiniony musi przyznać się do zbrodni. Albo nawet (w powieści) popełnić zbrodnię. Wszystko

temu sprzyja, świat doskonale potrafi inscenizować tę starą grę. Jak w historii Edypa, poszczególne klocki pasują do układanki projektowanej przez los. Wyznaczony na ofiarę „odmieniec” kluczy pomiędzy zasadzkami przygotowanymi przez zakładników bóstwa; wie jednak, że pogoń i ucieczka są sprawiedliwe. I nieuchronne jak wzór kultury, której kodem jest spektakl mimetycznego wykluczenia, mechanizm kozła ofiarnego.<sup>3</sup>

Powrót z piekła pozwala odwrócić relacje: uratowany chłopiec stanie się w następnych powieściach mężczyzną próbującym narzucić światu własne scenariusze. Dzieciństwo będzie w nim tkwiło jak skaza, jak wyrok w zawieszeniu, zawsze gotowe do uaktywnienia, zaciemniające wzrok w najmniej spodziewanych okolicznościach. Ekstaza — i kontrola nad ekstazą — to metody życia wbrew pamięci. Pozornym przeciwnikiem stanie się kobieta, w pełni świadoma stawki, niczym Justyna z powieści de Sade’a, zmuszana do aktywnego uczestnictwa w zabawach libertynów. Pozornym, bo jej ból, jej męka nie przyniosą prześladowcy ulgi. Zwraca się (ów prześladowca) przeciwko kobiecie „zastępczo”, dokonując transferu przemocy z niedostępnych nosicieli zła, ku tej, którą tak łatwo ujarzmić. Składa z niej ofiarę mając nadzieję na obłaskawienie niezrozumiałych mechanizmów świata. Powtarza bez końca pierwsze doświadczenie, spętany przez *mimesis*, w wiecznym łańcuchu bólu i daremnej odpłaty.

Wyuzdany erotyzm prozy Kosińskiego daje się uzasadnić również poprzez umieszczenie autora w konstelacji postmodernistycznej<sup>4</sup>, dla

---

<sup>3</sup> Mam tu na myśli poglądy R. Girarda zawarte w trzech tezach: podstawą przemocy jest mimetyczna pożądliwość; aktem założycielskim i porządkującym jest zabicie topheta (kozła ofiarnego); akt ofiarniczy tworzy podstawy religii, na nim też ufundowane są mity, a dalej — wszelkie instytucje.

Por. teksty R. Girarda: *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991; *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992; *Rzeczy ukryte od stworzenia świata*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1988 nr 8–9; *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993.

<sup>4</sup> Nie rozpatruję dyskusji wokół postmodernizmu Kosińskiego. Wiadomo, że przez jednych krytyków Kosiński zaliczany jest do grona postmodernistów, przez innych — postmodernizmowi przeciwstawiany (por. np. J. Klinkowicz *Jerzy Kosiński*, przeł. M. Magnuska, „Literatura na Świecie” 1989 nr 2, s. 107–108; B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 159, 162–163, 227). Źródła amerykańskie konsekwentnie wymieniają Kosińskiego obok czołowych postmodernistów (por. np. T. P. Walsh, C. Northouse *John Barth, Jerzy Kosiński and Thomas Pynchon. A reference guide*, Boston 1977).

której seks — podobnie jak np. kultura Wschodu, demonizm, magia — jest jeszcze jedną metodą eksploracji i demistyfikacji zastanego stanu rzeczy. Kreacja postaci—szpiega uwikłanego w afery wywiadowcze lub wybierającego postawę życiową szpiega, co implikuje specyficzne, doraźne i powierzchowne związki z kobietami — to z kolei nawiązanie do klimatu psychologicznego powieści Johna Le Carré (kojarzonych również z populistyczną odmianą postmodernizmu).

Z powodu okoliczności, w jakich rozstałem się z Wywiadem, nie mogę zostać członkiem żadnego klubu zawodowego czy towarzyskiego, nie mogę wstąpić do żadnej partii. Jednakże życie w samotności, pełna niezależność, niemożność utrzymywania trwałych związków, to jak egzystencja więźnia w pojedynczej celi, a ja nigdy nie straciłem potrzeby wolności takiej, jaką cieszyłem się w czasach dzieciństwa... [C, s. 164]

