

Jerzy Jarzębski

Anatomia Gombrowicza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 114-132

1972

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Jarzębski

Anatomia Gombrowicza

1. Od początków istnienia własne ciało fascynuje człowieka. Będąc mu przedmiotem i podmiotem zarówno, staje się również modelem Wszechświata. Będąc z kolei Wszechświatem — obdarza każdą ze swych części symbolicznym i mitycznym znaczeniem. Ciało jako obraz Kosmosu musi być jak Kosmos *sensowne*, a zatem oplata się plątaniną zależności i powiązań między poszczególnymi elementami.

Tak oto otrzymujemy pierwszy obraz człowieka jako systemu symboli — obraz statyczny. Ale nie można zapominać, że człowiek jest także istotą aktywnie uwikłaną w świat i stosunki społeczne, w trakcie swej działalności „produkuje” nieustannie setki i tysiące gestów znaczących — naturalnych i sztucznych. Gesty te winny być bez przeszkód dookreślane i właściwie interpretowane przez innych ludzi — od tego zależy sprawne funkcjonowanie społecznej maszyny. Jak widzimy, w nieustannej znakotwórczej aktywności człowieka ciało odgrywa szczególną rolę. W „mowie” ciała krzyżują się zawsze dwa zasadnicze paradygmaty: system znaczeń mitologicznych i użyteczny w praktyce szyfr konwencjonalnych gestów. Na co dzień stykamy się przede wszystkim z gestem

Ciało
jako znak

konwencjonalnym. Znacznie ciekawiej ma się sprawa z cielesną aktywnością znakotwórczą postaci literackich. Jako szczególny przykład tej ostatniej rozpatrzmy najważniejsze rysy semantyki anatomicznej u Gombrowicza.

Ciało ludzkie ma dla Gombrowicza szczególne znaczenie — jest czymś w rodzaju mikrokosmosu, gdzie przebiegają procesy podobne jak w makrokosmosie. Można posunąć się dalej i twierdzić, że każdą sytuację życiową Gombrowicz przenosi niejako na teren ciała i tam ją „rozwiązuje”. Istnieje u niego jakby „akcja wyższa” i „akcja niższa”. Tak więc Pijak w *Ślubie* dąży do zniweczenia majestatu króla — i to jest akcja „wyższa”. Niższą natomiast tworzą wysiłki Pijaka, by „dutkanąć” króla palcem. W *Kosmosie* akcja „niższa” poprzedza „wyższą”: narrator wkłada palec w usta powieszonemu Leonowi, by połączyć sobie w świadomości usta z wieszaniem. Jak pisze autor: „istnieją czyny, których dokonujemy nie z jakichś zewnętrznych przyczyn, a dlatego, żeby utarować w nas samych drogę pewnym skojarzeniom, pewnej organizacji rzeczywistości. Są to czyny dokonywane na nas samych”¹. W *Pornografii* para podstarzałych reżyserów aranżuje szereg sytuacji, których jedynym celem jest związanie Karola i Heni czysto zewnętrzną, fizyczną analogią czynności. Ale nieprędko oboje młodzi zorientują się w tej grze i zaakceptują podsuwane im porozumienie na „wyższym” szczeblu.

Jak widzimy, akcja „wyższa” czasem poprzedza „niższą”, czasem znów następuje po niej, zawsze jednak istnieje pomiędzy nimi ścisła korelacja lub nawet stosunek wynikania. Rzeczywistość przedstawiona Gombrowiczowskiej literatury wykazuje dążność do ukonstytuowania się podług jakiegoś jednolitego porządku obejmującego wszystkie sfery tej rzeczywistości.

Zgadza się na hipotezę, że ciało ludzkie jest u

Akcja niższa
i akcja wyższa

¹ D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 54.

Części ciała

Gombrowicza symbolicznym mikrokosmosem, przyjmujemy na siebie obowiązek zbadania, z czego ów mikrokosmos się składa i jak funkcjonuje. To zadanie tylko pozornie wydaje się proste. Czytelników *Ferdydurke* uderzała od początku wyraźnie określona rola pewnych części ciała: „pupa” symbolizuje tam niedojrzałość, „noga” i „łydka” — młodość, „gęba” — nieautentyczność człowieka. Symbolika jest tu dość przejrzysta: pupa kojarzy się z jednej strony z witkacowskim „opupieniem”, z drugiej — z pewną dla dziecka (szczególnie w analnej fazie rozwoju) niezmiernie ważną częścią ciała. Słowo ją określające znika następnie niemal zupełnie ze słownika dorosłych, zastąpione mianem dosadniejszym. Łydka — to z kolei część ciała eksponowana w latach trzydziestych raczej przez młodzież w szortach i krótkich spódniczkach. Niedawno uwolniona z długich do ziemi sukien, silna i jędrna — jest łydka symbolem sportu, nowego wychowania, swobody obyczajowej i seksualnej. Gęba na koniec — to odpowiednik antycznej „persony”, zastąpiła minę — maskę wtłoczoną na twarz każdego człowieka — z wolą lub wbrew jego woli. Trójkąt części ciała, w jakim rozgrywa się *Ferdydurke*, pokrywa się z trójkątem sił ugniatających człowieka i odbierających mu autentyczność: z niedojrzałością, ze współczesną mitologią postępu oraz z anachroniczną mitologią konserwatywną. Każda z trzech części powieści ma swój leitmotiv — jest nim właśnie jedna z tych części ciała.

