

Peer Hultberg

Pornografia i alchemia : prolegomena do analizy "Pornografii" Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/2, 179-188

1973

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.

PEER HULTBERG (Kopenhaga)

PORNOGRAFIA I ALCHEMIA

PROLEGOMENA DO ANALIZY „PORNOGRAFII” GOMBROWICZA

Wzrost zainteresowania alchemią w pierwszej połowie XX w. wywołany był głównie dwiema przyczynami. Przede wszystkim alchemię traktowano jako wstęp do nowoczesnej chemii, a zatem jako nieodłączny składnik historii nauk przyrodniczych. Alchemia i chemia pozostawały w ścisłych związkach do końca XVI stulecia, a i później ta pierwsza miała duży udział w rozwoju nauki (np. odkrycie fosforu przez niemieckiego alchemika Henniga Branda w 1669 roku). Dopiero po odkryciu tlenu w drugiej połowie XVIII w. ostatecznie odrzucono podstawy alchemii jako nauki przyrodniczej, wraz z odrzuceniem teorii flogistonu.

Niezależnie od tego alchemia była dla historyka idei przedmiotem badań jako system religijny i filozoficzny. W przeciwieństwie do poczynań chciwych szarlatanów, mających na widoku produkcję złota, prawdziwa alchemia opierała się na filozofii Arystotelesowskiej i na mistycznej postaci religii. Złoto alchemiczne, ostateczny cel wszystkich rzetelnie alchemicznych przedsięwzięć, nie było po prostu tylko metalem, *aurum vulgi*, lecz oznaczało ideę filozoficzną, ośrodek całej filozofii przyrody. Praca alchemika była zatem procesem metafizycznym, a jego poczynania obrzędem nieodzownym dla duchowego rozwoju adepta i rozwój ten symbolizującym. *Oratorium* było miejscem jego pracy tak samo jak *laboratorium*.

W połowie XX w. alchemia stała się przedmiotem badań jeszcze jednej dziedziny nauki — psychologii analitycznej. Doprowadziło to niewątpliwie do dalszego rozwoju zainteresowania alchemią. Pierwsze dzieło obszernie traktujące o związku między tymi pozornie odległymi dziedzinami to C. G. Junga *Psychology and Alchemy* (Zürich 1944). Jung napisał następnie na ten temat jeszcze szereg artykułów, a także dwie większe prace: *Aion* (Zürich 1951) i *Mysterium coniunctionis* (Zürich 1955, 1956). W procesie alchemicznym widział ścisły odpowiednik tego, co w psychologii analitycznej nazywał procesem indywiduacji — procesem

dojrzewania, którego rezultatem jest ostateczne doświadczenie przez jednostkę archetypu swojej jaźni¹.

Nie ulega wątpliwości, że zarysowana przez Junga paralela między psychologią analityczną a alchemią jest uzasadniona i przekonująca. Przeszkodą we wszelkich studiach nad alchemią jest niejednorodność terminologii, wynikła z posługiwania się przez każdego alchemika indywidualnym zalegoryzowanym językiem, oraz starannie przestrzegana przez wszystkich adeptów tej „hermetycznej sztuki” tajemniczość. Stanowiła ona konieczne zabezpieczenie przed chciwcami pragnącymi wyzyskać wzniosłe idee filozoficzne dla przyziemnego celu gromadzenia bogactw; mogła być jednak także pozostałością antycznych i egipskich kultów misteryjnych, ściśle wiążących się z początkami alchemii i chyba częściowo zachowanych w procesie alchemicznym. W każdym razie Jung przekonująco dowiódł w *Psychology and Alchemy*, że istnieją zdumiewające zbieżności między ciągiem snów XX-wiecznego człowieka, który nie ma pojęcia o alchemii, a etapami procesu alchemicznego przedstawionymi w piktorialnych i pisanych alegorycznych dziełach dawnych alchemików. Można zatem powiedzieć, że sam proces alchemiczny posiada charakter archetypowy. Warto zatem sprawdzić, czy takiego samego procesu archetypowego nie dałoby się wykryć w innym przejawie życia umysłowego, w którym podświadomość gra ważną rolę — w dziele literackim. Nie jest ono oczywiście tak spontanicznym tworem podświadomości jak ciąg snów. Powieść Witolda Gombrowicza *Pornografia* wydaje mi się znakomitym obiektem takich badań.