— zwierza się bohater — były szpieg. Także inni bohaterowie (np. w powieściach *Cockpit*, *Gra*, *Randka w ciemno*, *Kroki*) nie związani z tajną misją w dosłownym sensie, czynią ze swego życia grę na wzór agentów tajnych służb. Wszyscy żyją w pojedynczych celach swojej świadomości, intensyfikowanej eksperymentami seksualnymi. Sondują przy ich pomocy siebie i swoje odbicie w drugim człowieku. Akt seksualny, którego opis przywodzi na myśl podręczniki sztuki erotycznej, bliski jest postmodernistycznej fluktuacji sensów zgromadzonych wokół znaków kultury. Uchwycona figura—znaczenie zostaje natychmiast porzucona, a śledztwo demaskujące wieczną nie-określoność toczy się bezustannie. Nie podlega też ocenom moralnym, jest bowiem immanentną częścią świata, wzorem *universum*. Jak 69 i SS w powieści *Pustelnik z 69 ulicy*. Choć zarazem nim nie jest. Podmiot w takim świecie charakteryzuje się bowiem schizofrenicznym brakiem poczucia rzeczywistości: życie wydaje mu się takim samym zmyśleniem jak dziecinna zabawa. Pomiędzy realnością a nierealnością jest uskok, będący niepochwytnym jądrem rzeczywistości i źródłem śmiertelnego niebezpieczeństwa. Na jego próbę wystawiać należy siebie i świat, by ubiec wyrok, by nie być zwierzyną, lecz myśliwym:

Wieśniacy, po całym dniu palenia opium, zdawali się na swoje osły, ufając, że odnajdą drogę do domu. Kiedy dojeżdżali do miejsca, w którym czekałem, chłopci już spali. Za każdym razem, gdy zbliżał się wózek, wyskakiwałem z samochodu i nie budząc woźnicy cierpliwie zawracałem osła, po czym patrzyłem, jak oddala się, ciągnąc pojazd za sobą. Pewnego dnia zawróciłem dwadzieścia wózków. Czy to ja byłem narzędziem przeznaczenia każdego z woźniców, czy też ci wieśniacy byli narzędziem mojego przeznaczenia? [DD, s. 18].

Nie chcę ranić bohatera Kosińskiego. Tym bardziej, że widzę w nim samego autora, przymierzającego wciąż nowe kostiumy w wielkiej garderobie świata: aż po akt ostatni<sup>5</sup>. Skłania mnie do tego utożsamienia często stosowany przez pisarza autocytat i autokomentarz; powtarzalność motywów i wątków; przyległość powieściowych zdarzeń wobec — chętnie ujawnianego — życiorysu. Tropy biograficzne i istnienie nadrzędnej świadomości autorskiej wpisanej w motto, dedykacje, incipity, a nawet wstępy. Pokrętnie zrywany w wywiadach pakt autobiograficzny.<sup>6</sup> I wreszcie ostatnia „autofikcja”<sup>7</sup>, zaludniona bohaterami wszystkich pozostałych powieści, postmodernistyczny pastisz literackiej powagi, sankcjonujący moją postawę widza wobec pisarza—błazna, wystawiającego na pokaz swoje dzieło, swoje miłości, swoje lęki i swoją śmierć. Autofikcja, wyśmiewająca czytelnika — tropiciela biografii i sensacji, ale zarazem afirmująca nieograniczoną swobodę interpretacji:

Poza tym, jak stwierdził niegdyś Paul Valéry: „Nie ma jednego prawdziwego znaczenia tekstu. Autor nie ma nad nim absolutnie żadnej władzy. Cokolwiek chciał wyrazić, kiedy zostało to już napisane, każdy może to wykorzystać dla swoich celów i środków: i nic ma żadnej pewności, że jego twórca wykorzysta go lepiej niż ktokolwiek inny” [PU, s. 523].<sup>8</sup>

Chcę być dla bohatera Kosińskiego łaskawa i sprawiedliwa, uwierzyć „freudowsko-tantrycznej” autodefinicji:

Bezpieczny w swej wodnej dziurze, nasz wodny wąż podnosi głowę i, wznosząc skoal za życie, bezpiecznie podgląda przez maleńką szparkę pod zastonką. Po raz kolejny naszemu a n t y m i z o g i n i ś c i e [podkreślenie moje] wyjątkowo się udało. Wewnątrz, ubrana w niewolnicze sandały typu rzymskiego, na wysokich obcasach, i nic poza tym, księżycowa kobieta spokojnie kąpie się w świetle słońca, wykonanego ręką człowieka [PU, s. 330].

Chcę uwierzyć, że zmagania z nagością kobiety mogą być drogą do zagospodarowania wewnętrznych pustyń. Że słoneczne pejzaże męż-

<sup>5</sup> Mam na myśli samobójczą śmierć Kosińskiego, której genezy można się doszukiwać w osobowości autora, ale też w jego kreacjach literackich. W powieści *Pustelnik z 69 ulicy* problemowi samobójstwa poświęcony jest cały rozdział.

<sup>6</sup> Por. J. Kosiński *Notes of the Author*, „Scientia Factum”, New York 1965.

<sup>7</sup> Powieść *Pustelnik z 69 ulicy*.

