

Robert Boyers

Formy perwersji w "Pornografii" Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 285-310

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.

ROBERT BOYERS

FORMY PERWERSJI W „PORNOGRAFII” GOMBROWICZA

(...) nie ma postawy duchowej, która by, doprowadzona do ostateczności i konsekwentna, nie była godna poważania. Może istnieć siła w słabości, stanowczość w chwiejności, konsekwencja w niekonsekwencji, a także wielkość w małości. Odważne tchórzostwo, miękkość ostra jak stal, atakująca ucieczka.

⟨Gombrowicz⟩

Fakt, że Gombrowicz jest ekstremistą, przyjmują bez zastrzeżeń wszyscy z wyjątkiem ludzi o szczególnie przytłumionej wrażliwości, ale nie ma również wątpliwości, że jest ekstremistą osobliwym. Jeżeli gotów jest podjąć i rozwijać praktycznie każdą koncepcję, choćby najbardziej nieprzystojną czy śmieszoną, często bez troski o racjonalne uzasadnienie, to równie chętnie ją w jednej chwili porzuca, zajmując krańcowo przeciwne stanowisko. W tym znaczeniu Gombrowicz jest jednym z najbardziej konsekwentnych pisarzy filozoficznych, jakich mieliśmy w naszym stuleciu, z pewnością jednym z najbardziej ożywczych, a jednocześnie wzbogacających, ponieważ wola mocy, z taką pasją sformułowana przez Nietzschego, jest u Gombrowicza nierozzerwalnie połączona z dążeniem do prawdy. „Wola pomyślenia o wszystkim, co istnieje”, powiedział Nietzsche o takiej postawie i dodał, że „Filozofia jest sama tym okrutnym przymusem, najbardziej duchową formą woli mocy”. Trzeba tylko oczywiście pamiętać, że myślenie o rzeczach nie do pomyślenia, czy choćby żywe ich przedstawienie w dziele sztuki, nie bywa równoznaczne z ich obroną i Gombrowicz aż do końca swojej kariery nie wyszedł poza „małe, pojedyncze kwestie i eksperymenty”, których Nietzsche bronił jako granic swojej zdecydowanej niesystematycznej filozofii. Do samego końca — można powiedzieć — Gombrowicz i Nietzsche utrzymywali, że wszystkie

[Robert Boyers — krytyk amerykański.

Przekład według wyd.: R. Boyers, *Aspects of the Perverse in Gombrowicz' „Pornografia”*. „Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Sciences” 17 (Fall 1971), s. 19—46.]

systemy, wszystkie idee, a nawet pojęcia osobowości i wartości są fikcjami i jeżeli się je w ogóle przyjmuje, to tylko nieobowiązuco.

Postawa taka nie ma nic wspólnego z tym, co mamy na myśli, mówiąc o literaturze pornograficznej. W żadnym innym rodzaju literatury nie jest konieczna taka prostoliniowość i zaangażowanie w znaczeniu całkowitej jednostronności, bowiem rodzaj ten może kwitnąć tylko kosztem świadomości krytycznej. Dla autora pornograficznego przyznanie, że jego fikcyjna wizja może nie być autentyczna i silnie zniewalająca, oznaczałoby rezygnację z przyciągnięcia naszej uwagi, zapędzenie czytelnika na powrót do więzienia, które sam dla siebie stanowi, a z którego chciał umknąć, biorąc do ręki książkę pornograficzną. Otóż Gombrowicz, ów rzekomy pornograf, osiąga w swoich najbardziej udanych utworach erotyzm opatrzony takimi zastrzeżeniami, tak nieustannie podkopywany i analizowany, że staje się niczym więcej jak tylko jednym z konsekwentnego szeregu zainteresowań. Gombrowicz ekstremista jest przywiązany zarówno do wielości doświadczenia, jak do surowych wymagań badania erotycznego, a zdolność do zdawania sobie sprawy z różnorodności uwalnia go od skrajności mechanistycznych i narzuconego wzorca. Dopiero u schyłku drogi twórczej, w powieści *Kosmos*, popada w takie skrajności i wynika z nich osłabienie prężności intelektualnej. Do tego momentu Gombrowicz uporczywie starał się jak najlepiej skojarzyć dwa tradycyjne ujęcia materiału literackiego. „Lis zna wiele rzeczy, ale jeź jedną wielką rzecz”, powiedział Isaiah Berlin i Gombrowicz w swoich najlepszych dziełach korzysta z obu sposobów. Analizując specyficzne niedostatki i niepokoje jeży, Gombrowicz rozwinął pełną gamę przemysłowości, którą przypisujemy lisom, przemysłowości, która pojawia się nie jako pokusa, ale jako stałe przeciwstawianie się jeżom przy każdej okazji.

Dlaczego więc swojej najważniejszej powieści — bo co do jej rangi nie może być wątpliwości — Gombrowicz nadał tytuł *Pornografia*? Będąc rodzajem kontynuacji wcześniejszej *Ferdydurke* (1937), jest jednocześnie bardziej jednorodna i bardziej zaskakująca, traktuje o sprawach bardziej niecodziennych i jest piękniejsza. Sam Gombrowicz w przedmowie do wydania angielskiego pisze, że jest to dzieło wyższe niż *Ferdydurke*, z pewnością bardziej klasycznie uformowane i pozbawione ostrza satyrycznego. Zawiera jednak znacznie większy udział perwersji i groteski, jest brutalniejsza w opisie wydarzeń, a przegląd jej tematyki dowodzi bez wątpienia bardziej konsekwentnego zamiaru dotknięcia czytelników niż we wcześniejszej książce. W gruncie rzeczy dziwimy się raczej, dlaczego zakres działań ludzkich w *Pornografii* niepokoi nas tak mało. Nie posiadając wyniosłości i dystansu satyry ani odrażających właściwości karykatury, powieść ta powinna — jak sądzimy — przerażać nas o wiele bardziej.

Dochodzimy więc do wniosku, że Gombrowicz nie napisał wcale powieści pornograficznej, że do nadania takiego tytułu skłoniło go własne niespokojne sumienie, które każe mu zawsze myśleć o sobie jak najgorzej i przypisywać najpotworniejsze motywy najbliższym mu postaciom. Uważa niejako, że tylko w ten sposób może rościć sobie pretensje do uczciwego przedstawienia materii swojej powieści. Jednakże równocześnie występuje inna tendencja równoważąca poprzednią, a mianowicie złożoność, którą spostrzegamy w bogactwie życia w ogóle i która niekiedy utwierdza swoje panowanie kosztem zaściankowego, wąskiego widzenia podporządkowującego sobie całą rzeczywistość. *Pornografia* jest powieścią nieustannego napięcia, w której zła wiara zмага się z dobrą, dojrzałość z głupotą, neurasteniczne igraszki z prawdziwą beztroską. Tak jak właściwie nie przeraża, tak też nie ma nic wspólnego z miłym podrażnieniem, które jest podstawową cechą erotyki literackiej. Czytając ją nigdy nie jesteśmy w stanie zapomnieć, kim jesteśmy i w ten sposób musimy utrzymywać znaczenie i rzeczywistość na właściwych miejscach. Kiedy postaci powieściowe żalą się, że popadają w marzenia i sny na jawie, my mocno trzymamy się ziemi i uroki rzucane przez książkę nie są urokami hipnotycznymi. Przy całym zainteresowaniu wstrętną i perwersyjną stroną ludzkiego zachowania *Pornografia* jest powieścią pisaną przez autora w pełni panującego nad sobą, swoim warształem i swoimi czytelnikami. Jeżeli nie podoba nam się to, co myśli czy co robi, możemy odrzucić jego propozycje bez poczucia, że zdradziliśmy zaufanie, bo Gombrowicz w tej książce wie, że każde rozumienie jest co najwyżej cząstkowe, że powieści nigdy nie przedstawiają wszystkich wyborów życiowych w pełni ich możliwości i że obsesje, podobnie jak konwencje percepcyjne, mają ograniczone zastosowanie. Dzielem *Pornografii* jest uprawnienie wszelkich reakcji: przychylności i negacji, zaangażowania i krytycznej rezerwy. Gombrowicz pozwala nam od czasu do czasu przeniknąć do swojej wizji, do swego własnego świata bez poddawania się jego rygorom. Przy wszystkich okrucieństwach, a nawet chłodzie, jest to powieść wielkoduszna.

Pornografia przenosi nas do prowincjonalnego polskiego dworku będącego siedzibą całkowicie przeciętnej rodziny z klasy średniej. Jest rok 1943 i każda z postaci zostaje w jakiś sposób napiętnowana doświadczeniami hitleryzmu. Co prawda zagrożenie unosi się wysoko nad rzeczywistością powieściową i pełni raczej nikłą funkcję w powiązaniu z podstawowymi okrucieństwami i intrygami. Podobnie jak w innych głównych powieściach Gombrowicza, powrotu na wieś dokonuje bohater wraz z towarzyszem podróży, który pod wieloma względami jest tylko jego cieniem. Jednak w tym wypadku towarzysz spełnia rolę dominującą, tzn. jest postacią bardziej czynną i przyciągającą uwagę, i pod jego wpływem narrator niemal musi usunąć się w cień. Nie powinno to dziwić

w powieści o przeżyciach „voyeuryzmu”, gdzie bierne przyjmowanie wydarzeń i osób przez świadomość jest głównym przedmiotem zainteresowania. Zaskakuje nas tylko, że postaci, które istnieją dla siebie głównie jako projekcje bardzo osobistych, niemal obsesyjnych potrzeb, mogą mimo to dla nas istnieć jako pełne istoty ludzkie. Wynika stąd bez wątpienia, że Gombrowicz zachował dystans wobec obsesji swoich postaci i że wskutek tego nie odczuwał potrzeby intymnego mówienia o rzeczach, których nie miał zamiaru ani nawet możliwości objaśniać. Postaci istnieją dla nas jak stworzone z krwi i kości, bowiem Gombrowicz może sobie pozwolić, aby widzieć je takimi, jakimi są, aby dać im taką niezależność od siebie nawzajem i od autora, jakiej mogą pozazdrościć postaci z wielu innych powieści. Nie chcemy oczywiście przypisywać temu zjawisku przesadnej wagi. Ludzie w *Pornografii* zajmują właściwie niewiele miejsca i przeżywają ograniczoną wiązkę problemów i trosk, od których nie mogą się uwolnić. Jednocześnie, jak wspomniałem, próbują radzić sobie z codzienną rzeczywistością przez pryzmat swoich własnych potrzeb i w niektórych wypadkach tworzą znaczne przeszkody dla spełnienia głębokich pragnień swoich bliźnich. Nie jest to powieść o zwykłym spełnieniu pożądań ani czysto fantastyczna projekcja, ale narzędzie wyobraźni, która wdziera się do wnętrza żywych istot i odsłania ich przeżycia mimo donośnych skarg, wydanych przez ich pogwałcone specyficzne struktury i dążenia.