Proces alchemiczny, czyli *opus*, polega na przechodzeniu od *prima materia*, *materia confusa*, chaosu — do *ultima materia*, *lapis* czy też eliksiru. Stanowi zatem proces zasadniczo syntetyczny, a nie analityczny. Postępuje stopniowo, krok za krokiem, przez kolejne stadia, jak np. spalanie, sublimacja, rozpuszczanie, rozdrabnianie, destylacja, stężenie. Rezultat ostateczny, kamień lub eliksir, to materia o rozlicznych przymiotach. Przede wszystkim jest ona w mocy dokonać przemiany pospolitych metali w złoto lub srebro, w ilościach znacznie większych od ilości jej samej. Co więcej, może niekiedy sprawiać inne dobrodziejstwa — przedłużać życie, leczyć choroby. Narzuca się podobieństwo z biblijną „solą ziemi” lub „zaczynem ciasta”. Istnieje jednak zasadnicza różnica między kamieniem filozoficznym lub eliksirem a takimi symbolami doskonalenia ułomności człowieczej, jak Bóg czy Zbawiciel, ponieważ kamień jest zawsze produktem człowieka. Nie można go znaleźć, nie istnieje w przyrodzie

¹ Definicje „archetypu”, „jaźni”, „cienia” i innych kategorii psychologii analitycznej używanych w tym artykule, a także szersze omówienie tych pojęć można znaleźć np. w: C. G. Jung, *Psychologische Typen*. Wyd. 9. Olten und Freiburg 1971 (wyd. ang.: *Psychological Types*. Princeton 1971).

ani nie otrzymuje się go jako daru Boga. Musi być wytworzony w trudzie i mozole, stanowi też zwykle owoc całego życia poświęconego ciężkiej, pełnej samozaparcia pracy².

W bogatym alegorycznym języku alchemii kamień filozoficzny nosi wiele nazw. Jednym z najstarszych i najczęstszych jego synonimów jest hermafrodyta. Z pewnością dlatego, że stwór taki należy do najbardziej wyrazistych i niewątpliwych spośród dostępnych ludzkiemu pojmowaniu przykładów jedności łączącej przeciwieństwa. Zresztą może także chodzi o sugestię, że jedność powstała z połączenia pierwiastka męskiego i żeńskiego musi być w jakiś sposób twórcza.

W Gombrowiczowskiej *Pornografii* jest właśnie mowa o stworzeniu takiej jedności między dwojgiem młodych, Karolem i Henią. Ich związek różni się od zwykłego kojarzenia pary ludzi tym, że ani chłopiec, ani dziewczyna nie zdają sobie sprawy z dokonującego się połączenia — aż do ostatniego momentu akcji, kiedy jest już właściwie po fakcie. Przez cały czas biernie poddają się zabiegom narratora i jego przyjaciela Fryderyka, jak pierwiastki w reakcji chemicznej:

„[...]”

Jak łatwo się domyślić, roześmieli się, tj. roześmieli się wspólnie, bo powiedziałem obojgu naraz, a oni, będąc razem, musieli się roześmiać... bo razem i do tego wobec mnie! Teraz już są ZAFIKSOWANI jako roześmiani dręczyciele W. To znaczy o tyle, o ile są razem, w parze, jako para — bo pan widział przecie przy kolacji, ona, jako ona tylko, tj. pojedynczo, pozostaje wierna narzeczonemu swemu. Ale we dwoje śmieją się z niego.

A teraz NÓŻ:

Ten nóż stwarza związek S (Siemian) — S¹ (Skuziak).

Z czego dalej: (SS¹) — W. Poprzez A, poprzez zamordowanie Amelii.

Ale znowu: W — (KH). Czyli (KH) — (SS¹).