<sup>8</sup> Nie lokalizuję i nie komentuję cytatów i przytoczeń w powieści *Pustelnik z 69 ulicy*, ponieważ wymagałoby to odrębnego szkicu. Kosiński zachęca do genetowskiej „lektury palimpsestowej”, drwiąc z niej jednocześnie. Odsyła do fałszywych źródeł, kiedy indziej do prawdziwych; do własnej twórczości i wreszcie do biografii.

czynny potrzebują księżycowych poświat kobiety. Że falowanie i pełzanie są ruchami ku życiu.

Przyglądam się kolejnej autofikcji Kosińskiego: publicznym wizerunkom, zgodnym z normą środowiska nowojorskiego establishmentu intelektualnego i artystycznego. Normą wyrażoną w bezustannej prowokacji, ostentacyjnej błazenadzie, przełamującej sztywne ramy kultur etnicznych, szczególnie zaś kultury żydowskiej, z jakiej wywodzi się wielu przedstawicieli tej geograficzno-emocjonalnej formacji. Spójrzmy na tak chętnie publikowane zdjęcia, wyróżniki starannie opracowywanego *image*. Widać w nich świadomość artysty, traktującego fotografię jako tworzywo kreacji i interpretacji rzeczywistości. Konwencja, do której nawiązują, to zgoda na groźne w planie historii *already made*, na *deja-vu*, unieszkodliwione ironicznym grymasem. Oto Kosiński jako diabeł z semickimi rysami (na okładce tygodnika „Wprost” 1991 nr 22). Kosiński z profilu albo półprofilu. Zmarszczone brwi i czoło, spojrzenie, za jakie niejedyn Izraelita obrzucany był w przeszłości kłutwą. Wygląd sugerujący wielowiekowe zgłębianie Kabały, tak dokładnie spełniający stereotypowe wyobrażenia o Żydzie: ciemna twarz, gorączkowo rozpalone oczy, pomarszczone czoło, niczym chasyd z powieści Elizy Orzeszkowej. Kosiński na cmentarzu żydowskim w Łodzi. Kosiński w skrupulatnie wyreżyserowanych pozach, prawie zawsze z demonicznym wyrazem twarzy. I kwintesencja poszukiwań własnej osobowości: Kosiński uprawiający, wzorem innego pisarza–samobójcy, Yukio Mishimy, jogę w basenie („Literatura na Świecie” 1989 nr 2). Kosiński ostentacyjnie żydowski, ale i nie-żydowski, wpisany w tradycję, ale i manipulujący nią, wyzwolony w każdej nowej narracji, ale skazany na pamięć o sferze *arche* — o początku, dzieciństwie, całopaleniu i zbrodni. Fotografia jako magiczny przedmiot wystawiany na pożarcie demonom przeznaczenia. „Utrzymuję się na wodzie wznoszony moją wzniosłą jaźnią” (*PU*, s. 306) — komentuje autor swoją pozycję w świecie: fuzję homogenicznej tradycji i skrajnego indywidualizmu.

Nie chcę pisać szkicu na temat: „Kobiety w prozie autora *Malowanego ptaka*”. Nie chcę wymyślać żadnej ich typologii, ustalać żadnego porządku.<sup>9</sup> Chcę wiedzieć, c o i p o c o porusza tę część mojej natury, szar-

<sup>9</sup> Od tego momentu rezygnuję z przypisów. Wszystkim, którzy uznają mój szkic za plagiatowski lub „nienaukowy”, gotowa jestem udostępnić bibliografię przedmiotu. Mam nadzieję, że nikomu nic podobnego nie przyjdzie do głowy.



piącą wędzidło, która nie wstydzi się pisać „ja”. Tę moją pleć, co ulega fizkom, klawiaturze komputera, normie przypisu — ale sączy się spod nich i rozlewa atramentową plamą wprost z kałamarza. Muszę stanąć w obronie kobiecej jaźni — balsamu na męskie dusze, który sam ma duszę. Przekraczanie pamięci nie może być przekraczaniem kobiety, unieważnieniem jej-jako-czującego-podmiotu. Protezy siły potrzebne są okaleczonym. Używane przeciwko kobiecie, rozszarpują ciało oprawcy.

Bohater Kosińskiego jest mężczyzną postawionym w centrum kreowanych przez siebie *quasi*-fabuł, prowizorycznym Bogiem, samozwańczym *ersatzem* przeznaczenia. Wchodzi w tę rolę — a właściwie w całą grę — określając się wobec opowieści archetypicznych, jakich biernym uczestnikiem był „odmieniec” w *Malowanym ptaku*. Przekracza, a więc i na nowo ustanawia relację męskie — żeńskie; odrzuca normę, by wrócić do niej w popłochu. Granicą wszelkiego eksperymentu jest bowiem centralna pozycja mężczyzny. Mężczyzny, pasa transmisyjnego psychiki — zamkniętej w symbolicznym SS, w pamięci holocaustu i pierwszej kochanki połączonej z osłem — oraz paradygmatu kultury, nawet jeśli „post”, to nieodmiennie represywnej. W zastępstwie Boga najłatwiej zostać katem.