W *Ferdydurke* protagonista i jego przyjaciel uciekają na ziemiańską prowincję w nadziei, że znajdą tam jakiś porządek, jakąś zrozumiałą etykietę, która okaże się jednocześnie krępująca i naturalna, porządek, który uwolni ich od zwątpienia i niepokoju — uczuć typowych dla ludzi mających sceptyczny stosunek do nowoczesnego świata. W *Kosmosie*, opublikowanym w kilka lat po *Pornografii*, protagonista i jego przyjaciel podobnie uciekają, ale od czegoś bardziej indywidualnego i obsesyjnego, od poczucia własnej nieprawości i winy. Natomiast protagoniści *Pornografii* nie są przejęci taką samą trwogą neurotyczną i opuszczają świat intelektualny, do którego przywykli, aby zapomnieć o niepokojach politycznych przesładujących każdego Europejczyka na początku lat czterdziestych. Spekulacje metafizyczne rozpoczynają się oczywiście już na pierwszych stronach *Pornografii* i pod żadnym pozorem nie możemy jej nazwać powieścią polityczną. Nie jest jednak pozbawiona znaczenia okoliczność, że jej główne postaci uciekają na prowincję z całkiem prawdopodobnej przyczyny odnoszącej się do niewątpliwie rzeczywistej sytuacji panującej w niezaprzeczalnie realnym świecie. Już przez to samo *Pornografia* odróżnia się od innych powieści, a także sztuk Gombrowicza, które poświęcone są w tym samym stopniu badaniu dziwactw i osobliwości, co odtwarzaniu rzeczywistości. Osobliwości *Pornografii* są osobliwe w kontekście realnym. Złudzenie nie współzawodniczy tu z rzeczy-

wistością, ani stany nerwicowe nie zagrażają zdrowiu psychicznemu. Perwersja, złudzenia, szaleństwo istnieją tylko w rzeczywistym świecie — Gombrowicz w tej powieści nie ma zamiaru wykraczać poza tę prawdę, ani nas do tego skłaniać. Przyznaje, że istnieją również inne uczucia, że rządzą ludźmi także i inne pobudki.

Pornografia jest zatem powieścią, która mówi o pewnych rodzajach przeżyć pornograficznych; nie jest powieścią pornograficzną, skoro nie ulega pokusom tego gatunku. Przedstawia nam dwu polskich intelektualistów w średnim wieku, narratora o nazwisku Witold Gombrowicz i jego towarzysza zwanego po prostu Fryderykiem — obu owładniętych erotyzmem wyrażającym się nawykowo tylko w formie perwersyjnej. Autor nie daje nam pola do domysłów na temat przyczyn takich odchyleń, ale wydaje się, że mimo pewnych obaw pobłażliwie odnosi się do skłonności swoich postaci, a zainteresowanie, z jakim opisuje ich wyobrażenia i czyny, z pewnością przekracza granice zwykłej ciekawości. Fakt, że narrator nazywa się właśnie Witold Gombrowicz, oczywiście bardzo nas interesuje, ale trudno byłoby w jakiś określony sposób utożsamiać narratora z autorem, bowiem punkt widzenia zachowany w powieści powinien narzucać wiele rzeczy, nad którymi narrator beztrąsko się prześlizguje. I choć w znaczeniu dosłownym widzimy tylko to, na co nam pozwala, to jednak na końcu jesteśmy znacznie mniej od niego oszłomieni i kiedy on sam czuje się rozdwojony, my czujemy w szczególny sposób pokrępiającą spoistość wizji powieściowej. Jeżeli zakładamy, że Gombrowicz zbudował swoją powieść w ten sposób, aby czytelnik czuł się wciągnięty w wymiary przedstawionego doświadczenia, a jednocześnie osiągnął taki stopień zrozumienia i jasności, aby mógł zachować dystans, musimy przyznać, że punkt widzenia panujący w powieści przekracza zasięg wzroku jakiegokolwiek postaci — nawet samego narratora. Witold jest z pewnością wprawnym i bystrym obserwatorem świata, ale szybkość jego reakcji intelektualnych skłania go do nagłych zmian koncepcji i postaw. Jego spostrzeżenia padają na piasek naszej uwagi, aby leżeć na mieliźnie, z której dopiero konstrukcja całej powieści zdoła je poruszyć.

W przedmowie do wydania angielskiego Gombrowicz określa przedmiot *Pornografii* jako tęsknotę człowieka „do niewykończenia... do niedoskonałości... do niższości... do młodości...” i oczekujemy rozwinięcia idei wyłożonych już w *Ferdynandzie*. Jednakże w *Pornografii* mamy do czynienia z czymś zupełnie innym i kiedy narrator, Witold Gombrowicz, odstępuje od programu autora, widzimy, że powieść ta istnieje wyłącznie jako całość niezależna od wszelkich struktur poza własną. *Pornografia* rzeczywiście zniechęca do wszelkich uproszczeń interpretacyjnych i mamy opory przed narzucaniem jej własnych sądów w jakikolwiek sposób, który by pogwałcił jej polimorficzną złożoność. Możemy jednak stwier-

dzieć, że nie jest to powieść o pociągu, jaki człowiek czuje do młodości czy do niedojrzałości i niedoskonałości i możemy także z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że gdyby Gombrowicz zamierzał napisać taką książkę, to po paru rozdziałach doszedłby do wniosku, że zmieniła się w coś innego. Widzieliśmy w *Ferdydurke*, że dążenie do młodości współlistnieje ze skłonnością diametralnie przeciwną, a *Pornografia* jest tak całkowicie poświęcona wymyślnym zbrodniom, życiu pojmowanemu jako intryga, redukcji doświadczenia do sformalizowanych abstrakcji i układów, że idea młodości, jeżeli jest przywoływana, to po to, aby ją gwałcić. Jesteśmy wdzięczni Gombrowiczowi za odtwarzanie młodości z życzliwością i bogactwem, które widzimy w jego portretach młodych ludzi, ale podstawowa tendencja powieści polega na przekształcaniu zwykłej młodzięcości w coś rzadkiego i schyłkowego. W *Pornografii* mamy właściwie do czynienia z osobliwą spirytualizacją świata, przez którą zwykle popędy są wynaturzone w kierunku idealizowanego erotyzmu bardzo odległego od plastycznego kopulowania dokonującego się w konwencji pornograficznej (i równie odległego, możemy dodać, od przypadkowych dziecinad młodzięcej miłości). Nie możemy zaprzeczyć, że Witold i Fryderyk są znudzeni życiem i że towarzystwo pary młodych uważają za sposobność do rozrywki, ale to, że rzeczywiście chcą odzyskać własną utraconą młodość, jest kłamstwem, które tylko taki arcy-oszust jak Gombrowicz mógł stworzyć, nie zdradzając się niczym. W gruncie rzeczy dwu panów pociąga tylko perspektywa estetyzacji rzeczywistości przez popis mocy, która jest tylko słabym cieniem dawnej potencji. Młodzi łączą się nie sami w sobie czy dla samych siebie, ale jako środek uzasadnienia niejasnych koncepcji, które sprawcy połączenia chcieli od dawna wypróbować. Witolda i Fryderyka pobudza nie perspektywa odzyskania sił żywotnych przez kontakt z młodzięcą żywiołowością kochanków, ale nadzieja pocieszenia tak samo rozpaczliwego, jak koniecznego. A pocieszeniem tym jest odkrycie, że pustka może znaleźć dla siebie lustro w innych ludziach, że możemy wszystko przekształcić stosownie do naszych potrzeb, jeżeli będziemy wystarczająco przebiegli i stanowczy, i dzieło owo może zadowolić tak samo, jak spontaniczne czyny, pod warunkiem że będzie wystarczająco świadome własnych praw i własnej mocy.

Mówiliśmy dotychczas o perwersyjności *Pornografii* w taki sposób, aby się naturalnym trybem kojarzyła ze spirytualizacją rzeczywistości i dążeniem do pocieszenia, ale trzeba tu zaznaczyć, że nie jest to niczym nowym w traktowaniu osobliwości seksualnych. W pracy *Trzy rozprawy z teorii seksualnej* Freud pisze:

Być może właśnie w najwstrętniejszych zbroczeniach musimy dostrzec nadzwyczaj płodny wysiłek psychiczny w kierunku przekształcenia popędu seksual-

nego. W takich wypadkach dokonuje się akt psychiczny, w którym — mimo po twornego rezultatu — nie można zaprzeczyć występowania idealizacji popędu. Wszechpoteą miłości nigdzie nie ujawnia się mocniej niż w wypadku jej skrzy wienia. Pierwiastki najwyższe i najniższe wszędzie są w miłości ze sobą bardzo blisko związane.

Aczkolwiek wielu najwybitniejszych neofreudystów, od Marcuse’a do Normana O. Browna, z pewnością unikałoby takich terminów jak „naj wyższy” i „najniższy”, to musieliby się zgodzić z przerażającą subtelnością i ironią wywodu Freuda, który posuwa się nawet dalej w odróżnieniu perwersyjnego od neurotycznego zachowania seksualnego:

Objawy (psychoneurotyczne) nie muszą wcale powstawać kosztem tylko tak zwanych normalnych popędów seksualnych (a przynajmniej nie wyłącznie czy w największej mierze), ale stanowią zniekształcony wyraz popędów, które w szerszym znaczeniu można określić jako perwersyjne, jeżeli mogły się ujawnić bezpośrednio w fantazjach i czynach nie odchyłających się od świadomości. Objawy te są zatem częściowo uformowane kosztem nienormalnego seksualizmu. Nerwica byłaby zatem niejako negatywem perwersji.