Co za chemia! Jak wszystko się łączy! [...]” [s. 115-116]³

Ich nieświadomość co do własnej sytuacji podkreślana jest w powieści nieustannie, jak np. w scenach na wysepce między kanałami za stawem. Fryderyk nakłania ich wówczas do odgrywania drobnych scenek erotycznych, tłumacząc to chęcią przeprowadzenia studiów sytuacyjnych nad filmem, który ma zamiar nakręcić. Jednak na aktorach scenek nie robią żadnego wrażenia skrajnie poufale gesty, do których wykonania ich namawia (s. 97 n.). Karol również otwarcie odrzuca Henię i nie

² Istnieje wiele studiów na temat procesu alchemicznego i historii alchemii. Na ogół wszystkie podają obszerną bibliografię i liczne ilustracje. Poza wspomnianymi dziełami Junga można jeszcze wymienić: F. Sherwood Taylor, *The Alchemists*. New York 1949. — E. J. Holmyard, *Alchemy*. Harmondsworth 1968. — C. A. Burland, *The Arts of the Alchemists*. London 1967. — E. E. Ploss, H. Roosen-Runge, H. Schipperges, H. Buntz, *Alchimia. Ideologie und Technologie*. München 1970.

³ W ten sposób lokalizowane są cytaty z *Pornografii* (Paryż 1960).

daje posłuchu aluzjom sugerującym, że mógłby widzieć w niej kogoś innego niż tylko dziewczynę znaną od dziecka. Taka postawa ujawnia się najwyraźniej w rozmowie z narratorem podczas podróży bryczką do Ostrowca (s. 46 n.).

Zatem chłopiec i dziewczyna kojarzą się ze sobą wyłącznie w umysłach narratora i Fryderyka. Stanowią tym samym niejako typową projekcję fantazji dwu głównych postaci. I jak każda projekcja — nie mają prawie wcale samoistnego życia. Nie są odrębnymi jednostkami, lecz zaledwie symbolami. Narrator nawet nie opisuje ich wyglądu zewnętrznego. Tylko przez porównanie z młodym złodziejaszkiem Skuziakiem można sobie w ogólnych zarysach wyobrazić wygląd Karola. Charakterystyka jego powierzchowności sprowadza się właściwie do informacji, że jest szczupły i jasnowłosy, z wielkimi, ciemnymi oczami (s. 77). Wyłącznie na jedną cechę ich wyglądu zewnętrznego zwraca się naszą uwagę: mają białe zęby (np. s. 47). Narrator nie zajmuje się wcale przeżyciami ani psychiką tych postaci. Na odwrót, odrzuca wszystko, co jest w nich indywidualne, i zadowala się uznaniem ich za doskonale przeciętną młodą parę. W Heni i Karolu nie ma nic szczególnego.

Przy tym wszystkim narrator jest przez nich zniewolony. Przywiązuje największą wagę do nich i do związku między nimi. Urzeczenie takie to właśnie typowa cecha projekcji. Od pierwszej chwili, kiedy narrator spostrzega ich razem, jest przekonany, że należą do siebie, i natychmiast dochodzi do wniosku, że zadaniem jego i przyjaciela jest uświadomienie im tego faktu i skojarzenie ich. Konieczność stworzenia związku między tymi przeciętnymi młodymi ludźmi narrator odczuwa tak nagle i gwałtownie, że przypomina to projekcję „miłości od pierwszego wejrzenia”.

To było, jakby jej kark (dziewczyny) wrywał się i związywał z tamtym (chłopcym) karkiem, kark ten jak za kark chwycony przez tamten kark i chwytający za kark! [...]

Czy znali się? Lecz choć każde z nich było osobno, znowu i jeszcze bardziej rzucała się w oczy ich namiętna składność: byli dla siebie. [...] On dla niej, ona dla niego, gdy tak stali z daleka i wcale nie zainteresowani sobą — i tak silne to, iż on ustami nie do ust jej nadawał się, a do całego jej ciała — a ciało jej jego nogom podlegało! [s. 23-24]

Przyczyną, dla której młodzi ludzie należą do siebie w wyobraźni narratora i Fryderyka i dla której należy ich zmusić, aby sobie to uświadomili wbrew własnej woli, jest pewna właściwość, którą posiadają, utraczona dla dorosłych — młodość. Młodość jest niejako przyczyną projekcji. Młodość, niedojrzałość i jej utrata należy do głównych tematów nie tylko *Pornografii*, ale wszystkich dzieł Gombrowicza. Nie należy oczywiście rozumieć tego problemu powierzchownie; Gombrowicz byłby wówczas pisarzem krańcowo banalnym. Młodość i niedojrzałość to symbol złożonej podstawowej idei jego dzieł i jego poglądu na świat. To prawdziwy

symbol, a nie tylko znak, i jedynie taka interpretacja pozwala ową ideę usytuować w systemie myślowym Gombrowicza. Sam autor poświęcił temu zagadnieniu całą powieść, *Ferdydurke*, a następnie wypowiedział się na ten temat obszerniej w rozmowach z Dominique'em de Roux⁴. Jednakże z wielką zręcznością wystrzegał się jakiegokolwiek wskazówki, co właściwie oznacza to pojęcie.