Gęba

Rozpatrzmy teraz opozycję: gęba — twarz. Początkowo występuje ona jako znak innej opozycji: sztuczność — autentyczność. Z gębą-maską przybywa Miętus na wieś, do dworu Hurleckich. Tam staje przed nowym układem: gęba oznacza chamstwo, twarz — pańskość. Zwróćmy uwagę, do jakiego stopnia akcja „wyższa” i „niższa” współgrają teraz ze sobą i uzupełniają się: na „wyższym” poziomie Miętus — maniak autentyczności — szuka jej u ludu i przez szereg niezręcznych posunięć doprowadza

do fantastycznej rewolucji, do zniesienia przedziałów społecznych. Znacznie subtelniej prezentuje się akcja „niższa”: Miętus przybywa ze swoją gęba-maską, ale nie orientuje się, że „gęba” w tym środowisku należy do innej pary opozycyjnej, znaczy co innego. Akcja polega tu na nieznacznym, lecz coraz wyraźniejszym przemieszczeniu semantycznym: „gęba-maską” poczyną znaczyć coraz więcej „chamską gębę”, nabiera znaczenia kompromitującego, jest dysonansem. „Hej, bierze pon po gębie” (F, 294)² — delektują się parobczacy i folwarczne dziewczki, a jednocześnie torują w sobie drogę niesłychanemu, nowemu skojarzeniu, mianowicie, że *pan ma gębę*. W tym momencie podkreślana dotychczas niezwykle silnie ontologiczna odrębność „państwa” i „chamstwa” ulega podważeniu, a chłopska świadomość łączyć poczyną znaczenie „gęby” i „twarzy”. „Państwo” bronią się także na gruncie akcji „niższej”. Panicz Zygmunt chce spoliczkować Miętusa: „I groźbę policzka wyrzucił z siebie! Pojąłem, o co mu chodziło. Chciał zdyskwalifikować tę twarz, która brała od gminu po mordzie, chciał pobiciem usunąć ją z listy pańskich honorowych twarzy” (F, 292). To przeciwdziałanie pali w końcu na panewce i w finale chłopskie „łapy i nogi” splatają się z pańskimi „dłońmi i stopami”. Także w *Operetce* widok chamskiej nogi Hufnagla w „szkarpetce z prążkiem” i modnych bucikach odgrywa analogiczną rolę co utożsamienie gęby i twarzy w *Ferdydurke* — poprzez złamanie kanonu odrębności prowadzi w krótkim czasie do rewolucji.

Już ten przykład wystarczy, by w niemałą konfuzję wprowadzić zwolenników jednoznacznej semantyki

Gęba—maska
i
chamska gęba

² Cytaty z dzieł Gombrowicza oznaczamy według następującego klucza: F — *Ferdydurke*, Warszawa 1938; B — *Bakakaj*, Kraków 1957; T — *Trans-Atlantyk*, Warszawa 1957; P — *Pornografia*, Paryż 1970; K — *Kosmos*, Paryż 1970; D, I — *Dziennik (1953—1956)*, Paryż 1971; D, II — *Dziennik (1961—1966)*, Paryż 1966. Liczby po przecinku oznaczają stronicę.

Wieloznaczność
symboli
anatomicznych

części ciała u Gombrowicza. Bo jakże to? Ta sama „gęba” raz w charakterze maski, innym razem jako sygnał społecznej niższości? Ta sama część ciała (gęba — twarz) obdarzona znaczeniami przeciwnymi? A różnorodne znaczenia „nogi”? Wszystko to zmusza nas do szukania nieco innej zasady klasyfikacji tych symboli anatomicznych.

2. Zastanówmy się przede wszystkim, jaki jest rodowód znaczeń przypisywanych częściom ciała u Gombrowicza. Na wstępie konstatacja podstawowa: ciało ludzkie ukazane w literaturze nie jest ciałem abstrakcyjnym; poszczególne członki, po pierwsze, należą do konkretnych osób, po drugie, posiadają konkretną charakterystykę i nazwę, po trzecie, jawią się w pewnym kontekście. Ogólnie powiedzieć można, że części ciała zostają w określony sposób w tekście *zaprezentowane*. W poszukiwaniu warstwy — nośnika znaczeń zatrzymajmy się najpierw na owym sposobie prezentacji. Gra on największą rolę w charakterystyce zewnętrznej poszczególnych postaci.

Wyższość
i niższość

Zauważmy, że u Gombrowicza dobór słowa na oznaczenie części ciała niesie określony semantyczny ładunek. Czymś zasadniczo różnym są grube, ciężkie i toporne chamskie *łapska*, czymś innym — wydelikowane, pańskie *dłonie*. Podobna przepaść dzieli *gębę* i *twarz*, *paluch* i *palec*, *stąpory* i *nogi*. Opisując „język” anatomiczny Gombrowicza, stajemy już na samym wstępie przed dwiema zasadniczymi „klasami” jego leksyki, odpowiadającymi znanej opozycji pojęciowej: wyższość — niższość. I tutaj odnosimy wrażenie, iż natknęliśmy się na opozycję pierwotną, wywodzącą się z najgłębszych pokładów podświadomości pisarza, a zatem istniejącą jeszcze, zanim Gombrowicz zajął się literaturą.