Do wielu rzeczy, których jesteśmy pewni, czytając *Pornografię*, należy to, że Witold i Fryderyk są całkowicie świadomi tego, co robią, i w ten sposób ostrzega się nas, abyśmy nie mówili o nich w kategoriach stosowanych do osobników psychoneurotycznych. Możemy nie pochwałać okrucieństwa czy chłodu ich rachub, ale nie możemy oskarżać ich o trwanie w iluzji. Jeżeli w ich czynach zbyt wielki udział ma fantazja i okrucieństwo, to możemy nad nimi ubolewać, ale nie możemy kwalifikować ich jako nienormalne. I Witold, i Fryderyk są ludźmi poważnymi i choć ich porywy w powieści trącą nieraz obsesyjną dzikością, to na ogół obmyślają swoje plany tak starannie, że świadczy to bardziej o klarowności psychicznej niż represji. Fryderyk nie jest w gruncie rzeczy postacią odpychającą. Jest jakaś prawość i jakiś urok w jego najskrajniejszych wybrykach, a jego intrygi mają ten pierwiastek natchnionej magii, którą przypisujemy dziełu geniusza. Co więcej, oglądając go przejętymi oczami Witolda, przypisujemy mu cechy, dzięki którym wyrasta ponad zwykłą miarę i wydaje się, że inne postaci powieści poddają się jego charyzmatycznym właściwościom tak, jak to sami pewnie robilibyśmy na ich miejscu. Natomiast Witold może wprawić nas w zakłopotanie i na pewno nie jest w najmniejszym stopniu postacią charyzmatyczną. Jest bardziej adherentem niż przywódcą i drży wobec zła, w które jest bardziej wplątany niż typowe postaci demoniczne. Często wydaje się bardziej głupi niż demoniczny, natomiast Fryderyk wygląda na „mistrza”, nawet kiedy płata niepoważne figle. Być może oczywiście, że gdyby Fryderyk był narratorem, moglibyśmy odnieść zupełnie inne wrażenie, ale w sytuacji, którą szkicuje Gombrowicz, odróżnienie to jest niewątpliwe. Tam, gdzie

Fryderyk zaborczo narzuca się naszej uwadze rozmachem swoich pomysłów i pewnością gestów, Witold niepokoi nas dziwacznością i słabością, jakby nie był zdecydowany na zrealizowanie przewrotności, którą obmyśla.

Ale gdzie owo przekształcenie popędu seksualnego, które opisuje Freud, i ta wszechpotęga miłości, o której wspomina? Z pewnością mamy tu wiele do czynienia z przekształceniem popędu, ale z początku skłonni jesteśmy nie dostrzegać pierwiastka erotycznego. Wiemy oczywiście, że miłość może przybierać wielką różnorodność form, ale kiedy jest systematycznie udaremniwana, podlega takim zniekształceniom, że mamy chęć wykluczyć ją z zakresu naszych własnych doznań. Freud nie daje ostatecznego wyjaśnienia zachowań perwersyjnych i nigdzie w literaturze psychoanalitycznej, którą znam, nie wyjaśnia się dostatecznie jego źródła. Jest to niekorzystne z wielu względów, z których nie najmniej ważny jest ten, że musimy się głównie skupiać na często barwnych objawach i osobliwych właściwościach perwersyjnego zachowania i na jego skutkach ze szkodą dla innych dociekań. Tylko Sartre bardziej niż ktokolwiek inny zbliżył się do takiego wyjaśnienia perwersji, jakie jest nam potrzebne. W swoich egzystencjalnych biografiach Geneta i Baudelaire'a i w wielu mniejszych dziełach Sartre nakreślił pełnokrwiste portrety w miejsce mglistych sylwetek, których oczekujemy od mniej ambitnych zamierzeń. A skoro nie jest tajemnicą, że Gombrowicz i Sartre mieli dla siebie wzajemne uznanie, możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że postaci Gombrowicza w *Pornografii* mają coś więcej niż przypadkowe podobieństwo do biograficznych portretów Sartre'a, zwłaszcza do portretu Baudelaire'a wydanego we Francji na trzynaście lat przed ukazaniem się *Pornografii* w 1960 roku. W swojej cienkiej książeczce Sartre omawia takie zagadnienia, jak uciecha „voyeura” doznawana w bezpiecznej odległości od obiektów oglądanych, jego skłonność do zabawy jako funkcja niemożności traktowania czegokolwiek poważnie i przepuszczanie całego doświadczenia przez świadomość, która sprowadza wszystko do sztuczności. Każde z tych zagadnień, odzwierciedlając podstawowe składniki osobowości Baudelaire'a, jest również nierozłącznie związane z rozterką seksualną, która toczyła całe życie poety i która zmuszała go do ukrywania w utworach swoich prawdziwych zainteresowań i pożądań za bardziej jeszcze drastycznym tematem: za morderstwem. W *Pornografii* relacja między perwersją seksualną a zbrodnią kształtuje się znacznie wyraźniej, a każdy występek jest pomyślany głównie jako uzupełnienie innego. Jednakże najbardziej uderza nas w powieści Gombrowicza to, że te chorobliwe przekształcenia popędu płciowego i poddanie się oglądactwu jako właściwemu trybowi życia seksualnego dokonuje się prawie zupełnie bez rozterki, której moglibyśmy oczekiwać. Umysłowość narratora z takim zdecydowaniem i przenikliwością

dba, aby prawdziwie kłopotliwe kwestie nie ciążyły na świadomości protagonistów z dawnym natręctwem, że w bardzo małym zakresie poddają się jakimś większym zwątpieniom. A przy tym, jak widzieliśmy, obmyślają swoje zamiary bardzo starannie i działają bez owej gorączkowej potrzeby przemykania oczu na wszystko inne, potrzeby, która jest typowa dla pewnego rodzaju perwersyjnego zachowania, a istotna dla wyobrażeń onanistycznych.

Sartre cytuje słowa Baudelaire’a: „Spółkować to dążyć do wniknięcia w kogoś innego, artysta zaś nigdy nie wychodzi z siebie” i komentuje je później: „Ten, kto ogląda, nie oddaje się cały... Baudelaire czynił zło i zdawał sobie z tego sprawę: posiadał drugą osobę na odległość, a zachowywał siebie”. Wiemy doskonale, że protagoniści *Pornografii* też posiadają innych na odległość i że jest to niezaprzeczalny element ich mechaniki psychoseksualnej, ale to nie mówi nam tyle, ile chcemy wiedzieć o tych przekształceniach, którymi się zajmujemy. Jaki właściwie popęd jest tu przekształcany według systemu perwersji opisanego przez Freuda, jaki popęd, który po przekształceniu może doprowadzić do rodzaju „voyeuryzmu” tak zajmującego dla Sartre’a, że widział w nim wzorzec ludzkiego zachowania? Zakładamy, że przemiana obejmuje pewne energie lub instynkty, które według Freuda są bardziej naturalne od tego, czym w pewnej chwili lub pod wpływem pewnych okoliczności muszą się stać. Powinniśmy tylko, widząc jak stanowczo nienaturalne są składniki zwykłego zachowania seksualnego, przynajmniej zastanowić się, czy termin „naturalny” ma zastosowanie do zjawisk zanikających lub stłumionych w toku przemiany. Przy takim założeniu Witold i Fryderyk zachowują się „nienaturalnie”, bowiem zachęcają innych do odgrywania fantazji erotycznych, w których nie mogą czynnie uczestniczyć. Według terminologii Sartre’a zachowują siebie, ale w głębszym znaczeniu trudno być bardziej od nich pograżonym w marzeniach. Freud nazwałby to pograżenie nienaturalnym lub perwersyjnym, ponieważ jego wynikiem nie jest zwykły akt seksualny. W studium pod tytułem *Zboczenia seksualne* pisze:

patrzanie staje się perwersją, (a) kiedy ogranicza się wyłącznie do genitaliów; (b) kiedy się wiąże z przewyciężeniem wstrętu (oglądanie funkcji defekacyjnych); i (c) kiedy zamiast przygotowywać do normalnego celu seksualnego, przytłumia go.

Filozoficzny punkt widzenia musi wziąć za podstawę fakt, że protagoniści Gombrowicza nie tylko zwyczajnie patrzą, ale również organizują i aranżują; o tym jednak powiemy później. Tymczasem wystarczy, jeżeli nie będziemy wychodzili poza pierwiastek psychoseksualny. Zgodnie z Freudem przekształceniu podlega dążenie do kopulacji, która sama, albo choćby chęć do niej, winna nastąpić po oglądaniu i podziwianiu. Przekształcenie to, w postaci, w jakiej występuje w *Pornografii*, powinno być nazwane perwersyjnym mimo oczywistej idealizacji popędu płciowego.

Musimy tu uświadomić sobie, że pewne rodzaje idealizacji są bardziej uprawnione od innych i że „voyeuryzm” jest zdecydowanie niefortunnym efektem niewłaściwej idealizacji. Gdybyśmy nawet nie zgodzili się z założeniem Freuda, że zdrowy erotyzm dąży do połączenia genitalnego, musimy zastanowić się nad problemem idealizacji w sferze seksualnej i nad jej potencjalnie zniekształcającymi skutkami.

Witold i Fryderyk proponują dwojgu młodym ludziom, aby odegrali dla nich „gorąca idyllę w wiosnie, z którą już się pożegnali”. Od razu widzimy, że nie będzie to zwykła scena sielankowa, bo na początku Fryderyk wymaga tylko, żeby Henia podwinęła Karolowi nogawki od spodni. W scenie tej, tak jak ją odczytujemy, jest zawarty pewien urok, i choć możemy doskonale znać obrzydzenie, które taki czyn ma przewyciężyć, nie możemy powstrzymać się z początku od wrażenia, że jest całkowicie niewinny. Jeżeli „voyeurzy”, Witold i Fryderyk, są impotentami, to nie możemy na serio ubolewać nad ich impotencją. A nawet kiedy Witold zachęca Henię, żeby przespała się z Karolem, jesteśmy tyleż ubawieni, co wzburzeni, bo młodzi ludzie są zręczni i bystrzy, i Henia odrzuca sugestię z pewnością siebie, która potwierdza jej opanowanie. Po drugie Karol nie potrzebuje zachęty do wybryków, bo wcześniej słyszymy o tym, że postrzelił kolegę w lokalnej potyczce, a pewnego razu zadziera spódnicę starszej kobiecie, jakby to był całkowicie przyjęty i zwykły gest. To, że Witold przypisuje perwersję obojgu młodym, wydaje się nam całkowicie uzasadnione, chociaż zasięg ich perwersji jest z pewnością nikły w porównaniu z perwersyjnością Fryderyka. Henia i Karol wynajdują czyny perwersyjne, bo chcą być jak dorośli, bo nie zadowala ich zakres konwencjonalnych postaw, których się od nich oczekuje. Dla nich wszystko, co dorosłe, jest egzotyczne, nieznanne, powabnie tajemnicze, a Fryderyk i Witold pociągają ich jako nieodgadnione stworzenia, których najgłębszych życzeń i mocy nie można przeniknąć. Młody człowiek nie chce być starym, ale nieprzeniknionym i zagadkowym i te właściwości kojarzy z dojrzałością, która jest schyłkowa i dziwaczna. Perwersyjność Heni i Karola promieniuje jakąś niewinnością, a aroganckie okrucieństwo ich czynów budzi żywe zdumienie, że mogą zachowywać się inaczej, niż nakazywałoby ich wychowanie. Witold ma całkowitą słuszność, mówiąc o olśniewającej bieli zębów Karola, które rzutują na całą jego osobowość:

otóż ważniejsze były zęby niż to, co mówił — wyglądało jakby mówił dla zębów i z powodu zębów (...) wiedział, że najgorsza obrzydliwość zostanie wybaczona jego zębom, rozbawionym.