Oddziaływanie młodości, którego symbol stanowi połączenie Heni i Karola, przedstawione jest w *Pornografii* przy pomocy terminologii religijnej. W momencie niemal mistycznego objawienia Fryderyk odkrywa przyczynę niechęci dwojga młodych do połączenia się: ich związek byłby zbyt potężny dla nich samych i dla innych. Mógłby ich pochłonać. Fryderyk pisze o tym w liście do narratora, Witolda, który nagle pojmuje, że właśnie ta pełnia zmusza jego i Fryderyka do dalszych wysiłków w celu połączenia młodej pary; rezygnacja z tego przedsięwzięcia byłaby zdradą samego siebie:

„[...]”

1) ZAGADKA: dlaczego oni ze sobą nie?... Co? Pan wie?

Ja wiem. To byłoby zbyt PEŁNE dla nich. Zbyt CAŁKOWITE.

NIEPEŁNOŚĆ — PEŁNIA, oto klucz!

Boże wielki! Ty jesteś Pełnią! Ale to piękniejsze od Ciebie i ja Ciebie wyrzekam się niniejszym.

2) ZAGADKA: dlaczego do nas się garną? Dlaczego z nami flirtują?

Bo oni między sobą nami chcą. Nami. A także — Wacławem. Nami, panie Witoldzie, drogi mój, nami, nami. Oni muszą poprzez nas. Dlatego nas kokietują!

Widział pan kiedyś coś podobnego? Że my im jesteśmy potrzebni do tego?

3) Pan wie, co jest groźne? Że ja jestem w pełni mego rozwoju duchowo-intelektualnego, a znajduję się w rękach lekkich, niecałkowitych, dopiero wrażliwych. Boże! Oni jeszcze rosną! Oni lekko, lekko, powierzchownie wprowadzą mnie w coś, co ja będę musiał wyczerpać całkowicie myślowo i uczuciowo. Podadzą mi lekko-lekkomyślnie puchar, który będę musiał wychylić do ostatniej kropli...

Zawsze wiedziałem, że coś takiego mnie czeka. Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu. Pa! Do zobaczenia na Golgocie. Pa!”

A to się rozpisal! Znów siedziałem przy lampie w pokoju na górze: zdradzić go? Wydać? Lecz w takim razie i siebie musiałbym zdradzić i wydać! [s. 105-106].

Związek między dwojgiem młodych ludzi oznacza zatem pełnię, której moc wszystko przenika. Pełnia ta w sposób przemożny narzuca się dwu głównym postaciom wbrew ich woli. Kpiarski ton listu służy właściwie tylko maskowaniu głębokiej powagi religijnej i filozoficznej. Poprzez obraz połączenia młodzieńca i dziewczyny Gombrowicz ukazuje powszechną zasadę jedności w naturze. A obraz ten ma tę samą wartość

⁴ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 61 n.

i jest w niektórych momentach tak samo silny jak alchemiczny opis mocy kamienia filozoficznego, który sam stanowi równoważący symbol jedności. Uwydatniając bierność młodych ludzi i nieświadomość co do mechanizmu ich losów, narrator dodatkowo wskazuje, że *opus* jest dziełem sztucznym, dokonany tylko przez człowieka — w tym wypadku przez niego samego i Fryderyka. Owocem ich trudów jest związek dwóch przeciwstawnych pierwiastków, męskiego i kobiecego. Podobieństwo między skojarzeniem Heni z Karolem a *lapis* lub eliksirem alchemika wydaje się oczywiste.