Ojciec pisarza

W saloniku wdowy po bracie Witolda, Jerzym Gombrowiczu, wisi duży portret ojca pisarza. Przedstawia okazałego mężczyznę w sile wieku o wypielegnowanej urodzie i eleganckim stroju. Sam Gombrowicz opisuje go tak: „Piękny mężczyzna, rasowy,

okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny — o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady”³.

Ta świetna sylwetka, wcielenie „wyższości”, wycisnęła swoiste piętno na osobowości pisarza. Wszędzie, gdzie stykamy się z cechami zewnętrznymi postaci, przywodzącymi na myśl pana Jana Gombrowicza, wychodzi na jaw ukryta zaciekłość autora. Niewątpliwym chyba dla psychoanalityka kompleks Edypa każe pisarzowi znęcać się za każdym razem nad określonym w ten sposób bohaterem. Kogo mam na myśli: oto mecenas Kraykowski — „przystrzyżony wąsik”, „głowa o wypomadowanych blond włosach”, „szyja, gdzie kończą się włosy równą linią i następuje biały kark”, „na ciemieniu miał zamaskowaną łysinę, ręce wypieszczone z sygnetem na palcu”, „paznokcie miał różowe, jeden szczególnie, u małego palca” (*B*, 5—10 *pass.*). A teraz Wacław z *Pornografii*: „rosły i elegancki pan”, „obdarzony nosem dość wydatnym, ale subtelnym, o ruchliwych nozdrzach”, „przystrzyżony wąsik”, „pełna, pąsowa warga”, „dłonie długopalcowe z paznokietkami czysto wyłuskanymi ze skórki”, „stopa rasowa i wysoko sklepiona”, „zatoczki nad czołem”, „białość cery”, „początkująca łysina” (*P*, 40—41 *pass.*). Inne postacie nie są już sportretowane tak jednoznacznie. Zawsze jednak pozostaje jakiś szczegół pozwalający rozszyfrować przynależność do typu podstawowego. Czy będą to przybory toaletowe sędziego (*Zbrodnia z premedytacją*) i jego: „nienawidzę łez, wzdychań i kapki u nosa; natomiast lubię czystość i porządek” (*B*, 46), czy z kolei przesadna czystość Młodziaków lub ręka Ludwika z *Kosmosu*: „duża, schludna, z palcami nie nieprzyjemnymi, o krótkich paznokciach” (*K*, 20).

Czystość, schludność, wypielegnowanie ciała to u Gombrowicza znaki ustabilizowanej pozycji spo-

Kompleks
Edypa

³ de Roux: *op. cit.*, s. 8.

Wąsik,
paznokcie,
włosy

łecznej, doskonałego przystosowania do świata, „normalności”, przynajmniej pozornej, bo pisarz całą energię obróci na to, by ową „normalność” skompromitować. Sygnałem wprowadzenia takiej skończonej, odpornej formy człowieka przystosowanego są zawsze te części ciała, na których skupiają się zabiegi pielęgnacyjne: wąsik, paznokcie, włosy (ale koniecznie maskujące łysinę). Postawę „mężczyzny, który siebie pielęgnuje, wydobywa, uwy pukła cielesność i dłużej się w niej, babrze” (P, 41) obrazuje uwypuklenie drobnych szczegółów („dłonie długopalcowe z paznokietkami czysto wyluskanymi ze skórki”, „ruchliwe nozdrza” — u Wacława, „włoski czarne” na ręce Gonzala w *Trans-Atlantyku*), wyrafinowanie kształtu i wyczulenie zmysłów. Każda część ciała obrasta w charakteryzujące ją przymiotniki, które są jakby warstwą makijażu tuszującą wszelkie wynaturzenia. W ten sposób w *Trans-Atlantyku* z szeregu dziwacznych, starczo zniekształconych elementów składamy konwencjonalną maskę starego szlagona Tomasza:

Stary szlagon

„Człowiek ten nadzwyczajnie zacnym, przywoitym był, rysów suchych, regularnych, silnie szpakowaty, oko jasne, siwe i bardzo krzaczaste, twarz sucha, ale omszała, głos także omszały, ręka sucha a również omszała, nos orli, ale krzaczasty i bardzo omszały i także uszy, kępkami włosów siwych, starych zarośnięte” (T, 54).

Tyle o członie pierwszym wzmiankowanej opozycji. Zanim przejdziemy jednak do poszukiwania sygnałów wywoławczych członu drugiego — niższości, zauważyć musimy, że sprawa trochę się komplikuje. Gombrowicz wyodrębnił cały szereg par opozycyjnych: wyższość — niższość, starość — młodość, dojrzałość — niedojrzałość, forma — chaos itd. Pary te zwykliśmy, za pisarzem, traktować jako poszczególne aspekty sprzeczności podstawowej, która jest jakby syntezą ich wszystkich. Tymczasem o ile pierwsze człony par opozycyjnych dają się na siebie nałożyć i „cielesna realizacja” wyższości nie odbiega

specjalnie od wcielenia starszeństwa czy dojrzałości, o tyle człony przeciwne w żaden sposób pokryć się nie chcą.

U zarania twórczości Gombrowicza niższość jawi się w kształtach wynaturzonych i spotworniałych. Oto końcowa „kupa” w *Ferdydurke*:

„(...) zaludniło się w ciemnościach chłopskimi częściami ciała. Duszno, jak w kancelarii u rządcy. Łapy i stopy — nie, gmin nie ma stóp — łapy i nogi, ogomna ilość łap i nóg, masywnych, ciężkich” (*F*, 314).