— Czy jest w pańskiej nowej książce przynajmniej jedna scena miłosna bez seksualnej agresji? — strzela agresywnym pytaniem w Kosky’ego reporterka, „wolny strzelec”, na zjeździe Amerykańskiego Związku Księgarzy [*PU*, s. 273].

Odpowiada na nie, jakże wykrotnie, w innym miejscu tej samej powieści (kierując tę odpowiedź ku wszystkim poprzednim):

Nienawiść, a nie gwałt — o tym pisze Kosky — mówi spokojnie Dustin. [...] — Pisze o tym z nienawiści i ponieważ nienawidzi wszystkiego, co ma cokolwiek z nienawiścią wspólnego, łącznie z gwałtem — gwałt dla niego to akt nienawiści — pisze o nim nienawistnie [*PU*, s. 526].

Ponowię pytanie o powód gry przemocą i fallicznej organizacji fabuł: od *Malowanego ptaka* po *Pustelnika z 69 ulicy*. Centralna postać wszystkich tych powieści rozpycha się przez życie między udami kobiet, traktowanymi zawsze z równym pożądaniem, co nienawiścią. Winę za tak jednoznaczny plan wędrowki zrzuca na kobietę: to ona przedkłada siłę osła nad czułość chłopca; to ona — jak na rysunkach Bruno Schulza — dzierży bat, to ona nade wszystko pragnie orgazmu; koniecznie więc

(w samoobronie) trzeba przekonać ją o swej niezwyklej wydolności, a w razie potrzeby smagać ją batem, przywołując porządek rzekomo przekraczanej tradycji. Bohater Kosińskiego nieprzerwanie ucieka ze świata *Malowanego ptaka*, jest małym żydowskim chłopcem nawet we wcieleniu milionera lub poczytnego pisarza, a jego spotkania z kobietami mają rytm fugi, której tematem pozostaje zagłada i ortodoksyjna tradycja, przysłonięta kształtem krematoryjnego komina. Jeśli istotnie chce pokonać nienawiść nienawiścią — to środkiem do tego staje się kobieta, tradycyjne siedlisko Szatana. „Antymizoginizm” przypisywany bohaterowi jest predylekcją do igrania z szatańskością świata uwięzioną w biologicznej naturze kobiety. Jakby jedyną drogą do zrozumienia wszystkiego był permanentny akt płciowy, powtarzana cyklicznie faza osvajania żeńskiego żywiołu.

Kobieta nosi w sobie płód: zarzewie tak narodzin, jak i umierania. Spokój w łonie matki jest podobny do spokoju śmierci. Puste łono przyzywa z siłą grobowej krypty. Przez obcowanie z kobietą mężczyzna gra-o-życie-które-jest-śmiercią. Jeśli rezygnuje z życia, jeśli nie chce go pomnażać, gra o śmierć, ale zarazem przeciwko niej. Nie dąży przecież do jedności, do zespolenia z partnerką: stawia się w wiecznie ponawianej opozycji. Igra ze śmiercią, zbliżając się do kobiety, która śmierć w sobie nosi. Bohater-kochanek u Kosińskiego to zawsze ktoś zdefiniowany etnicznie i geograficznie: Żyd, ocalony z holocaustu, agent obcego lub własnego — wewnętrzny — wywiadu, emigrant. Ktoś, kto wymierza w kobietę swą samotność i niepewność. Ktoś, kto testuje poprzez kobietę swą potrzebę tożsamości i swój lęk przed jej ostatecznym przyjęciem. Niepoprawny podglądacz, przyczajony pod łóżkiem, skulony w cockpicie, schowany za obiektywem aparatu fotograficznego. Zawsze w niszy, zamienianej z macicznej (przeklętej po pogromie) — w literacką (napędzaną imperatywem narracji).

„Czy nie jesteś autorem, którego wiara żydowska zobowiązuje — wiara jako żydowska tradycja narracyjna” (*HS*, s. 192) — na to pytanie Norbert Kosky, syn Izraela, bliźniak Kosińskiego, przybysz z nieistniejącej Huculandii, piszący po angielsku z żydowskim akcentem, odpowiada kolejną obsceniczną fabułą, literacką mykwą. Narracja, wszelka narracja, bierze początek z woli zapanowania nad żywiołowym seksualizmem kobiety, wyzwalającym życie, ale i jego konieczne dopełnienie: śmierć.