Element religijny występuje w *Pornografii* bardzo zdecydowanie. Powieść przedstawia dążenie do ostatecznego celu, którym jest zbawienie czy doskonałość, ale dążenie to przeciwstawia tradycyjnej religii. I tutaj uwidacznia się zaskakująca zbieżność z alchemicznym *opus*. Alchemia, wywodząca swoje początki, poprzez mahometanizm, z czasów hellenistycznych, zawierała bardzo silne elementy pogańskie. Była właściwie filozofią przyrody i zasadzała się na ścisłej więzi człowieka z naturą, czemu stanowczo sprzeciwiało się tradycyjne chrześcijaństwo. W tym zresztą mógł tkwić jeden z powodów przezornej tajemniczości alchemików. Samo rozpoczęcie procesu przemiany w *Pornografii* stanowi w gruncie rzeczy wyraźne zderzenie z tradycyjną religią. Narrator jest na mszy, która nagle załamuje się i traci wszelkie znaczenie. W pewnym momencie zdaje on sobie sprawę, że nie jest już uczestnikiem nabożeństwa, ale częścią natury, składnikiem wszechświata. Inaczej mówiąc, zostaje zmuszony do podjęcia pierwszego i nieodwracalnego kroku na drodze mistycznego przeżycia natury i własnej osobowości; ztraca się w naturze:

Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna, i to nawet nie działo się już na ziemi, lecz raczej ziemia przeistoczyła się w planetę zawieszoną we wszechświecie, kosmos stał się obecny, to odbywało się w jakimś jego miejscu. Tak dalece, że światło świec, a nawet światło dnia, wdzierające się poprzez witraże, stało się czarne jak noc. Więc nie byliśmy już w kościele, w tej wsi, ani na ziemi, tylko — i zgodnie z rzeczywistością, tak, zgodnie z prawdą — gdzieś w kosmosie, zawieszeni z naszymi świecami i naszym blaskiem, i tam gdzieś w bezmiarach wyczynialiśmy te dziwne rzeczy ze sobą i pomiędzy sobą, podobni małpie, która by wykrzywiła się w próżni. Było to szczególne drażnienie się nasze, gdzieś, w galaktyce, ludzka prowokacja w ciemnościach, dokonywanie dziwacznych ruchów w otchłani, wykrzywanie się w astronomicznych bezkresach. A temu tonięciu w przestrzeni towarzyszyło straszne wzmożenie konkretności, byliśmy w kosmosie, ale byliśmy jak coś przerażająco danego, określonego we wszystkich szczegółach. [s. 21]

Wynikiem tego przeżycia jest poczucie całkowitego odosobnienia, kompletnej ciemności. Jest to stan całkowicie zbieżny z początkowym stadium alchemicznego *opus* — stanem *nigredo*, ściemnionej *prima materia*. Przygnębiający i ponury charakter owego stanu, doświadczanego

przez wielu ludzi, ale zazwyczaj natychmiast tłumionego, wymownie opisuje narrator:

na koniec sam, ja sam, bez nikogo i niczego poza mną, sam w ciemności absolutnej... więc dotarłem do ostateczności mojej, osiągnąłem ciemność! Gorzką kres, gorzki smak dotarcia i gorzka meta! Ale było to dumne, zawrotne, naznaczone nieubłaganą dojrzałością ducha, już samoistnego. Ale było to także okropne i, pozbawiony wszelkiego oparcia, czułem się w sobie jak w rękach potwora, mogąc wyrabiać z sobą wszystko, wszystko, wszystko! Oschłość dumy. Mróz ostateczności. Surowość i pustka. [s. 21-22]

Jednak narrator zaraz dostrzega możliwość zmiany sytuacji, jak gdyby światło w ciemności. Zauważa mianowicie policzek i kark Karola i uświadamia sobie, że to właśnie jest wyjście z „mrozu kosmicznego owej nocy” (s. 22). I znowu sięga do terminologii religijnej — mówi: „Bóg i cud” (s. 22). Wkrótce zauważa również Henię i dochodzi do wniosku, że związek tych dwojga ludzi musi być jego własnym ostatecznym celem. Od tego momentu zaczyna się ów proces przemiany, czyli *opus*.

Religijny charakter *opus*, kojarzenie Heni z Karolem, zostaje z kolei mocno uwydatnione poprzez konfrontację tradycyjnej religii oraz tego, co można by umownie nazwać pogaństwem. Mowa tu o kolizji Amelii z Fryderykiem. Niewątpliwie dokonuje się zderzenie dwóch przeciwstawnych, ale równie silnych i konsekwentnych światopoglądów. Z jednej strony jest to katolicyzm, w bardzo pogodnej i wysublimowanej postaci, a z drugiej — przekonania, których narrator przezornie nie określa bliżej. Niekiedy nazywa je ateizmem, ale całkiem jasno daje do zrozumienia, że nie chodzi w tym wypadku o tradycyjny ateizm. W każdym razie jest bezradny, gdy ma wytłumaczyć, na czym właściwie te przekonania polegają:

Amelia postanowiła zagrać w otwarte karty i, nie ruszając się z miejsca, stwierdziła.