Oto chustkowe „sługi do wszystkiego”: „najszeptniejsze tłumoki, kulfony przekrwione albo przetłuszczzone, ze straszliwym zadem, rozkwaszone, zamalowane prosto w nos nieznaną pięścią”, „grube łydki, osadzone na oklapłych stopach”, „umorusana rączka, rączka-mastodont”, „straszliwy, gruby paluch”, „szorstka, czarna skóra przedramienia”. Sługa rozmawiając „zaczyna gmerać palcem w spróchniałym zębie”, wreszcie: „klapnęła tyłkiem na schody, wyciąga przed siebie kulfony i ryczy” (*B*, 203—214 *pass.*).

Szczegółowemu rozpatrywaniu ciała towarzyszy zawsze u Gombrowicza pewien niesmak przechodzący czasem w odrazę. Ale, zgodnie z zawiłą mechaniką jego erotyzmu, wstręt ten w wypadku społecznego dystansu wobec przedmiotu opisu nabrzmiewa erotycznym pożądaniem, w wypadku przeciwnym — potrafi przerodzić się w nienawiść.

Dotychczas „anatomia” Gombrowiczowska zgadza się z jego „ideologią”. Pójdźmy jednak dalej; nakładając na siebie pary: wyższość — niższość, porządek — chaos, czystość — brud, nie napotykamy jeszcze na sprzeczności. Co jednak uczynić z parą: młodość — starość, co z parą piękno — brzydota? Cóż Kulkę czy niechlujną sługę do wszystkiego łączy z młodością i pięknnością? „Młodość to Niższość” — powiada Gombrowicz — i zaraz: „Młodość to Piękność”; wnioskiem będzie, że „Piękność to Niż-

Kształty
wynaturzone
i spotworniałe

Niesmak
i odraza

Anatomia
i ideologia

szość”⁴. Kiepski to sylogizm, ale przyjmijmy, że prawdziwy: być może istotnie „Piękność to Niższość”, nie zawsze jednak prawdą jest zdanie odwrotne. Niższości służy nie opromienia piękno.

Opisy młodych

Jak ujrzymy za chwilę, różnice są tutaj głębsze i sięgają znowu „anatomicznej” warstwy przedstawionej rzeczywistości. Opisy Młodych w twórczości Gombrowicza operują swoistym systemem sygnałów. Pozornie to znów te same części ciała, które jawią się przy innych okazjach. W paru początkowych rozdziałach *Pornografii* mówi się na przykład przy okazji Karola o: policzku, karku, skórze, nosie, ustach, twarzy, zębach, ręce, palcu, nogach, plecach, grzbiecie, kolanach, stopach, łydce, oku. Nieomal te same członki eksponuje w tekście Fryderyk czy Wacław, różnica jest jednak zasadnicza: częściom ciała Karola brak otoczki przymiotników, pojawiają się „same w sobie”, nie potrzebują drobiazgowego oglądania i oceny, istnieją niejako w sposób „absolutny”. W pierwszym opisie Karola akcentuje się wielokrotnie *zwyczajność* jego ciała („zwykły kark szesnastoletni, z włosami przystrzyżonymi, i skóra zwyczajna”, „zwyczajna (młoda) twarz” — P, 23) oraz *naturalność* spierzchnięcia czy opalenizny.

Obnażenie

Drugim sygnałem młodości jest obnażenie. Swą nagością pod zimnym prysznicem Młodziakówna „łapie za gardło” Józia. Właśnie *nagością*; jej matka w łazience jest tylko *goła*. Podczas gdy „gołość” oznajmia u Gombrowicza li tylko brak stroju, „nagość” zerka w stronę metafizyki, jest samowystarczalna, pobrzmiwa w wyższym rejestrze. Jako „nagość” raczej odczuwamy obnażenie śpiącego Ignaca w *Trans-Atlantyku*, choć stylizowana narracja przypisuje mu określenie z rejestru niższego. Programowo już oraz ideologicznie naga jest Albertynka z *Operetki*. Waler semantyczny mają również pomniejsze obnażenia, z którymi spotykamy się u Gombrowicza. Przyłapana z Kopyrdą Młodziakówna

⁴ *Ibidem*, s. 111.

„nagie nogi wysadziła i przebierając nimi grała na sytuacji (...) jak na flecie” (F, 212), parobek usługuje Hurleckim przy stole *boso i bez rękawiczek*, Henia w obecności Karola kładzie rękę na stole: „była to ręka obnażona i zupełnie goła, goła nagością nie ręki, lecz kolana dobywającego się spod sukienki ... i właściwie bosa...” (P, 30). Z kolei: „Morderca Amelii był boso z ciemnymi stopami” (P, 86), ale podkreślając brak solidarności między nim a Karolem, autor zauważy, że: „Karol tkwił nad leżącym, z lejcami, z batem, z nogami obutymi, ze spodniami wysoko podciągniętymi” (P, 89). Szczególny rodzaj nagości „symetrycznej” wiąże Karola i Henię w scenie na wyspie: „te nogi tak niesamowicie obnażone, po jednej tylko z każdej pary” (P, 101).