Seks w powieściach autora *Wystarczy być* służy przełamywaniu stanu

kulturowej niewygody. Pod powłoką transgresji, odrzuconego zakazu, odnaleźć można jednak trwale podstawy represywnego, patriarchalnego układu. Erotyzm jest bowiem częścią kodu kultury. Dowodem może być tu historia jednego z bohaterów. Los O'Grodnicka nie potrafi odbyć aktu miłosnego, bo jego osobowość wypełniają bez reszty telewizyjne szablony demonstrujące tylko czule gesty:

Zaczął przypominać sobie różne sytuacje z filmów oglądanych w telewizji, kiedy to kobieta i mężczyzna siedzą blisko siebie na kanapie czy w samochodzie, albo znajdują się w łóżku. Zwykle po pewnym czasie przytulali się; często byli na wpół rozebrani. Potem całowali się i ściskali. Ale nigdy nie pokazywano tego, co działo się później; na ekranie pojawiał się nowy obraz, a obejmująca się para znikła. [...] Nieco później usilnie starał się odkryć, jaki istnieje związek — jeśli w ogóle istnieje — między genitaliami kobiety a narodzinami dziecka. [...] Zamiast tego przez pewien czas z większą uwagą oglądał telewizję. W końcu zapomniał o całej sprawie [WB, s. 62–63].

Zachowania seksualne mężczyzny nie są więc wcale instynktowne, na ich kulturowy wizerunek składają się gesty, pozy, miłosny język, przypisywane im znaczenia. „Normalność” bądź „perwersja” w tej sferze są czysto umowne, sankcjonowane tradycją wypracowaną przez określoną zbiorowość. Człowieczeństwo, a więc i seksualizm, jest czymś, co wypełnia się wzorem behawioralnym, wyuczoną lekcją nazywaną przez nas kulturą.

Kobieta jest kimś (czymś?) bliższym naturze, działającym bardziej instynktownie, biologicznie: rodzi, krwawi, opiekuje się potomstwem. Mężczyzna pragnie przeniknąć zagadkę kobiety, aby oddalić się od natury, od jej podstępnej, wchłaniającej, pasożytniczej siły. Pragnie dla siebie, w narcystycznym zapatrzeniu, opisać rzeczywistość, co staje się motorem kulturowej aktywności. On: wytwarza układy, punkty odniesienia, normy, ład (bądź burzy, przenosi, przekracza, re-porządkuje). Ona: respektuje konieczności, tkwiąc wszakże (nawet wyperfumowana i pozornie obłaskawiona) w swojej biologii. On: może uprawiać jogę, sterować pożądaniem, koncentrować się na zadaniach woli. Ona: zawsze w końcu ma menstruację.

Zmuszają nas, byśmy brały pigułki, wkładały spiralę, używały irygatora, depilowały nasze ciała, robiły manicure i pedicure, wyzbywały się zapachów, których nie lubią. Może uda im się spenetrować nasze umysły tak jak nasze pochwy, ale nigdy nie zrozumieją naszej biologii [DD, s. 116].

Bronią kobiety jest więc biologia, jej żywiołowa cykliczność, „auten-

tyczność”, „naturalność”, „szczerłość”: antytezy partii rozgrywanej przez samca w świecie kultury. Walka przeciwko kobiecie jest walką o złudzenie dyspozycyjności świata, o iluzję męskiej, bezgranicznej podmiotowości. Podmiotowości budowanej nie przez cud biologicznej reprodukcji, nie przez ojcostwo, a przez gest powielanego zanurzenia w śmierć oswojoną, w śmierć bezradną, w śmierć uśmierconą brakiem parzystego dopełnienia: intencji tworzenia życia.

Wszystko zależy od tego, jaki film — uogólniając doświadczenie O'Grodnicka — obejrzymy najpierw. Dla mężczyzny z książek Kosińskiego tym pierwszym filmem był akt zoofilii, wyraźnie satysfakcjonujący kobietę:

Wsunęła się pod capa, przywierając do niego jak do mężczyzny. Makar co pewien czas odpychał ją na bok i jeszcze bardziej podniecał kozła. Po chwili znów zaczęła spółkować ze zwierzęciem, obejmując je namiętnie i poruszając energicznie biodrami. [...] Jak pięknie odpłaciła mi Ewka za moją miłość i gotowość spełniania wszystkich jej życzeń [MP, s. 148, 151].

Tamtą pierwszą lekcję mają unieważniać hedonistyczne wyczyny, seks jako ciągle przekraczanie pamięci, co owocuje strategią przyczajonego kameleona, w wiecznym kontredansie ról: denuncjatora, studenta w państwie komunistycznym, kierowcy ciężarówki, pomocnika gangstera, robotnika portowego, narkomana, kompozytora, nauczyciela konnej jazdy, a przede wszystkim kochanka. Nieufnego, ze skazą tamtej sceny: ona i ogromne zwierzę, kazirodztwo i samolubna chuć kobiety.