Niebezpieczeństwo polega na tym, że Witold i Fryderyk mogą pojąć te same plany, które Karolowi i Heni byłyby wybaczone, i w rzeczywistości to czynią. Witold mówi:

Ścierpłem wyczuwszy jego utajoną intencję zbliżenia się... jakby cała kra-
ina miała mnie napaść (...) było to, jakbym uległ ja, dorosły, niedojrzałej kom-
promitacji.

Dorośli protagoniści nie podejmują perwersyjnych czynów pod wpły-
wem młodych, ale perwersyjność narasta i przerasta ich, albowiem ich
występki są tak przypadkowe, jak mogą być tylko wybryki młodych.
Sartre pisze o Baudelairze:

Grzesznik to *enfant terrible*, ale w głębi duszy jest dobry i wie o tym.
Uważa się za syna marnotrawnego, którego ojciec nigdy nie przestanie oczeki-
wać, (...) pozwala traktować siebie jako bawiącego się młodzieńca.

Fryderyk i Witold liczą na przebaczenie głównie na tej właśnie zasa-
dzie, choć właściwie nie uważają się w głębi duszy za dobrych. Czują
natomiast, że jeżeli potraktuje się życie z pewnego rodzaju beztróską,
życie zrewanżuje się. Najbardziej szkaradny czyn popełniony w nastroju
młodzieńczej psoty nie będzie poczytany za nic więcej, niż nakazuje ten
nastrój.

Nasza w ostateczności dość poważna reakcja na zachowanie tych dwu
panów wskazuje wyraźnie, że Gombrowicz nie pozwala nam na poddanie
się ich punktowi widzenia i że sprawa perwersyjności nie może być lek-
ko potraktowana w tej powieści. Przypominamy sobie np., że przypadki
odrazy, o której mówi Freud, są bardzo wyraziście zaznaczone w *Porno-
grafii*, a żaden z taką wyrazistością jak wstręt, który wzbudza w Wi-
toldzie narzeczony Heni, Waclaw. Narrator mówi natychmiast:

Znienawidziłem go fizycznie od pierwszej chwili, nienawiścią zmieszaną
ze wstrętem, zaskoczony własną gwałtownością i świadomy własnej niespra-
wiedliwości...

i często się rozwodzi nad jego mieszczańską przeciętnością i „wychu-
chaną brzydota”, najbardziej odpychającą dla Witolda, gdy Waclawa obej-
muje Henia. Nie dziwi późniejsze utożsamienie Waclawa z robakiem,
którego depczą butami dziewczyna i Karol, tym bardziej że robią to dla
niego, aby go oszołomić obrazem występnej i niepojętej żądz. Fryderyk
odkrywa „plan” w liście do Witolda:

Ta glista to Waclaw! Połączyli się na gliście. Połączą się na Waclawie.
Depcząc Waclawa. [...] Zobacz Pan, że z Waclawa zrobimy dla nich wkrótce
łóżko, w którym się sparzą.

A Witold zauważa:

Upokarzające, że jego [listu] zawartość tak była mi jasna — jakbym sam
do siebie pisał.

Co jest w Waclawie tak wstrętne, możemy zapytać, że mobilizuje
takie wybuchy sadystycznego erotyzmu? Oczywiście, że nie on sam jest

winien, że choć może jest zbyt gładki i nienaganny jak na nasz gust, to chyba nie reagowalibyśmy tak jak Witold i Fryderyk. Wacław jest normalnym, dobrze ułożonym mężczyzną ze średniej klasy, zorientowanym w kierunku erotyzmu genitalnego i, jak powiedziałyby psychoanalityk, w kierunku zasady spełnienia. Jeżeli jakiś „znawca” mógłby doszukać się w nim zmniejszonej potencji seksualnej, to w powieści nie widzimy powodu do wątpliwości, że jego sprawność jest z grubsza biorąc równa naszej, że jest to zwykła sprawność cywilizowanego człowieka. Wacław budzi wstręt naszych protagonistów nie z powodu zmniejszonej potencji, ale ponieważ proces idealizacji zmierza w nim do porządku, w którym wysoko się ceni konwenanse i normy. Wszystko, co robi, stanowi obrazę dla podziemnego nurtu brudnej wyobraźni, w którym chce się zanurzyć Fryderyk i Witold, obrazę dla kipiącego rozgoryczenia, które musi opanowywać zarówno naprawdę starych, jak i przedwcześnie postarzałych ludzi. Sama fizyczna obecność Wacława, fizyczny charakter jego zamierzonego małżeństwa z Henią, jego osadzenie w świecie z nieomylną intensywnością istnienia, wszystko to wzbudza najdzikszą wrogość w starszych panach. Erik Erikson znakomicie określa to przeciwstawienie:

Młody człowiek pragnie sprawdzić swoje możliwości; odkrywa je wypróbowując swoją sprawność fizyczną. Stary przypomina sobie, co mógł kiedyś zrobić: szczyt jego możliwości leży w przeszłości, w osobistej przeszłości, w skarbcu jego pamięci (...). Nie ma przed sobą możliwości, ale niemożności (...). Ciało starego człowieka daje o sobie znać często przez oznaki bunt u. Doświadczanie ciała ujawnia się przez objawy wewnętrznego niepokoj u.

Zatem przyczyną odrazy leżącej u podstaw postępowania protagonistów jest w dużej mierze zazdrość i to byłoby bardziej wzruszające niż niepokojące, gdyby nie szereg spostrzeżeń, które mamy zamiar poczynić. Po pierwsze ani Fryderyk, ani Witold nie wyglądają właściwie na starszych panów, a my jesteśmy mniej wielkoduszni wobec przypadków przedwczesnego starzenia się niż wobec rzeczywistej starości. W przedwczesnym uznaniu się za starca odczuwamy jakieś pobłażanie sobie, jakąś zamierzoną ślepotę na strony życia, które uważamy nie tylko za niekorzystne, ale i za nieco obrzydliwe. Bardziej jednak znamienny jest wpływ zimnej siły pozostającej w służbie słabości, słabości, z którą w żadnym razie nie możemy sympatyzować. W *Pornografii* nie znajdujemy nic, co by mogło uzasadnić przypuszczenie straszliwej i długotrwałej męczarni w przeżyciach protagonistów. Takie męczarnie i frustracja, która na ogół z nich wynika, pozwoliłyby nam łatwiej zrozumieć tryb poddania się naszych protagonistów wyuzdanym marzeniom, które każdego z nas niekiedy nawiedzają. A tymczasem, choć możemy sobie powiedzieć, że coś straszliwego kryje się za ich wybrykami, Fryderyk

i Witold nie mają dla nas konkretnego związku z taką przeszłością i musimy uznać, że jeżeli skonstruujemy sobie jakieś wyjaśnienie tego rodzaju, to będzie ono funkcją naszych potrzeb, a nie Gombrowicza. Wszechpoteą miłości, stanowiąca u Freuda podłoże perwersyjnych przekształceń popędu płciowego, w naszym rozumieniu powieści stanowi tylko pustą abstrakcję, przesłankę teoretyczną, która w tym wypadku nie może ani zmienić, ani wzbogacić wewnętrznej mechaniki utworu i która pozostaje zupełnie mu obca. W toku sublimacji, która przekształca popęd płciowy, Fryderyk i Witold poświęcają nie tylko normatywną realność aktu płciowego; rezygnują z czegoś o wiele ważniejszego, właściwie z siebie samych, z dumy, z możności wyboru między różnymi działaniami. Niewątpliwie zatrzymują wolę mocy, ale samo jej utrzymanie w formie, do której są zmuszeni, stanowi upokorzenie. Nie można inaczej tego traktować w świetle głupich uśmieszków i idiotycznego wydzielania „niewinnej naiwności”, które zamyka powieść, gdy „niesamowity zmysłowy kwartet” dokonał najgorszego. Poniżający charakter sublimacji, który znajdujemy w *Pornografii*, można wytłumaczyć krótkim przypomnieniem poglądów Nietzschego na ten temat. Walter Kaufmann przedstawia je w następujących słowach:

Nietzsche jednak głosi — zgodnie z tradycją — że to, co pozostaje (w procesie sublimacji) jest elementem istotnym, a to, co ulega zmianie — przypadkowym. Wolę mocy, która pozostaje bez zmiany, uważa za „istotę”, natomiast „cele”, „zamierzenia” itp. są tylko przypadkowymi i zmiennymi cechami „jednej woli”, „woli mocy”.

I dalej:

seksualność jest tym właśnie składnikiem podstawowego dążenia, które w procesie sublimacji zostaje zlikwidowane i nie może z tej przyczyny być uznane za istotę dążenia. Seksualność stanowi tylko przedni plan czegoś innego, bardziej podstawowego i dlatego zachowanego w toku sublimacji: woli mocy. Poczucie potencji stanowi istotę, natomiast jej seksualne uzewnętrznienie — element przypadkowy.