W finale powieści narrator podsłuchujący Młodych, którzy skradają się, by zgładzić Siemiana, nie ma nic innego do roboty, niż rozważyć, czy idą boso, czy w skarpetkach. Ten bezsensowny pozornie problem jest kluczowy dla akcji „niższej”: od tego zależy, czy zabójstwo będzie dostatecznie „młode”, a zatem lekkie, nie obciążone świadomością zbrodni, „niewinne”. I z pewnością nieprzypadkowo tego samego wieczoru, pokazując nam Siemiana, autor dwukrotnie podkreśla, że tamten leży na łóżku w *skarpetkach*.

„Młodość to Niższość”? Być może, ale to znaczy, że istnieją dwa przynajmniej rodzaje niższości: niższość młoda, piękna, naturalna, „sama w sobie”, naga — i niższość pokraczna, koślawa, szpetna, zakutana w brudne, przepocone szmaty, nawet chorobliwa; trędowaci z noweli *Przygody* też przecie reprezentują stronę „niższości”. Odrębność anatomicznych „systemów sygnalizacyjnych” wystarczająco ostro rozdziela te dwie sfery.

Ale nie na tym koniec. Pozostaje opozycja dojrzałość — niedojrzałość, która również budzi pewne wątpliwości. Jeśli niedojrzałość ma pokryć się z młodością, niższością, pięknnością, chaosem — to kim jest nowoczesna pensjonarka? Młoda? — oczywiście.

Boso czy
w skarpetkach

Niższość
piękna
i niższość
pokraczna

Piękna? — bez wątpienia. Czy „niższa”? — tu już można dyskutować, za to z „chaosem” Młodziakówna nie ma na pewno nic wspólnego. Jest to forma skończona i odporna — ileż ataków wymyślnych przetrwała, zanim uległa skondensowanemu absurdowi sceny finałowej! W swoim ostatecznym ukształtowaniu przypomina Młodziakówna... mecenasa Kraykowskiego. Jakże więc? Stara czy młoda? Wyższa czy niższa? Dojrzała czy niedojrzała? Na to ostatnie pytanie książka udziela odpowiedzi: „gardziła ona dojrzałością, a raczej niedojrzałością była dla niej dojrzałością” (F, 161). Brzmi to dość wykrętnie. W istocie sam Gombrowicz przyznaje, że w dobie *Ferdydurke* sam nie wiedział jeszcze, czy ku Dojrzałości czy Niedojrzałości dąży. Stąd chyba wyłamanie się Młodziakówny z systemu. I znów odwołanie się do symboliki anatomicznej rozjaśni nam całą sprawę.

Dojrzałość
i niedojrzałość

Sprzeczność między dojrzałością a niedojrzałością to w istocie sprzeczność między Formą a Chaosem, sensem a bezsensem, konwencją a jej brakiem. Dojrzały jest człowiek, który sam jest „sensowny”, wewnętrznie niesprzeczny, i który „sensownie” wpisuje się w rzeczywistość otaczającą. Albo: dojrzały jest człowiek realizujący jakiś społecznie uznany model osobowości i działający w zgodzie z konwenansem. „Anatomicznie” dojrzały jest człowiek ucieleśniający typ, człowiek, którego części ciała komponują się w stereotypową figurę. Takim jest mecenas Kraykowski, którego części ciała sensownie współgrają, wytwarzając idealną postać zażywnego *bourgeois*, takim jest Tomasz z *Trans-Atlantyku* — nieskazitelny, stary szlagon, takim — Pimko arcybelfer czy dziedzic Konstanty Hurlecki. „Omszałość” i „krzaczastość” ładowaną bez sensu i umiaru w portret Tomasza przyjmujemy gładko, bo mieści się ona w rejestrze stereotypowych cech czcigodnego starca — Polonusa.

Ale niech no tylko pojawi się niedojrzałość! Oto sobowtór narratora *Ferdydurke*:

„Wady i usterki wypełzały mu na światło dzienne, on zaś stał skulony, podobny do stworzeń nocnych, które światło wydaje na łup — jak szczur przyłapany na środku pokoju. I szczegóły uwydatniały się coraz lepiej, coraz straszniej, zewsząd wyłaziły mu części ciała, pojedyncze części, a te części były dokładnie określone, skonkretyzowane... do granic haniebnej wyrazistości... do granic hańby... Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wyprowadzone na wierzch” (F, 19—20).

Narrator ciągle nie może się skonkretyzować cielesnie. Ostateczny cios zadaje mu ciocia: „Nie ma mnie, włosy stryja Edwarda, nos ojca, oczy matki, podbródek po Pifczyckich, rodzinne części ciała” (F, 247). Podobnie zdradziecki Analityk „rozklada na części” profesorową Filidor — odbierając syntetyczny sens poszczególnym jej członkom. A oto Maciulek, nieudany syn hrabiostwa Dragów (*Pampelan w tubie*);

„I nie posiadał żadnego zmysłu wielkości, lecz tylko zmysł małości, gmerał w zębach, patrzył przez lufcik, wsadzał za bucik sznurowadło, drapał się w ucho, skrobał w piętę, poprawiał mankiety i siorbał”.

Ta dezintegracja fizyczna osiąga kulminację w scenie bankietu, gdzie nieforemność Maciulka staje się kompromitująca:

„A stąpając tak za ojcem, do którego był podobny w szczegółach budowy (tylko że to, co u ojca było zręcznie maskowane tuszą oraz duszą, u niego *nieporządnie porozkładane* leżało na wierzchu) — wywlekał z ojca te niemiłe szczegóły i wystawiał na widok publiczny, jak pies wystawia kuropatwy”⁵ (podkr. moje — J. J.).