— Pan jest ateistą.

[...] Rzekł... dlatego, że musiał, że nic innego nie miał do powiedzenia, że ta odpowiedź była już podyktowana pytaniem.

— Jestem ateistą.

Ale znów mówił, żeby nie powiedzieć czegoś innego! To się czuło! Zamilkła, jakby odcięto jej możliwość polemiki. Gdyby naprawdę był niewierzącym, mogłaby z nim walczyć i wtedy wykazałaby całą najgłębszą „ostateczność” własnej racji, ha, walczyłaby z nim jak równy z równym. Lecz jemu słowa służyły tylko do zatajenia... czegoś innego. Czego? Czego? Jeżeli nie był wierzący, ani niewierzący, to czymże był? Otwierała się połać nieokreślonego, tej dziwnej „inności”, w której ona gubiła się, oszołomiona i wytracona z gry. [s. 70]

Według pojęć alchemicznych owa „ostateczność” i „bezdenna głębia” (s. 68) to pogański panteizm pretendujący do traktowania go na równi z chrześcijaństwem. Za taki go uważa Amelia, przedstawicielka chrześcijaństwa, i objawia lęk, którego zawsze doznają chrześcijanie, gdy stają

przed owym dynamicznym *principium* natury, tak zgubnym dla rozumowych i etycznych zasad ich religii (zob. np. uwagi narratora o Amelii, s. 68 n.).

Pogański panteizm znajduje bezpośredni wyraz w liście Fryderyka do narratora i reakcji narratora na list (s. 111 n.). A śmierć Amelii dowodzi, że narrator identyfikuje ów panteizm z głębokimi przekonaniami swoimi i Fryderyka. Chrześcijański pogląd na świat musi zginąć i tryumf nad nim musi być wyraźnie uwidoczniiony w powieści. Zmagani tych nie można po prostu uznać za dokonane i pominąć. Bitwa musi się rozegrać. Stadium to trzeba przejść i zakończyć, aby proces przekształcenia mógł postępować:

Po co jej to było? Aby nawrócić go ostatnim przedśmiertnym wysiłkiem? Aby mu pokazać, jak umiera się po katolicku? Cokolwiek chciała, Fryderyk, a nie Chrystus, był tutaj ostatnią instancją, jeśli modliła się do Chrystusa, to dla Fryderyka, i nie pomogło, że padł na kolana, on to, nie Chrystus, stawał się sędzią najwyższym i Bogiem, gdyż dla niego działo się to konanie. [s. 78-79]

Poczynaniami Fryderyka i narratora rządzi jeszcze jedna zasada ściśle związana z alchemicznym pogaństwem. Jest to reguła zbrodni i kary. W *Pornografii* zbrodnia i kara odgrywają naczelną rolę; stąd wywodzi się zresztą tytuł powieści. Wyzwolenie dwojga młodych i zarazem ich połączenie dokonuje się tylko dzięki zbrodni: Amelia umiera w wyniku pospolitego napadu, Henia i Karol zaś połączeni zostają — dopiero w ostatnim momencie akcji — wskutek potrójnego morderstwa: Wacław zabija Siemiana, Karol Wacława, a Fryderyk Skuziaka. Ten rozlew krwi wydaje się niezbędny dla stworzenia związku młodej pary, co nadaje owym czynnikom sprawczym odcień krwawej ofiary. Jednakże ani krwawa ofiara, ani pojęcie zbrodni i kary nie są tu najważniejsze. Najważniejsza jest znowu tendencja antychrześcijańska. Grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelną zasadą życia:

Oni, w cnocie, byli zamknięci dla nas, hermetyczni. Ale oni w grzechu, mogli tarzać się z nami... Oto co myślał Fryderyk! I prawie widziałem go, jak z palcem przy ustach szuka grzechu, który by go z nimi spoufalił, jak rozgląda się za takim grzechem — czy też, raczej, może, myśli, podejrzewa, że ja za takim grzechem się rozglądam. Cóż to za system zwierciadlany — on we mnie się przeglądał, ja w nim — i tak, snując na cudzy rachunek marzenia, dochodziłszy do zamysłów, których żaden z nas nie ośmieliłby się poczytać za swoje. [s. 59-60]