Możemy powiedzieć, że w świecie postaci Gombrowicza „coś innego, coś bardziej podstawowego” ulega w znacznym stopniu likwidacji razem ze stosunkowo powierzchownym zamierzeniem seksualnym. Chociaż wola mocy nie znika, ma charakter raczej rozpaczliwy niż twórczy i mówienie o „poczuciu mocy” w związku z Fryderykiem i Witoldem ma taki sens, jakbyśmy przypisywali odwagę człowiekowi, który stawia czoło poważnemu niebezpieczeństwu, bo wszystkie drogi ucieczki są zamknięte. Fryderyk i Witold robią w tej powieści to, do czego są popychani, i choć wiemy, jak często „dojrzałe” obcowanie jest również wyrazem niepokoju i przymusu, to jednak surowo traktujemy ich zachowanie. Ich idealizacja normalnych funkcji erotycznych wywodzi się ze wstępu i nie daje w wyniku żadnego z tych cudów kultury, które mogą wydać zdrowe

przekształcenia popędu, jak twierdzi Freud w *Kulturze jako źródle cierpień*. A wstręt, jak widzimy, obejmuje nie tylko samą ordynarną mechanikę życia seksualnego, ale rozciąga się na całego człowieka jako jedyną istotę zdolną do takich przekształceń. Witold i Fryderyk czują wstręt tylko do siebie samych, a to, że my nie żyjemy w końcu do nich odraży, choć jesteśmy jej bliscy, jest następną zasługą ironicznego, niemal litościwego dystansu Gombrowicza. Zamiast się brzydzić, jesteśmy oczarowani, bo to, co oni robią, stanowi pomysłowy wyraz bardziej diabolicznego popędu do przekształcenia i pozwala nam zastanawiać się nad tym, co jest straszliwe w nowoczesnym świecie. Zastanawiając się nad możliwymi wnioskami, pamiętamy jak Nietzsche, którego nazwisko tak często łączono z propagowaniem przemocy w naszym stuleciu, często wskazywał, że silni nie muszą wypróbowywać swojej mocy przez krzywdzenie innych, że krzywdy czynione przez nich są czymś przypadkowym w ich planach. A w żadnym wypadku nie usprawiedliwiłaby bezinteresownej krzywdy na samym sobie czy to w formie napaści fizycznej, czy poniżenia. Tylko przy powierzchownym spojrzeniu protagoniści Gombrowicza mogą wydawać się silni. Są z pewnością przenikliwi i inteligentni i, jak mówiliśmy poprzednio, zwłaszcza Fryderyk może wzbudzić nawet nasz podziw, choć nie w przesadnym stopniu. Ostatecznie nie aprobujemy ich i czujemy, że mamy do tego prawo, bo nie są podobni do nas, chyba że zrozumiemy takie podobieństwo bardzo powierzchownie. Umysłowo i moralnie strącamy z siebie tych ludzi obarczonych poczuciem winy, bowiem mamy nasze własne winy, i chociaż jesteśmy pod wieloma względami podobni do nich, to żaden człowiek nie jest taki sam jak inni. Jak dowodzi *Ferdydurke*, wszyscy jesteśmy spętani formami i konwencjami, które hamują twórczą grę i prawdziwe spełnienie, ale przez to nie zostajemy zwolnieni z konieczności poszukiwania autentycznego spełnienia i z pewnego rodzaju niepokoju o inne życia ludzkie.

Warto w tym kontekście przytoczyć płodne rozróżnienie Herberta Marcuse'a z tomu *Eros and Civilization*. Założywszy żywy związek między rozumem a zmysłowością, co przypomina nam o złowrogiej luce powstałej między uczuciością a inteligencją u protagonistów *Pornografii* — związek jednocześnie bardziej idealny i bardziej trwały niż wszystko, w czym Freud pozwolił nam pokładać nadzieję, Marcuse pisze:

Swobodny rozwój przekształconego libido poza system reguły dokonania różni się w zasadniczy sposób od uwolnienia powstrzymywanej seksualności wewnątrz tego systemu. Ten drugi proces wyzwala stłumioną seksualność, libido nadal nosi piętno tłumienia i ujawnia się w odrażających formach, tak dobrze znanych w historii cywilizacji: w sadystycznych i masochistycznych orgiach rozwścieczonych tłumów, „elit społecznych”, band wygłodniałych najemników, strażników więzień i obozów koncentracyjnych. Takie wyzwolenie seksualności daje co jakiś czas niezbędne ujście nieznośnej frustracji i raczej wzmacnia niż osłabia źródło skrępowania instynktów.

To, że Fryderyk i Witold działają w kierunku uwolnienia energii seksualnej „wewnątrz” różnych represyjnych instytucji cywilizacyjnych, widoczne jest choćby z samego faktu, że rozwodzą się do przesady nad nikczemnością takich ludzi jak Waław, niewzruszoną ostoją *status quo*. W *Ferdydurke* widzimy, że obłądne bunty pojedynczych postaci nie zapowiadają nic w sensie zasadniczej modyfikacji stanu rzeczy, bowiem buntownicy zarówno odzwierciedlają, jak i utwierdzają te właśnie formy, które chcą obalić. W *Pornografii* bezlitosne obalenie utrwalonych funkcji seksualnych i związków, które te funkcje wzbogacają i umożliwiają, jest nie tyle beznadziejne, co potworne. Jak wspomnieliśmy, protagonistom *Pornografii* brak zmysłu twórczego i świadomości krytycznej, aby z ich niszczycielskiej działalności uczynić bunt. Działają z poczuciem poniżenia i nieodpowiedzialności, natomiast odpowiednie postaci *Ferdydurke* ochoczo biorą na siebie ciężar bezsensownego starcia z rzeczywistością, która ich krępuje i jest niewzruszenie odporna na najbardziej przemyślnie ataki. Marcuse jeszcze dalej rozwija swoje rozróżnienie, kiedy kieruje uwagę na poglądy romantycznego Schillera i na sprawę opozycji między wolnością a jej brakiem, uznając, że

przymus jest rzeczywistością. Wolność jest zatem, w ścisłym znaczeniu, wolnością od utrwalonej rzeczywistości: człowiek jest wolny, kiedy „rzeczywistość traci swoją powagę” i kiedy jej konieczność „staje się lekka”.

Chodzi o to właśnie poczucie lekkości, które odczuwa się przy czytaniu fragmentów *Ferdydurke* i które tak przekształca chorobliwe uczucie rozpacz i beznadziejności przenikające całą książkę. Powieść ta posiada niekiedy szczególną zdolność do śmiechu z niewzruszoności świata, do pogrążenia się choćby częściowego w grotesce i do upierania się przy cynizmie, który nie przyjmuje żadnych rozwiązań. Jedną częścią naszej osoby aprobujemy rozmiary naszego ciągłego zniewolenia, natomiast inna strona naszego istnienia zaprzecza, jakoby los ludzki miał być tak skrepowany, i ostatecznie zaczynamy się bawić, utwierdzać samych siebie i własne możliwości, nie troszcząc się wiele o to, że takie gesty są w końcu równie bezpłodne jak wszelkie inne. W takiej sytuacji konieczność staje się rzeczywistością lekka i tryumf *Ferdydurke* polega na czasowej możliwości doświadczenia takiej lekkości i dziwienia się jej. Trudno się zdumiewać czy zżymać na rzadkość tych przejawów radosnej wolności w kontekście powieści, której przedmiotem jest ujawnianie rzeczywistych warunków ludzkiego losu. Również nie powinno być zaskoczeniem nagle zestawianie tych przejawów z postaciami bardziej konwencjonalnie przystosowanymi do praw rzeczywistości i do mozołów konieczności.

Pornografia nie ma ani śladu tej lekkości, którą Marcuse uznaje za jedną z możliwości i która jest urzeczywistniona we wcześniejszej po-

wieści Gombrowicza. Nie ma tu zabawy dla zabawy, nie ma radości, bowiem w sublimacji, jakiej dokonują postaci, przewycięzona jest nie tylko chęć nieskrępowanego posiadania seksualnego, ale i potrzeba związku wszelkiego rodzaju. Fryderyk i Witold sami odgrywają i namawiają innych do odgrywania fantazji zaprzeczenia, w której los ludzki jest po prostu negowany jako rzeczywistość narzucająca nam wszystkim pewną współzależność umiarkowania i troski. W ich sublimacjach nie ma nic moralnego czy choćby taktycznie pożytecznego, bowiem przedmiotem ich działań jest całkowite zniweczenie pierwotnych popędów. Sublimacja, aby być czynem moralnie odpowiedzialnym, musi przewycięzać popędy, nie niwecząc ich całkowicie. Człowiek, który nie ma żadnych popędów do opanowania, jest prawdziwie wolną jednostką, a nie jednym z nas, jest odcięty od konieczności i skazany na naszą obojętność czy w najlepszym wypadku ciekawość. Protagonisci *Pornografii*, porzuciwszy popędy motoryczne i chcąc osłonić nagość swoich objawów w rzeczywistym świecie, są wystawieni na innego rodzaju naciski, naciski występne w sposób, który umożliwia nasze zrozumienie, ale zabrania nam prawdziwej przychylności. Można zająć takie stanowisko powieści, która świata fikcyjnego nie przedstawia jako nasz świat, lecz która zadowala się ukazaniem wizji bez prób narzucania jej. *Pornografia* otwiera dostęp do naszych własnych światów — stworzonych przez nas samych w sposób, miejmy nadzieję, o wiele mniej wyuzdany niż to, co widzimy w powieści — zmusza do ujrzenia ich i ponownego stwarzania w obliczu tego, co powstaje przed naszymi oczami. Zresztą co jakiś czas są w powieści ukazane przykłady tych bardziej „normalnych” światów; w ten sposób autor przynajmniej w części może pomagać nam w naszym trudzie, a jego żrący cynizm zabarwia każdy szczegół planu. Dynamika *Pornografii* dąży bezpośrednio do zachowania podstawowych form rzeczywistości choćby jako osłony przeciwko krańcowemu cynizmowi i przeciwko zamachom na nie. Tę samą dynamikę znajdujemy w *Ferdydurke* z tą różnicą, że w *Pornografii* wynikiem jest przewycięzenie i rozumu, i namiętności. Czytelnicy mogą swobodnie urządzić sobie rzeczywistość w zwykłych granicach, ale Fryderyk i Witold znaczą niewiele w naszych planach, gdyż zniweczyli twórcze napięcie ludzkich przeżyć, napięcie — jak głosi Nietzsche — między rozsądkiem, który opanowuje, a popędami, które są opanowane. Gombrowicz wie, że to napięcie musi istnieć, aby życie miało znaczenie i było twórcze, że niezależnie od tego, jaki prąd nas pochłania, musimy się mu niekiedy sprzeciwiać, zakwestionować jego przesłanki, a przez to wzmocnić jego późniejsze objawy. Z niechęcią oczywiście dostrzegamy u Gombrowicza straszliwą skłonność do likwidacji tego napięcia, do utożsamiania się ze swymi postaciami, dla których popęd istnieje tylko dla siebie samego i u których umysł pozostaje zimny i oderwany od

wszelkiego uczucia. W rozwoju twórczym Gombrowicza skłonność ta wzięła górę; w jego ostatniej powieści, *Kosmos*, rzeczywistość została podporządkowana swoim równoważnikom symbolicznym i zanikł kłopotliwy przedział między autorem a jego powieścią.