Swoboda seksualna może być formą buntu przeciwko „inności” ortodoksyjnej kultury żydowskiej, jak na przykład w twórczości I. B. Singera. Kosiński wyolbrzymia ten bunt, bo tylko on uwalnia go od wspomnień z Huculandii, tylko on czyni z niego mobilnego wędrowca w mobilnej rzeczywistości. Zabijając tradycję w aktach ciągłej prowokacji obyczajowej, ma nadzieję zabić śmierć.

Od jakiej rzeczywistości kulturowej próbuje się wobec tego oddalić Whalen z *Diabelskiego drzewa* czy Patrick Domostroy z *Gry*? Co jest zapleczem, pre-historią przeciętą wtajemniczeniem w okrucieństwo, mord i rzeź? Uznana za ułomną, lecz tak chytrą, że przewyciężającą przewyciężanie.

W rodzinie żydowskiej mąż pełni funkcje kapłańskie, stawiające go w wyraźnie uprzywilejowanej pozycji. Kobieta podporządkowana jest

mu bez reszty, a życie seksualne opiera się na zestawie ścisłych zakazów i nakazów. Tradycja żydowska mówi o trzech szczególnie represywnych prawach, złagodzonych formalnie już wiele wieków temu: zamążpójściu przez *coitus*, rozwodzie przez wręczenie żonie „listu rozwodowego”, oraz lewiracie. Żona jest więc traktowana jako towar, którego najkorzystniejsze nabycie polega po prostu na gwałcie, pozwalającym uniknąć zwyczajowej opłaty według zasady poświadczonej rzymską formułą: *Feminae olim tribus modis in manum conveniebant usu, farreo et coemtione*. Jeśli się nie sprawdzi — można ją „odesłać”, szczególnie w przypadku cudzołóstwa lub bezpłodności. Bratową natomiast — tylko bezdzietną — należy pojąć za żonę, nie tylko dla sentymentów wszakże, ale po to, by ziemia (w tradycji dziedziczona po linii męskiej) pozostała w rodzinie.

Formuły małżeństwa, rozwodu i lewiratu mają podstawę ekonomiczną, ale też prokreacyjną. Wartość kobiety mierzy się w tym przypadku zdolnością rozrodczą, która z kolei scala grupę rodzinną. W świecie Kosińskiego związki rodzinne należą do zupełnie wyjątkowych, prokreacja zaś przybiera spotworniałe, karykaturalne wymiary. Jedyne, co zostaje z tradycji, jest przemoc erotyczna. Wyjęta z kontekstu wspólnoty rodzinnej, często „sterylna”, anonimowa, staje się grą znakami pozbawionymi pierwotnego znaczenia. Nie chodzi już bowiem o rozwój społeczności, który — niechby nawet kosztem uprzedmiotowienia kobiety — był przez wieki warunkiem przetrwania gatunku, a o manipulację, o zachowanie z n a c z a c e g o, wyalienowanego ze z n a c z e n i a. Gwałt u Kosińskiego nie odsyła do ustabilizowanych kulturowo sensów. Mężczyzna programowo rezygnuje z profitów zdobywcy. Zależy mu tylko na demonstracji pogardy dla norm społecznych, ufundowanych przeciw na normach religijnych. Na potwierdzeniu pozycji samca — wielkiego samotnika, szafującego życiem, rozkoszą i bólem. Spotkania z kobietami są odnawianą inicjacją, „randką w ciemno”, przełamującą wstyd i miłość najbrutalniejszym, anonimowym kontaktem:

Zaczął o niej rozmyślać. Przypomnił sobie, jak stała w sklepie, jak rozmawiała, śmiała się, rozglądała się wkoło, nieświadoma tego, ile dla niego znaczy. [...] Gdyby była rzeczą, pomyślał, pewnego dnia mogłaby należeć do mnie.

Pamiętał, jak wtedy wyglądała, pamiętał jak jej jasne włosy lśniły w promieniach słońca. Te obrazy wydawały mu się tak odległe, a jednak ta sama jasnowłosa dziewczyna leżała teraz pod nim, on zaś szykował się, żeby wejść w nią z siłą rozwijającej się sprężyny. Zgodnie z prawem natury [RC, s. 94–95].

Ta inicjacja przekracza jeszcze jedno tabu:

Przygniatając ją z całej siły i wciskając jej twarz w ziemię, znów w nią wszedł, ale nie tam, gdzie poprzednio [RC, s. 96].