Rzecz więc w owym „nieporządnym porozkładaniu”. Gombrowiczowski „człowiek dojrzały” ukazuje się w opisie krańcowo stereotypowym. Niedojrzałego zdradza zawsze jakaś część ciała nie pasująca do ca-

Dezintegracja
fizyczna

⁵ W. Gombrowicz: *Pampelan w tubie*. „Zwierciadło” 1937 nr 5.

łości, jakiś szczegół kompromitujący, a w ostateczności — rozkład osoby na autonomiczne części⁶. Widać już teraz wyraźnie, że Młodziakowa — forma skończona — jest po stronie Dojrzałości. Analiza „anatomii” ponad wszelką wątpliwość udowadnia, że szereg Gombrowiczowskich par opozycyjnych nie rozkłada się wzdłuż jednej osi.

3. Pozostaje nam teraz zająć się symboliką ciała „samego w sobie”, abstrahując od sposobu prezentacji. Pomni początkowych niepowodzeń postaramy się najpierw znaleźć właściwą metodę badawczą. Kierunek wskaże nam *Dziennik*, zdradzając tajniki procesu twórczego pisarza:

Pierwsza
lepsz
historia

„Osobom, interesującym się moją techniką pisarską, przekazuję następującą receptę.

Wejdz w sferę snu.

— Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron. Potem przeczytaj.

Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka pojedynczych zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się, aby te podniecające elementy stały się osnową — i pisz, nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb twojej wyobraźni.

Podczas tej powtórnej redakcji wyobraźnia twoja przyjmie już pewien kierunek — i dojdiesz do no-

⁶ Istnieje jeszcze jedna opozycja charakteryzująca przeciwstawienie dojrzałości i niedojrzałości: jest nią opozycja suchości i wilgoci. Postacie zintegrowane wewnętrznie charakteryzuje sucha skóra, a często nadmierna suchość członków (patrz: portret kanclerza w *Bankiecie* czy Tomasz w *Trans-Atlantyku*); niedojrzałość, niedokształtowanie zdradzają łzy, pot, siąkanie i wypryski (patrz np.: postacie księdza z *Kosmosu* czy Maciulka z *Pampelana w tubie*). Chcąc zniszczyć formę Młodziakówny, Józio „zaszczepia jej katar”. Ta opozycja ma prawdopodobnie pewien związek z symboliką wody, co wiąże się u Gombrowicza z niższością, regressem, pierwiastkiem żeńskim, witalnym (por.: Kulka i słujące).

wych skojarzeń, które wyraźniej określą teren działania. Wówczas napisz 20 stron dalszego ciągu, idąc wciąż po linii skojarzeń, szukając zawsze pierwiastka podniecającego — twórczego — tajemniczego — objawicielskiego. Potem napisz wszystko jeszcze raz. Tak postępując ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli (jak w *Trans-Atlantyku* «chodzenie», «pusty pistolet», «ogier» lub w *Ferdydurke* «części ciała») i uzyskasz «szyfr właściwy» (D, I, 104—105).

Sceny kluczowe

Wynikają z tego trzy konstatacje zasadnicze. Po pierwsze, nie ma żadnego „języka części ciała” jako systemu opracowanego świadomie, poza konkretnym dziełem. Po drugie, każde dzieło ma swój własny, wewnętrzny system symboliczny, w którym części ciała mogą odgrywać większą lub mniejszą rolę. Po trzecie — najważniejsze, skoro autor sam nie wie, jaki szyfr ukryje w anatomii, zanim nie zacznie kreować akcji, a więc zanim nie „puści w ruch” swoich bohaterów, to z dużą dozą prawdopodobieństwa twierdzić można, iż rodowód semantyki części ciała („samych w sobie”) będzie przede wszystkim *gestyczny*. To ostatnie stwierdzenie łatwo poprzeć dalszymi dowodami.

Gestyka

Znów cytaty z *Dziennika*:

„Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u prapoczątku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu” (D, II, 176).

Puszczone w ruch postacie są więc najpierw jedynie propozycjami; „skojarzenie dwukrotne” powstanie wtedy, gdy którykolwiek gest bohatera zostanie *powtórzony*. Zadziwiająca zgodność akcji „wyższej” i „niższej” (cielesnej) staje się jasna, gdy dostrzeżemy, że ta druga rodzi się jako pochodna pierwszej. Jakież bo jest rodowód części ciała w *Ferdydurke*? „Infantylna pupa” rodzi się z przymusowego siedzenia, w jakie zapędza Józia Pimko, gęba bierze początek z desperackiego pojedynku na miny, łydka —

z krótkich sukienek i sportowego stylu bycia Młodziakówny. Odrębność „pańskich” i „chamskich” części ciała to wykładnik wzajemnej rytualnej „nie-dotykalności” płaszczyzn ontologicznych, na których bytują obie sfery.

Szyfr
gestyczny

Dotychczasowe rozważania prowadzą do wniosku, że każdej nowo kreowanej rzeczywistości przyporządkowuje Gombrowicz nowy szyfr gestyczny. Wykluczałoby to możliwość wyznaczenia „języka”, gdyby nie pewne prawidłowości rządzące gestami w ogóle. W oparciu o nie podejmijmy próbę analizy pewnego prostego schematu działania.