Nie można zaprzeczyć, że Gombrowicz w *Pornografii* przeważnie opiera się tej skłonności, przez co daje nam egzystencjalną analizę natury ludzkiej rzeczywistości, dokonywaną w sferze spekulacji metafizycznej. Do oczywistych korzyści wynikających z wybrania tej warstwy do analizy należy możliwość rozpatrzenia wielu kwestii w aspekcie ogólnym bez ograniczania się wyłącznie do ich egzotycznych czy osobliwych przejawów. Sprawa pornografii np., tak istotna w tej powieści, jest tu tylko jedną z wielu kwestii i należy ją traktować w powiązaniu z wieloma szerszymi zagadnieniami. Sytuacja polityczna i szczególnie sposób jej przedstawienia nie jest mimo skrótowości czymś, co moglibyśmy pominąć. Nieobecność Żydów na uliczkach wspomniana w czasie krótkiej wyprawy do miasta jest z pewnością złowróżbną oznaką. Umieszczenie tej uwagi w powieści starannie unikającej tematów politycznych musi skłonić do zastanowienia się nad jej funkcją. Istnieje w powieści jedna postać, którą możemy zaliczyć do osobistości politycznych i od razu rozumiemy, że jej stosunek do innych postaci powieściowych ma ukazywać oddziaływanie polityki na stosunki międzyludzkie i na pornograficzne cechy ludzkiej istoty. Osobistość polityczną Witold od razu uznaje za zagrożenie:

Przypadkowo było mi wiadomo, że ten jegomość to teraz gruba szyszka w ruchu podziemnym, przywódca mający na rozkładzie niejedną karkołomną śmiałość, poszukiwany przez Niemców... tak, to był on, a, jeśli on, to wejście jego w dom było wejściem nieobliczalności, wszak byliśmy na jego łasce i niełasce, śmiałość nie była tylko jego osobistą sprawą, narażając siebie nas narażał, mógł wciągnąć, uwikłać nas — i przecież, gdyby zażądał czegokolwiek, nie moglibyśmy mu odmówić. Albowiem naród nas wiązał, byliśmy towarzyszami i braćmi — tylko, że to braterstwo było zimne jak lód, tu każdy był narzędziem każdego i każdym wolno było się posłużyć jak najbezwzględniej, dla wspólnego celu.

W świetle tego, co nastąpi w powieści, musimy się odnieść do tych spostrzeżeń z druzgocącą ironią, bo zobaczymy, jakie mroczne plany wysnuje Witold i jaki będzie bezwzględny. W dalszym ciągu powieści działacz polityczny, Siemian, podejrzewając spisek na swoje życie, błaga Witolda, żeby mu pomógł, bo stracił odwagę i chęć kontynuowania walki. Witold z początku czuje litość, ale mówi, że później zostaje przywrócony

służbie, akcji naszej pod przewodem Hipolita, i on, Siemian, stawał się tylko obiektem naszego działania... a jako obiekt był wyrzucony na zewnątrz, wykluczony z nas... musiałem zachować dystans i, nie dopuszczając do siebie, stosować manewr, politykę... więc przez chwilę duch stanął mi dęba niczym

koń przed przeszkodą nie do pokonania... bo on mnie wzywał do ludzkości i zbliżał się do mnie, jak do człowieka, a mnie nie wolno było ujrzeć w nim człowieka.

I dalej:

Mężczyzna może być znośny dla mężczyzny tylko jako wyrzeczenie, gdy wyrzeka się siebie na rzecz czegoś — honoru, cnoty, narodu, walki... Ale mężczyzna będący tylko mężczyzną — co za potworność!

We fragmentach tych dokonuje się wiele spraw, które przekraczają zakres jawnej ironii. Rzuca się przede wszystkim w oczy ton skargi dźwięczący nawet w najbrutalniejszych wynurzeniach Witolda, tak jakby był świadom, że jest pokonany przez doświadczenie. W pewnym momencie wspomina nawet „gniotący ucisk młodych kolan na naszej piersi”. Mówi nam, że nie może znieść uniesienia patriotycznego, z czym się bez trudu godzimy, a nawet pochwalamy sprzeciw wobec bezwzględnego wyzyskiwania w imię sprawy. Wyraża się tu szacunek dla jednostkowego sumienia przeciwstawionego wszystkim sprawom, czemu możemy się dziwić w ustach Witolda, ale gotowi jesteśmy uwierzyć mu na słowo. Jednak dlaczego później tak lekko przychodzi mu cały tok spostrzeżeń na temat Siemiana, nie tak łatwo nam będzie wyjaśnić. Z jednej strony potępia politykę i wszystko, co się w niej zawiera, jakby mówił: popatrzcie tylko, co pewien rodzaj polityki zrobił z Żydami — takie możliwości tkwią we wszelkiej polityce. Z drugiej strony zajmuje wobec Siemiana stanowisko polityczne, które sprowadza człowieka do abstrakcyjnego obiektu. Musiałem... stosować manewr, politykę” wyznaje. Gombrowicz może tu zirytować — możemy znaleźć uzasadnienie wszelkich praktycznie stanowisk filozoficznych, wyjmując z kontekstu jego powieści różne fragmenty w oderwaniu od przeciwnych poglądów, które też są reprezentowane. Musimy jednak pamiętać, że w obszernych rozważaniach nad upodleniem nie najmniejszym upokorzeniem protagonisty będzie niemożność „narzucenia” czytelnikowi nawet najszczerzych wyznań. Z początku możemy uwierzyć Witoldowi na słowo, ale na dłuższą metę porzucimy tę wielkoduszość. I on, i Fryderyk wychodzą z analizy jako ludzie fałszywi, złej wiary, bowiem nie buntują się w imię jakichś wartości, choć czasem mogą w sobie wzbudzić takie poczucie. Wobec zacytowanej wyżej pierwszej reakcji na prośbę Siemiana i biorąc pod uwagę wszystko, na co Witold przynajmniej godzi się w *Pornografii*, nie może on oczekiwać wiary w takie oświadczenia, jak „mnie nie wolno było ujrzeć w nim człowieka”. Właściwie powinien był powiedzieć, że nie ma wielkiej ochoty ujrzeć człowieka w Siemianie czy kimkolwiek innym. Istnieją oczywiście w naszych protagonistach jakieś pozostałości współczucia i są zdolni do odczuwania niekiedy przejściowego szacunku dla pewnego rodzaju ludzi.

W końcu jednak są najszcześliwsi, są najbardziej sobą, kiedy mogą doprowadzić się do lekceważenia niezależnej ludzkiej osobowości i kiedy rozwój wydarzeń potwierdza spłaszczony pogląd na człowieka jako podległego tym samym pokusom, które ich pochłaniają całkowicie.

Szczególna dialektyka sztuki Gombrowicza, w takich powieściach, jak *Ferdydurke* i *Pornografia*, czy w dramatach jak *Ślub*, polega na kompromitowaniu stanowisk, które dopiero co zostały sformułowane, czy obalaniu typów charakterologicznych, skoro tylko zostały naszkicowane, choćby z początku wyglądały najbardziej solidnie i pewnie. Dialektyka ta jest funkcją zaangażowania Gombrowicza jako człowieka i jako artysty w wiele stanowisk i w żadne, w ideologie i ich zaprzeczenie. W niedawnym, szeroko rozpowszechnianym wywiadzie, Sartre powiedział o tej dialektyce:

Istnieją również powieści innego rodzaju, fałszywe, jak powieści Gombrowicza, które są czymś w rodzaju machin piekielnych. Gombrowicz zna doskonale psychoanalizę, marksizm i wiele innych rzeczy, ale zachowuje wobec nich postawę sceptyczną i dlatego buduje obiekty, które niszczą się same w samym akcie budowy — tworząc w ten sposób model czegoś, co może być powieścią jednocześnie analityczną i materialistyczną.

Możemy również przypomnieć, przywołując nieco inną tradycję, że taki spirytualista jak Kierkegaard uważał wszelki sukces, wszelką formę, wszelkie silne przekonania za podejrżane, ponieważ odwodzą człowieka od siebie samego. Pasja autentyczności, tak dobrze charakteryzująca protagonistę *Ferdydurke*, w *Pornografii* jest już znacznie rozwodniona, ale struktura powieści utrzymuje ją jednak w czytelnikach. Owa dialektyka, o której mówiliśmy, i będąca jej wyrazem pasja autentyczności jest z pewnością wynikiem niespokojnego sumienia, wrażliwości popychanej naraz w przeciwnych kierunkach. Jeżeli Gombrowicz pisze „fałszywe powieści”, jak twierdzi Sartre, to robi tak, bowiem w jego osobowości nie ma takiego elementu, na który mógłby wskazać i powiedzieć: to naprawdę ja, w imię tego zyskam lub nie wasz szacunek. I prawdopodobnie ta niepewność pozwala Gombrowiczowi odczuwać gwałt i obmyślać cienko osłonięte fikcje, które są jego wyrazem, bowiem czuje się zamknięty w świecie, który pod żadnym względem nie będzie mu się poddawał. Ta niedostępność świata jest raczej funkcją nieustannej zmiany w skłonnościach postrzegawczych samego Gombrowicza. Bo właściwie, jak — możemy zapytać — mogłoby być inaczej? „*J'en suis*” napisał Merleau-Ponty. „Należę do Istnienia”. Chodzi mu o to, że cokolwiek myślimy, ma swoje początki w wizji, w percepcji, w polu Istnienia, które znajduje się przed nami. To, co nazywamy „ja”, refleksyjna subiektywność, nie jest absolutnym punktem metafizycznym, z którego się bierze wszystko, co w nas zachodzi. Stanowimy wynik tego, co Istnienie w nas do-

konuje i wobec tego — wiedząc, jak różnorodne jest owo Istnienie — musimy tylko uznać różnorodność osobowości i postaw które przybieramy. Przypomnijmy sobie jako przykład jedną z najbardziej żywych i pociągających sylwetek, jakie spotykamy w *Pornografii*, postać matki Wacława, Amelii. Jest ekstremistką duchową, kobietą o nieposzlakowanej pobożności, która chce sprowokować innego ekstremistę, Fryderyka, do otwartej konfrontacji. Kiedy zostajemy jej przedstawieni i widzimy od razu jej zainteresowanie Fryderykiem, Witold rozmyśla:

przypuszczam, że była jak prowincjonalny artysta, który utwór swój chce po raz pierwszy przedstawić znawcy — lecz ten utwór to była ona sama, to było jej życie, dla którego domagała się uznania.

Ale Fryderyk przepływa jej między palcami jak woda, nie można go zmusić do niczego i Amelia obawia się otchłani bezsensu, która otwiera się przed nią, gdy wpatruje się w jego nieodgadnioną fizjonomię:

kiedy coś mówił, zdawało się, że mówi, aby nie powiedzieć czego innego...