Pogański charakter tych rozważań rzuca się w oczy. Grzechu nie uważa narrator za słabość moralną, lecz przeciwnie — za niezbędny składnik pełni. Nie ma próby wyeliminowania grzechu ani stłumienia go jak w religii chrześcijańskiej. Należy go rozwijać, gdyż jest częścią ludzkiego losu i jeżeli się go zaniedbuje, przekreśla się pełnię życia. Ostatecznym celem

procesu dokonującego się w *Pornografii* jest związek pierwiastków męskiego z żeńskim, reprezentowanych przez dwoje młodych ludzi, ale nie związek w duchu sterylnej cnoty. Połączenie musi się dokonać w warunkach pełni życia, której nieodłącznymi składnikami są grzech, krew i zbrodnia. Chrześcijański ideał doskonałości jest krańcowo różny od ideału doskonałości w *Pornografii* — doskonałości polegającej na pełni, jak prawdziwy alchemiczny *lapis*, będący syntezą wszystkich przejawów życia.

W tym krótkim przeglądzie symboliki alchemicznej w *Pornografii* należy jeszcze wspomnieć o jednym ważnym tu elemencie — o postaci Fryderyka. Wydaje się, że sprawiła ona kłopot niektórym krytykom⁵. Jednakże każdy, komu nieobce są podstawowe zasady psychologii analitycznej, uzna za oczywiste, iż Fryderyka należy traktować jako „cień” narratora. Ciekawą cechą Fryderyka w roli „cienia” jest jego znaczna aktywność. To on przecież inicjuje i wykańcza *opus*. Narrator jest krańcowo bierny, pochłonięty tylko obserwacją i notowaniem. Analiza stosunku między Fryderykiem a narratorem przekracza, niestety, zakres niniejszego studium. Tu trzeba tylko zauważyć, że Fryderyk przejmuje prowadzenie akcji i, zwłaszcza po śmierci Amelii, jest głównym sprawcą spełnienia *opus*, związku między dwojgiem młodych ludzi. Postać obarconą taką rolą również znamy z alchemii. Jest to przewodnik alchemika, *spiritus mercurialis* albo *Hermes psychopompos*. Jest to bóg objawiający, duch, który łączy przeciwstawności. Tak też właśnie czyni Fryderyk. Jest odkupicielem tworzącym nowy porządek, oparty na naturze, a nie na tradycyjnej religii chrześcijańskiej.

Pornografia zawiera bardzo wiele innych składników zdumiewająco podobnych do elementów procesu alchemicznego. Rozmiary artykułu nie pozwalają na dokładną analizę np. symboliki kolorów, a także — wyraźnie zaznaczonych stadiów *opus*, wreszcie zaś doboru miejsc, w których rozgrywa się akcja (bardzo ważna cecha symboliki alchemicznej). Pominąć również wypadnie rolę, jaką odgrywają drugorzędne postaci, zwłaszcza Waław, Siemian i Skuziak. O Amelii mowa była tylko jako o symbolicznej reprezentantce konwencjonalnego chrześcijaństwa. Ma ona obok tego drugą funkcję jako matka Waława, a więc reprezentantka macierzyństwa. Ale nawet ta skrótowa analiza powinna udowodnić przekonująco, że podobieństwa między *Pornografią* a *opus* alchemicznym nie ograniczają się do powierzchownych szczegółów, lecz tkwią w samym jądrze powieści. Są tak wyraźne, że chciałyby się nazwać *Pornografią* powieścią alchemiczną. Posługując się dzisiejszymi kategoriami powiedzielibyśmy, że powieść w alegoryczny sposób obrazuje drogę jednostki ku zrozumie-

⁵ Zob. np. *ibidem*, s. 181 n.

niu archetypu swojej jaźni. O tym, że zrozumienie takie zostało w *Pornografii* osiągnięte, niewątpliwie świadczą ostatnie zdania powieści, ukazujące błysk intuicyjnego wzajemnego zrozumienia między narratorem i jego cieniem a dwojgiem młodych, w końcu połączonych:

Spojrzałem na naszą parkę. Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy. [s. 159]

Z angielskiego przełożył
Ignacy Sieradzki