Zgwałcona w ten sposób dziewczyna nie zostaje „przejęta”, „kupiona” czy „włączona” do rodziny. Kulturowy sens tego gwałtu jest zupełnie inny: kobieta jest tylko wymiennym przedmiotem jednorazowego użytku. Nikt nie dba o podtrzymanie gatunku, przeciwnie: głód prokreacji jest znakiem „niepełnowartościowości”, skazy. Rozdarta między namiętnością a macierzyństwem Anna Karenina odeszła do przeszłości równie głębokiej, jak Lady Chatterley, ulegająca zwiędzonej ciąży namiętności ku prymitywnemu gajowemu. Już raczej bohaterki Henry Millera, wyposażone w irygatory, znaleźć mogą uznanie u mężczyzn zwolnionych z tradycyjnych świadczeń rodzinnych. Wolny seks służy rzekomo rozwojowi osobowości kobiety. Tak i u Kosińskiego. Kobiety pragnące dzieci są rodzajem zezwierzęconych dziwadł: na przykład Theodora z powieści *Cockpit*. Jej życiorys to historia rozkładu. Najpierw piękna, budząca pożądanie wielu mężczyzn, potem gruba i brzydka, dokonuje rodzaju sztucznego zapłodnienia. Instykt macierzyński zbiega się z potworną chorobą. Wciąż młody, pełen życia ojciec tak niezwykle poczętego dziecka odwiedza Theodorę w szpitalu. Opis jej wyglądu ma taką samą wymowę jak opis Nany z powieści Emila Zoli na łożu śmierci:

Skóra jej twarzy była żółta i obwisła, peruczka się przesunęła, odsłaniając łysą czaszkę. Straciła brwi i rzęsy. Cienkie prześcieradło ledwo osłaniało jej wychudłe ciało [C, s. 73].

Matką poprzez szczególną „umowę” pragnie zostać także prostytutka z *Gry*. Ojcostwo przestaje być dla bohaterów Kosińskiego misją, nadrzędnym celem. Można je najwyżej kupić, niemal wymusić, podstępnie zdobyć, co czynią niekiedy bohaterki: jakże jednak specyficzne — chore, uprawiające nierząd, brzydkie. Macierzyństwo nie ma w sobie świętości. Kosiński eksponuje jego negatywny aspekt: matka to krzyż Jezusa ze średniowiecznych alegorii, indyjska Kali w mrocznym wcieleniu, czy wreszcie ta, która dała życie ofiarom Getta Warszawskiego, skazując je na ból i cierpienie.

Kobieta wolna w prozie Kosińskiego zdobywa autonomię poprzez seks. Jej męski partner chętnie rozpatruje typy orgazmu, jakie może u niej wywołać, nie szuka innego kontaktu poza aktem płciowym. Ona zaś — wyzwolona „dla” seksu — pełni w swym rzekomo swobodnym

życiu rolę towaru na rynku męskiej konsumpcji: może być prostytutką, modelką, żoną. Określona bez reszty, niczym obłąkana kobieta trzymana przez wieśniaków w klatce, tyle że nie wolno jej uciekać nawet w obłąd:

Przyjrzałem jej się raz jeszcze: najwyraźniej niespełna rozumu. Wykonywała zachęcające gesty, ukazując w krzywym uśmiechu nierówne zęby. Pomyślałem, że w sytuacji tej jest coś niezmiernie kuszącego: obcując z drugim człowiekiem, można nadal pozostać całkowicie sobą. Uznałem jednak, że jest konieczne, aby ta druga osoba miała świadomość sytuacji, kobieta w klatce zaś nie była do tego zdolna [K, s. 76].

Te „wolne” partnerki są „stuprocentowymi” kobietami, co w pejzażach Nowego Jorku ma konkretne znaczenie: nie mogą to być, najpiękniejsi nawet, transwestyci. Bo przecież faktyczną zagadką, urokliwym wyzwaniem jest kobiecość biologiczna, nieuchronna, nie zaś przyjmowana z wyboru. Wola przyjęcia kobiecości uwalnia napięcie przymusu: czy warto by gwałcić Justynę, jeśli by pęta okazały się całkiem zbędne? Ponadto transwestyta, kobieta „z wyboru”, nie nosi w sobie groźby macierzyństwa, a więc i groźby śmierci. Związek z kimś takim byłby więc podwójnie jałowy: biologicznie gwarantowana bezdzietność odbiera grze seksualnej urok wieloznacznej kreacji.