Daleki od zamiaru potępienia Fryderyka takim spostrzeżeniem Gombrowicz chce, abyśmy uznali, że to właśnie może być jedyną postawą do przyjęcia, jeżeli mamy być autentyczni, choć mogliśmy się spodziewać bardziej ludzkiego przejawu postawy analitycznej niż ten, który widzimy w postaci Fryderyka. Obecność Amelii w powieści wyjaśnia nam, w jaki sposób mamy myśleć, zgodnie z intencjami Gombrowicza, o Fryderyku i tym samym o Witoldzie. Amelia zostaje zaszytletowana przez młodego chłopca wkrótce potem, jak ją poznaliśmy, a on sam też jest ranny. Prowadzone jest małe śledztwo i wkrótce dowiadujemy się, ze świadectwa służącej, że Amelia podeszła do chłopca z nożem, następnie rzuciła się na niego, przewróciła się z nim na podłogę, a wreszcie upadła na swój własny nóż. Ponadto chłopiec, jak mówi Witold, „pokazywał nie tylko bok i udo pocharatane, ale i wyraźne ślady ukąszeń na karku i rękach”.

Zatem na przestrzeni kilku stron jesteśmy świadkami gwałtownej przemiany wyobrażenia tak silnie przedtem wywołanego. Fryderyk robi, co może, aby to wszystko wyjaśnić, ale nie dowierzamy mu — Witold nazywa go „złym psychologiem”, bowiem „w jego rozszerzonym widzeniu człowieka mogło zmieścić się wszystko”. No tak, możemy powiedzieć, mogło zmieścić się wszystko, przy założeniu, że wszystko, każda możliwa cecha charakteru ma być rzeczywiście przedstawiona. Według poglądów Fryderyka niczego nie można zlekceważyć. Każdy z nas wcześniej czy później musi realizować wyuzdane fantazje, skrywane w głębiach podświadomości, musi w końcu ujawnić wszystko, co było utajone. A struktura powieści Gombrowicza jest ukształtowana tak, aby ułatwić takie objawienia. Możemy słusznie porównywać tę metodę z metodą Prousta,

o której często mówiono w tych kategoriach. Angielski krytyk, John Bayley, w swoim znakomitym studium o osobowości w literaturze, *The Characters of Love*, ma kilka zastanawiających rzeczy do powiedzenia na ten temat. Przypomina proustowską potrzebę powiedzenia wszystkiego co można na temat postaci, pokazania w niej wszystkiego co najlepsze, jak i co najgorsze, a szczególnie zwraca naszą uwagę na osobę starej służącej, Franciszki. Franciszka, jak pamiętamy, jest raczej miłą kobietą, ale Proust ukazuje nam ciemną stronę jej osobowości — przerażającą i okrutną. Tej ciemnej strony Bayley nie uważa za istotny składnik portretu, choć jej wprowadzenie jest charakterystyczną cechą całego warsztatu powieściowego Prousta i spostrzeżenie Bayleya wydaje się trafne. Píše:

Proust zmusza starszą panią, aby była przykładem jego poglądu na postępowanie istot ludzkich. Jej poświęcenie, despotyzm, okrucieństwo i śmieszność — wszystko to jest całkowicie przekonujące, a przy tym jakby wybiega poza nią: Proust wydestylował z niej te cechy i uczynił je własnymi.

A we wcześniejszym miejscu swojej książki, w rozdziale o Szekspirze, Bayley pisze, że

W zamkniętym świecie Prousta idea wolności polega na powszechności błędu: ludzie i ich namiętności wydają się nieskończone z powodu nieskończonej ilości sposobów, na jakie można je źle zrozumieć. Jako hipoteza na temat miłości „prawo Prousta” jest abstrakcyjne i sztywne: nie dopuszcza wyjątków, natomiast poezja Szekspira nie tylko z niezwykłą zwięzłością i subtelnością wskazuje na wielość analogicznych sytuacji stworzonych przez miłość, ale również wysławia jej nieskończone możliwości, wolność opartą nie na błędzie, ale na braku definicji.

Podobnie możemy powiedzieć, że wizja Fryderyka jest abstrakcyjna, sztywna i zimna, ponieważ jeżeli każdy z nas jest tak samo zdolny do błędu i upodlenia, jak ktokolwiek inny, a także do poddania się perwersyjnym popędom, to nasza wolność nie może przedstawiać dla nas większej wartości. W wizji protagonistów Gombrowicza ludzie mają tylko swobodę wykonywania i głoszenia tego, co zostało utrwalone w ich prawdziwej naturze. Amelia musiała robić to, co zrobiła, musiała nawet gryźć młodego intruza, na którego napadła, bo znalazła się nagle sam na sam z chłopcem otoczona przez ciemności, a jak mówi Fryderyk „ciemność, uważa pan... ciemność jest czymś... wytrącającym z...”

Ciekawe jest podobieństwo między tym uproszczonym przypisywaniem konieczności a prostym sposobem, przez który czynimy z ludzi to, czym chcemy, żeby byli. W *The Politics of the Family* R. D. Laing pisze, że „najlepszy sposób w sytuacji hipnotycznej (lub podobnej) polega na tym, że nie mówimy delikwentowi, czym ma być, ale czym jest”. Można w pewnym sensie powiedzieć, że w hipnotycznym kontekście powieści

postaci Gombrowicza mówią nam, czym my jesteśmy, ale my słuchamy z wyostrzonym krytycyzmem. Nie jesteśmy gotowi zgodzić się z formułą Fryderyka i w tej ciasno tkanej powieści jest dość przypadkowych działań, dość odstępstw od planów pornograficznych, aby podtrzymać nasz opór. Gdy Witold spostrzega, że „istnieją czyny ludzkie, na pozór zgoła bezsensowne, które jednak są człowiekowi potrzebne dlatego, że go w pewien sposób określają”, widzimy, że w twierdzeniu tym jest miejsce dla „bezsensownej” szlachetności, jak również dla bezinteresownej niegodziwości. Gdy Fryderyk i Witold mają zamiar pogardliwie potępić Amelię jako przypadek zwykłej krótkowzroczności, ona istnieje dla nas, i niewątpliwie dla Gombrowicza, jako coś innego, jako możliwa alternatywa. Gombrowicz przedstawia Amelię, jakby miał zamiar udowodnić jej omyłność, ale stosunkowo mechaniczny charakter tego dowodzenia sprawia, że jest dokonywane przynajmniej bez przekonania, jest bardziej interesujące niż przekonujące. Trudno tu przesadzić w uwydatnianiu różnicy między poglądami autora i protagonistów.

Dialektyczne podkopywanie swoich działań i swoich postaci będące znamieniem sztuki Gombrowicza jest wyrazem wielu głęboko odczuwanych potrzeb i jego powieści przedstawiają zespół wnioskowań, które pozwalają nam ustalić nasz stosunek do tych potrzeb. Widzieliśmy, jak udaje mu się w *Pornografii* stworzyć dystans między nami a jego postaciami, stworzyć perspektywę szerszą od ich punktu widzenia, perspektywę, która obejmie właściwie ich samych. Niejako pozwala się nam stwierdzić, że to, co robią, jest złe zgodnie z definicją Sartre'a w *Saint Genet*: „Zło jest systematycznym podstawianiem abstrakcji w miejsce konkretnego”. Inaczej mówiąc, Fryderyk wtłacza Amelię do kategorii: kobieta stojąca, jak inne, wobec nieodpartej pokusy, z którą zawsze walczyła. A z młodej pary Fryderyk i Witold robią typowych młodych ludzi, bardzo łatwo przychodzi Fryderykowi wyjaśnić ich niechęć do kopulacji: „To byłoby zbyt PEŁNE dla nich, zbyt CAŁKOWITE.” Gdyby mu się powiedziało, że inni młodzi ludzie współżyją ze sobą, Fryderyk odpowiedziałby niewątpliwie, że nie są to prawdziwi młodzi ludzie. Jednakże obaj protagoniści niekiedy są w stanie dostrzec nonsens tego abstrahowania, dostrzec sposób, w jaki nasze role nas określają mimo ich niedoskonałości i pustki. W pewnym momencie Witold obserwuje ojca Heni, Hipolita, jak ten próbuje ostrza noża przygotowując się do zamordowania Siemiana, i mówi: „Ten zacny grubas przemieniony w mordercę”. Ich bardziej radykalne postrzeganie polega jednak na tym, że kiedy wykorzystują i krzywdzą innych, wyrządzają sobie samym niepowetowaną szkodę i w sensie metafizycznym nie może być większej pewności. Fryderyk i Witold właściwie przekształcają innych w abstrakcje, w cienie, ponieważ sami zajmują się w inny sposób czymś nawet

mniej konkretnym. Gombrowicz chce, abyśmy zrozumieli, że ich zainteresowania są krańcowo duchowe i wyidealizowane i skoro uznają za konieczne ukazywać się jako abstrakcje, tak też przedstawia się ich stosunek do innych ludzi. Witold w pewnym momencie rozmyśla o swoim przyjacielu:

Zastanowiłem się, że każde słowo Fryderyka, podobnie jak każdy czyn jego, tylko na pozór odnoszą się do tego, do kogo były skierowane, a w rzeczywistości były niezamordowanym dialogiem jego z Mocami... dialogiem chytym, gdzie kłamstwo służyło prawdzie, prawda — kłamstwu.

Jesteśmy tu w samym filozoficznym jądrze całej wizji Gombrowicza i jest to doprawdy wizja, w której „kłamstwo służy prawdzie, prawda — kłamstwu”, w którym forma i amorfizm, piękno i wstręt, młodość i starość chcą się rozplątać jedno w drugim, zrezygnować z farsy odrębności. Jak w *Ferdynandzie*, protagoniści *Pornografii* obawiają się, że zdradzili swoją dojrzałość, autentyczność, męskość na korzyść czegoś dziecinnego i głupiego, czemu nie mogą się oprzeć. Wiedzą przy tym, że dziecinność nie jest czymś, co by mogło uzasadnić ich dążenia, ale czymś, co stworzyli w sobie „(chłopiec plus dziewczyna)”, szczyt banalności i płytkiego sentymentalizmu. „Od czegoż byliśmy mężczyznami?” — pyta Witold.

Mężczyzna jest tym, który gwałci, który narzuca się siłą. Mężczyzna jest tym, który króluje! Mężczyzna nie pyta, czy się podoba, on troszczy się tylko o własną przyjemność, jego podniebienie ma decydować co piękne, co szpetne — dla nikogo i tylko dla niego! Mężczyzna jest dla siebie, dla nikogo więcej! Ten to gwałt pragnęłam wykrzesać z nas... Tak jak się sprawy miały obecnie, i on i ja byliśmy impotentami, ponieważ nie byliśmy sobą, nie byliśmy dla siebie, byliśmy dla tamtego i młodszego odczuwania — i to grażyło nas w brzydocie.