Schemat zawiera element aktywny i element bierny. Aktywnym jest z reguły palec, biernym — całe ciało lub tylko jama ustna. Ten prościutki anatomiczny szkielet wypełniany jest różną treścią „wyższą”. Już w *Zbrodni z premedytacją* pragnieniu sędziego zrzucenia z piedestału nieboszczyka i zamiany stereotypu żałoby na stereotyp śledztwa odpowiada przewrotna chęć dotknięcia trupa palcem. Palec macający zmarłego to odpowiednik sędziego „bezczeszczonego” dom żałoby śledztwem. I tak jak dotknięcie palca wytworzyło nową sytuację, tak śledztwo urodziło całą nową rzeczywistość, która omotała szczerze osieroconą rodzinę.

Wymierzenie
palca

Znacznie wyraźniejsza jest rola palca w *Ślubie*. „Palic” zyskuje niezmierną potęgę: wymierzony w cokolwiek, nadaje mu znaczenie lub odbiera moc, dotknięcie jego może obalić monarchę. Metafizyczny niemal sens palca w *Ślubie* zrozumiemy dopiero wtedy, gdy w samej akcji sztuki ujrzymy wielką parabolę. *Ślub* opowiada o stwarzaniu „międzyludzkiej rzeczywistości”, jej przypadkowości — i jej tyranii. *Wymierzenie palca* w jakimś kierunku jest analogonem ludzkiego *nastawienia*, skierowania uwagi w pewien szczególny sposób na jakiś wycinek otaczającego świata. Kompozycja rozlicznych takich nastawień tworzy rzeczywistość, w której elementy pozostają w pewnej hierarchii ważności, przez owe nastawienia wyznaczonej. Możliwość „dotknięcia”

palcem przypomina nam jednak stale, że świat wytworzony przez nastawienia jest nietrwały i człowiek może go zburzyć, zniszczyć jego wewnętrzną strukturę poprzez wprowadzenie dysonansu, złamanie wewnętrznych praw tym światem rządzących. A teraz trzecie wcielenie „penetracji” — *Kosmos*. Cała akcja „niższa” *Kosmosu* zmierza uparcie do jednego gestu — rozwiązania, którym jest włożenie palca w czyjeś usta. Robiąc to w finale powieści, narrator łączy w swej świadomości rozpięzchłe wątki zdarzeń, kreuje swój prywatny, quasi-sensowny kosmosik. Wypełnienie brakującego ogniwa w łańcuchu sensu wymaga zaangażowania własnej osoby do ingerencji w rzeczywistość. Wsadzanie palca w jamę ustną wiszącego Ludwika łączy usta z wieszaniem, wepchanie go w usta księdza — dokomponuje jeszcze „wsobność” i „bembergowanie”. Ten gest jest symbolicznym odpowiednikiem upartego śledztwa-penetracji, jakie wieździe narrator poszukując sensu w otaczającym go świecie. Nie jest to wniosek dowolny; penetracja jest leitmotivem *Kosmosu*, „jama ustna” wywodzi się z „jamy” (wnęki) w ogóle, która w różnych wcieleniach pojawia się w tekście wielokrotnie (podkr. moje — *J. J.*):

„Zapucił się trochę głębiej w krzaki, gdzie otwierały się *wnęki*, *wgłębienia* zaciemnione splecioną u góry leszczyną i konarami świerków” (*K*, 8).

„Troszkę powyżej naszych głów mur rozharatany tworzył *wnękę*, składającą się jak gdyby z trzech jaskiń, coraz mniejszych — w jednej z nich coś wisiało” (*K*, 34).

Podglądanie Leny i Ludwika:

„Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, ze wzrokiem niewidzącym, wbitym w ciemność *jamy*, wciąż jeszcze się patrzyłem, co mogli robić?” (*K*, 63).

Miejsce rozwiązania akcji to także coś w rodzaju „jamy”, a mianowicie *kotlina* w górach. W jednym miejscu związek „jamy ustnej” z całą tą symboliką jawi się w całej wyrazistości:

„tercet wróbel-żaba-Katasiutka pchnął mnie w tę

Jamy, wnętrza,
wgłębienia

jej *jamę ustną* i z *jamy* czarnej krzaków uczynił *jamę* jej otworu gębowego” i dalej:

„gdy otworzyły się drzwi, *jama* pokoiku, małego niskiego, zalatująca gorzkim i dusznym zapachem, ni to z pralni, z chleba, z ziółek, to *jama katasina* podnieciła mnie” (K, 56).

Podobnie palce (a także dłonie) odgrywają w *Kosmosie* rolę niebłahą. Dłońmi, a właściwie *palcami* dusi narrator kota (palce księdza wywołują pytanie: „co też te paluszki, może też zadusiły”? — K, 97). Całe konstelacje tworzą dłonie zebranych przy stole domowników i gości, księży „wsobność”, samogwałt, manifestuje się w ciągłym gmeraniu paluchami, skierowanym jakby do siebie — do wewnątrz dłoni i całego własnego ciała. Pomiędzy palcami a ustami rozgrywa się większa część „bembergowania” Leona („Przycisnął palcem kruszynkę soli aby się przylepiła i podniósł palec — zamknął usta — smakował” — K, 138). Tak oto cała akcja poprzedzająca przygotowuje ekscentryczny finał, w którym palec włożony w usta wisielcowi i księdzu ukonstytuuje nową rzeczywistość, przebijając w świadomości narratora drogę dziwacznym skojarzeniom.