Są więc kobiety Kosińskiego niczym wabiące samice: zawsze młode, piękne, obdarzone niezwykłą inwencją seksualną. Fałda tłuszczu na brzuchu, defekty sylwetki, skazy na skórze — dyskwalifikują je natychmiast. Starzejące się kobiety wywołują odrazę. Wyjątkiem jest żona bohatera *Randki w ciemno*, której prototypem była Katherina, „Madame de Stäel”, jak nazywa ją narrator *Pustelnika z 69 ulicy*. Partnerka bohatera–narratora–autora, dopuszczona do gry ze światem. Widz, na cześć którego szczególnie starannie przygotowano przedstawienie. Wszystkie lampy zwrócono ku scenie; widownię oświetla tylko słaby reflektor odbity w imaginacji Kosińskiego–fotografa:

W bladuróżowej wieczorowej sukni, która maskowała jej szerokie biodra i podkreślała szczupłą talię oraz kształtne ramiona, z prostym brylantem na srebrnym łańcuszku zawieszonym między drobnymi piersiami, wyglądała niezwykle atrakcyjnie [RC, s. 291].

Podobnie oszczędza Kosiński postać (przewijającą się przez kilka powieści) pianistki, wywołującą wspomnienia własnej matki. Wspomnienia te stawiają jednak w centrum wspominającego: jego — wtedy, cząstkę jaźni zagubioną w przeszłości, w mglistym poczuciu przyjemności przykrytym grubą warstwą zła definiującego świat.

Twoja matka była pianistką i wszyscy wiedzą, że bardzo ją kochałeś. Więc teraz na pewno kochasz muzykę. Muzyka to twoje bojowe zawołanie. Udało ci się nawet napisać powieść zamaskowaną jako rzecz o *Le Sex Black* [PU, s. 549].

Istnieje więc dla Kosińskiego sfera osobistych tabu, mały ołtarzyk nie brukanych wspomnień. Obszar, na którym porzuca maskę wyzwolonego błazna, kazirodcy z *Kroków* i gwałciciela z *Randki w ciemno*. Transgresja jest tylko marzeniem sennym, zastępczym wtajemniczeniem, bezpiecznym pseudogestem. Jej nierealność napędza nienawiść: tabu trwa i dlatego bohater tak obsesyjnie je przekracza.

Abstrakcyjna kobieta pozostaje biologicznym tworem, trudnym do zrozumienia na płaszczyźnie kultury. Nawet pacyfikacja — brutalny, zbiorowy gwałt „za karę” nie może jej specjalnie zaszkodzić:

Słyszałem jej błagalny krzyk, ich kretyński chichot, potem ich ciężkie oddechy, bulgot wymiotów, wreszcie nastąpiła cisza i po chwili rozległ się krzyk. [...] Po powrocie do mieszkania zobaczyłem ze zdumieniem, jak szybko Weronika pozbierała się po tym wszystkim. Nie trzęsła się już, zdążyła sobie zrobić bezbłędny makijaż [C, s. 247].

Jaki jest rezultat perwersyjnych prób, fizjologicznych wtajemniczeń, orgiastycznych uciech? Szaleństwo Whalena (*Diabelskie drzewo*), samotność Patricka (*Gra*), torsje w finale *Cockpitu*? Jak przemeblowuje świat „nasz antymizoginista”?

Przekłuwają kobiety szablą, a one mu wciąż uciekają. Wiąże je, a one się śmieją. Czy są wcielonymi diabłami? Ewką przywierającą do osła? Właścicielkami sadomasochistycznego teatryku? prostytutką, co u przegu starości dostarczyć pragnie światu potomka?

Granicą wolności w świecie Kosińskiego jest jedyny paradygmat kulturowy, jaki cieszy się społecznym sentymentem: patriariat. O jego ramy rani się każdy: nawet mężczyzna. Szczególnie, jeśli udaje odważnego demistyfikatora, wytrawnego gracza, wierząc jednocześnie w diabła. Z tą wiarą przejmuje wzór świata konsekwentnie stabilnego, przywiązanego do bezpiecznych rozwiązań. Istnienie prawej i lewej strony jest w nim dowodem na istnienie ludzi i kobiet. A rewolucja pojęć — tak jak ją widzą mężczyźni — przypomina drganie elektronu na zawsze przylepionego do modelu orbity. Każdy wstrząs w takim świecie rozpoczyna lawinową ucieczkę: orbita przyciąga uciekiniera, usztywnia tor, po którym przyjdzie mu teraz wędrować.

Piekło jest uniwersalne: dla kobiet i mężczyzn. Spotykają się w nim omotani łańcuchami przyzwyczajzeń, torturowani natarczywością od-



grywanych w świecie ról. I będą się błąkać aż po czasy wyzwolenia spod dyktatury wyobraźni patriarchalnej. Bohater Kosińskiego pozostanie już na zawsze nieszczęśliwy. Jedyłą nadzieją jest uśmiech Katheriny, wychylonej z dedykacji ku powieściom o bezradności, co udaje siłę. Uśmiecham się więc do mężczyzny opowiadającego fabułę-nie-dla-mnie. W tym „nie-dla” zawiera się tajemnica Kosińskiego, obietnica lektury zwróconej tak w stronę tekstu, jak w stronę czytającego.