Wnioskujemy stąd jednak, że nie możemy istnieć tylko dla samych siebie i że perspektywa powieści dowodzi, że nawet Henia i Karol istnieją dla innych — przede wszystkim dla Fryderyka i Witolda, a następnie dla Wacława, aby mogli torturować go ukazywaniem swojej lekkomyślności. Ludzie młodzi mogą pozwolić sobie, aby istnieć dla innych w sposób trudny do osiągnięcia przez dorosłych, natomiast w granicach możliwości starszych leży przyjmowanie różnych ról i raptowne przechodzenie od jednej sytuacji do innej, co dla młodych jest przedmiotem zazdrości. Jednakże rozciągnięcie dziecięcej nieokreśloności, lekkomyślności dziecka w dziedzinę odpowiedzialnego zachowania człowieka dorosłego pociąga za sobą znaczne niebezpieczeństwo i nie można marcusewskiego pojęcia konieczności pozbawionej powagi przenosić żywcem w sferę świata codziennego. Nie leży oczywiście w zamiarach Gombrowicza udowodnienie, że taka wizja jak Marcuse’a jest możliwa do zrealizowania w jakimś krańcowym znaczeniu i jeżeli cokolwiek chce nam

ukazać, to to, jak rozpaczliwe są plany ludzi, którzy gonią za takimi wizjami. Pojmowanie życia jako gry może określać nasze doświadczenie, ale nie może stanowić celu, do którego dążymy tak, jak gdybyśmy mogli go w jakiś sposób osiągnąć. Z dążeń takich, zwłaszcza jeżeli opanują świadomość, może wyniknąć tylko nihilistyczna rozpacz i obłąd.

Słyszymy, że Fryderyk prowadzi „niezmordowany dialog z Mocami”, a Moce nie są niczym innym, jak jedną ze stron jego psychiki, która nieustannie podszeptuje mu, aby się nie wahał, aby kształtował rzeczywistość na obraz swoich pożądań. Tylko w tym stopniu, w którym pożądanie istnieje nadal dla Fryderyka i Witolda, jest ono rzeczywiście błahą sprawą i skłania nie do zaangażowania, ale do obojętności, do zerknięć bez przeżyć, do zabawy bez przyjemności. Ich sposoby spełniania nie są ani orgazmiczne, ani płodne w szerszym znaczeniu. Tam, gdzie prawda jest kłamstwem, a kłamstwo prawdą, nic, co chcemy robić, ani czym być, nie daje więcej zadowolenia niż wszelki inny wybór; rozumialiśmy więc, że postaci jak Fryderyk i Witold zawsze przekraczają najdalsze granice w swoich zamysłach. Taka skrajność, na jaką sobie pozwalają, jest ostatnią ucieczką ludzi, którzy zbyt długo bezskutecznie poszukiwali symbolu swoich autentycznych pożądań. Ludzie tacy obserwują twarze innych, doszukując się widomych oznak autentyczności, a zamiast tego znajdują formy, które uświadamiają absurdalność planów. Hipolit, jak pamiętamy, był „zacnym grubasem przemienionym w mordercę”, przykładem nierozzerwalnego połączenia prawdy i kłamstwa. W przypadku Hipolita prawda, że jest tylko zacnym grubasem, staje się kłamstwem wobec zamierzonego morderstwa na Siemianie. Nowa prawda o Hipolicie jest kłamstwem, które jednak funkcjonuje jako prawda w pewnych okolicznościach — dla zamierzonej ofiary Hipolit jest mordercą. Kim jest więc Hipolit? Nie jest to kwestia semantyczna, ale pytanie, które może pozbawić nas gruntu pod nogami i póki nie znajdziemy zadowalającej odpowiedzi, będziemy znajdować inne niepokojące problemy.

Tożsamość prawdy i kłamstwa jest istotną częścią zamiarów „voyeu-ra”, a praktykowanie przyjemności pornograficznych jest składnikiem „voyeuryzmu”, jego stosunkowo wymyślną odmianą. Jednocześnie prawdy i kłamstwa „voyeu-ra” polega na tym, że jednocześnie posiada i nie posiada przedmiotu swojego pożądania. Jeżeli panowanie jest w jakimś sensie posiadaniem, a Fryderyk panuje nad pozami i czynami dwojga młodych, to czy można zaprzeczyć, że ich posiada? I znowu nie chodzi tu tylko o kwestię semantyczną, bo to, czy można mówić o posiadaniu, zależy w dużej mierze od naszego poczucia sukcesu lub klęski w usiłowanym zawładnięciu i żaden zakres czysto fizycznego zbliżenia nie może sam stworzyć prawdziwego posiadania. Co jest zatem realne dla naszych

protagonistów, jeżeli chodzi o posiadanie? Czy nie wydaje się oczywiste, że to, czego poszukują, to pewien sposób panowania nad sobą, że to, do czego dążą, to swawolna wizja ich samych uwolniona od egzystencjalnego nakazu ciągłego udowadniania swojego istnienia w świecie, który nie uznaje różnorodności ich potrzeb? Nie mamy zamiaru sugerować, że Witold siebie samego i Fryderyka widzi jako ofiary, ale do czynu pobudza ich niewątpliwie pogląd na świat, który nie jest obcy ludziom naszej epoki. Ideałem ich jest kochać samych siebie, a niemożliwość wzbudzenia w sobie takiego uczucia wytwarza w nich przejmującą melancholię o sile niezależnej od jej ostrości. Niepowodzenie w miłości do samych siebie jest odbiciem niepowodzenia pewnego rodzaju wyobrażenia, niemożności widzenia siebie w stosunkach z innymi. Musimy pamiętać, że Inny według nauki egzystencjalizmu jest zawsze sposobnością do grzechu, albowiem świadomi jesteśmy, że spoczęło na nim nasze spojrzenie, a jego na nas, co obie strony muszą odczuwać jako wyobcowanie. Plan protagonistów Gombrowicza w *Pornografii* jest planem ujrzenia siebie w prawdziwym świetle, choć od początku wiedzą, że to nie jest możliwe. A skoro nie mogą tego uczynić, muszą wypróbować alienację jako uniwersalny sposób życia, muszą uczynić świadomym i zamierzonym proces, który w innym wypadku zachodziłby sam bez ich zgody. Sartre pisze o Baudelairze, że

Chce sam uczynić się tym, czym jest. I, jak widzieliśmy, już od dzieciństwa z zapamiętaniem podejmował „oddzielanie” siebie z obawy, by nie być mu poddanym.

Uczynienie z tego procesu alienacji celu, planu, który definiuje własne Istnienie, jest przekształceniem czystej konieczności w pewien rodzaj wolności, jakkolwiek ograniczonej i groteskowej. Wolność „voyeura”, który zawsze ociąga się i odmawia porozumienia z Innym, bojąc się zostania obiektem bez własnej zgody, jest wolnością określenia rozmiarów własnej winy.

Fryderyk i Witold przekształcają bierną konieczność w zamierzoną akcję, w której jednak uczestniczą tylko jako widzowie. Samemu przekształceniu nie towarzyszy jednak prawdziwa nagroda, co zakładaliśmy, w rezultacie bowiem chodzi nie o przedmiot ich pożądania, ale o pewność, że pożądanie to naprawdę istnieje. Jest to charakterystyczne źródło gwałtownych zabiegów oglądacza i istotny składnik dokonywania przez autora dzieła pornograficznego niekończących się powtórzeń w dziedzinie seksualności. Autor pornograficzny chce przekonać siebie, że prawdziwe pożądanie, chęć prawdziwego kontaktu z innymi, jest możliwe, ale że nie pociąga za sobą ryzyka zdemaskowania i chciałby mieć czytelników lub widzów, których podniecenie prawdopodobnie wzbudziłoby jego własne podniecenie. Protagonisci Gombrowicza chcą ponadto upewnić

się, w innej warstwie swojego istnienia, co do ulotności całego swojego projektu. Namiętności żywych ludzi przekształcają w konieczne lub bzdurne widowisko, przedstawienie teatralne, w którym każdy świadomy jest granic przydzielonej roli w sztuce, której nie napisali. W takim widowisku alienacja jest niewątpliwa i, poza potwierdzeniem początkowego założenia o alienowanej rzeczywistości, wytwarza ona także poczucie nierzeczywistości, które jest niezbędne dla wszelkich działań, aby nadać im odcień krańcowej niekonsekwencji. Poprzednio mówiliśmy, że zabawa w *Pornografii* nie bywa beztroska i z pewnością nie jest, ale protagoniści podniecają swoją wyobraźnię kosztem rzeczywistości, podstawiają sztuczność pod spontaniczność w taki sposób, że trudno jest przeniknąć zasłonę złudzenia i wypowiedzieć sąd moralny. To, że nie godzimy się na protagonistów i ich czyny, przemawia bardzo na korzyść Gombrowicza — opiera się on chęci uznania, że złudzenie jest wszystkim, że jesteśmy tylko tym, co robimy z siebie nawzajem i że zatem żaden sąd nie może ostatecznie ustalić, ani przekształcić tego, czym jesteśmy. Świat przedstawiony skonstruowany jest tak precyzyjnie, że nawet gdy na samym końcu dokonują się zbrodnie, nie doznajemy wstrętu, ani wstrząsu, ale właśnie wiemy, że byliśmy świadkami czegoś, na co nie wolno nam się zgodzić. Nie trudno oczywiście wyjaśnić, dlaczego nie reagujemy większym przejęciem na te morderstwa. Z jednej strony wszystkie poprzednie zabiegi Witolda i Fryderyka są tak okrutne i zimne, że morderstwo nie wydaje się o wiele gorsze od ich innych zwyczajnych zamierzeń. To np., że Wacław ma popełnić jedną ze zbrodni, w jakiś sposób wynika z utrapień, które znosił. Ważniejszym jednak czynnikiem jest stała atmosfera gry aktorskiej i nierzeczywistości wyraźnie roztaczana w powieści. Mimo oparcia powieści na poznawalnej rzeczywistości i konkretnym osadzeniu charakterów tak wiele z tego, co dzieje się w powieści, ma charakter widowiska, zwykłego przedstawienia, że decyzja morderstwa wydaje się również należeć do innego świata, do nicości, abstrakcji, zła. Wiemy, że w *Pornografii* naprawdę giną prawdziwi ludzie, ale nasze zainteresowanie przy końcu powieści kieruje się w inną stronę, w stronę mechanizmu posiadania i Gombrowicz nie użyłaby tego w inny sposób. Ani też my, dysponując tym, co powieść nam daje.

Przełożył Ignacy Sieradzki