Palec w ustach
wisielca

Podsumowując sprawę schematu „penetracji”, zwracam uwagę na jego uniwersalny charakter. „Penetracja”-śledztwo wiąże się zawsze z kreacją. Sędzia kreuje rzeczywistości „zbrodni”, Henryk współ z innymi postaciami *Ślubu* — cały świat otaczający, narrator *Kosmosu* w końcu — mikrokosmos własnej świadomości. Palec — symbol aktywności — jest niewątpliwie motywem fallicznym; wkładanie palca w usta symbolizuje więc kopulację, jest aktem twórczym i niejako mitologicznym.

Na marginesie rozważań o „penetracji” chciałbym podjąć jeszcze nieśmiałą próbę rozjaśnienia symboliki ręki. Ręka jest niezaprzeczalnie najważniejszą częścią ciała w Gombrowiczowskiej anatomii. Obarczona znaczeniem pojawia się we wszystkich tekstach pisarza, w drugim tomie *Dziennika* tworzy nawet Gombrowicz szczególną, obsesyjną „religię”, w

której „święte świętych” to ujrzana przypadkiem ręka kelnera w śródmiejskiej kawiarni. Ręka ma swoistą „fizjonomię” — jest najbardziej wyrazistą częścią ciała. To ostatnie zresztą nie dziwi. Twarz u Gombrowicza jest domeną maski, „persony”; raz scharakteryzowana, pozostaje w zasadzie nieruchoma. Bohater Gombrowiczowski obywateli się bez mimiki. Skupienie uwagi na dłoni świadczy, że pisarz tam szukał ekspresji autentycznej. I chyba nieprzypadkowo. Dłoń jest bowiem nie tylko — to truizm — częścią ciała o największych możliwościach znakotwórczych, ale także jest jak gdyby syntezą pierwiastka aktywnego (palce) i biernego (dłoń stulona). Cytuję opis ręki Leny:

„(...) ta dłoń była cicha i beczynna, ale przy bliższym wejrzeniu dostrzegało się w niej drżenie, było to, na przykład, drżenie skóry u nasady czwartego palca, albo dotykanie się dwóch palców, trzeciego i czwartego — raczej embriony ruchu, ale czasem przechodzące w ruch rzeczywisty, w dotykanie wskazującym obrusa, w ocieranie się paznokcia o fałdę... było to tak dalekie od samej Leny, że wyczuwałem ją, jak wielkie państwo, pełne ruchów wewnętrznych, nieskontrolowanych, poddanych zapewne prawom statystyki... w liczbie tych ruchów był jeden, mianowicie powolne stulanie dłoni, ściąganie leniwe palców w garść, ruch wtulający, wstydlivy (...)” (K, 39—40).

Więc dłoń aktywna, twórcza — i dłoń bierna, podająca się biologicznemu rytmowi, dłoń w całym bogactwie jej działalności symbolicznej — oraz dłoń jako instrument, i jednocześnie symbol, kontaktu międzyludzkiego⁷. Stąd rodzi się fascynacja Gombrowicza; ręka jest w istocie ośrodkiem, wokół którego konsoliduje się człowiek.

Metafizyka
ręki

Dłoń aktywna
i dłoń bierna

⁷ Ruchy palców wskazywać też mogą na patologię aktywności — i tak „kręcenia palcami” Cieciszewskiego symbolizuje niemożność powzięcia jakiegokolwiek decyzji (T, 15—17), a nieskoordynowane ruchy palców pani Marii (*Pornografia*) obrazują bezradność i zanik życiowej energii.

Mowa ciała

Gest „penetracji” nie wyczerpuje, ma się rozumieć, całego bogactwa gestów znaczących u Gombrowicza. Ujawszy je razem, spostrzeżemy jedną wspólną dla nich cechę, która oświetla drogę dalszym analizom. U Gombrowicza nieustannie systemowi gestów „dojrzałych” przeciwstawia się system drugi — system gestów dziecięcych. Czymże bowiem jest „wytykanie palcem”, „wypinanie pupy”, robienie min czy wsadzanie palca do ust, jak nie buntem dziecka przeciw konwencjonalnym, a tajemniczym gestom dorosłych? Walka Gombrowicza z Formą tu więc znajduje swe cielesne rozwiązanie.

Na tym kończę uwagi na temat semantyki „anatomicznej” u Gombrowicza. Skupiając uwagę na zasadniczych, uniwersalnych schematach funkcjonujących w „mowie ciała”, pominąłem liczne lokalne szyfry zjawiające się w poszczególnych utworach, pominąłem także dość oczywisty, jakkolwiek nie zawsze konsekwentny podział ciała na część „młodą” i „starą” wzdłuż osi poziomej. Podział, który każe eksponować Młodym przede wszystkim nogi, Starym — raczej głowy.

Analiza Gombrowiczowskiej „anatomii” — z pewnością szkicowa i niepełna — może mieć jednak, jak sądzę, wartość, gdyż rozjaśnia i uplastycznia niektóre ciemne miejsca teorii autora *Ferdydurke*. Gombrowicz nie był z pewnością konsekwentny, źle się czuł w ciasnej zbroi systemu. Być może, znajdzie się w jego twórczości wiele punktów jawnie przeczących moim ustaleniom. Ale tym lepiej: z przyjemnością ujrzę, jak żywy świat stworzony przez pisarza wyłamie się z teoretycznej klatki.