

# Małgorzata Kacik

---

## Mit fantastyczny w "Pornografii" Witolda Gombrowicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 94/4, 99-115

---

2003

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

MAŁGORZATA KACIK

## MIT FAUSTYCZNY W „PORNOGRAFII” WITOLDA GOMBROWICZA

### 1

Doświadczenie faustyczne nurtowało Gombrowicza przez kilkanaście lat, pisał o nim w świetnych partiach swojego *Dziennika*, można tu przywołać jego wspomnienia o przeżyciach w Retiro, w Santiago, w Tandilu. Na faustycznym schemacie „wygrywa” również Gombrowicz treści *Pornografii*. Dwoma starszymi panami owładnęło nieodparte pragnienie zespolenia z młodością, z parą świeżych, „chętnych” szesnastolatków i, by posiąść tych dwoje, nie cofają się oni przed zbrodnią. Kontekst kulturowy i literacki Gombrowiczowskiej *Pornografii* jest przeogromny – choć to świeżej daty mit (schyłek XVI wieku) – na czele z ukoronowaniem literackich wskrzeszeń doktora Fausta w dramacie Goethego i oryginalnym odwołaniem się do mitu w powieściowym *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna. Zróżnicowane i wybitne realizacje literackie mitu poszerzają jego znaczeniową pojemność, jego nośność ideową. Zawsze rozpoznawalna osoba Fausta za każdym razem dysponuje innym autorskim i epokowym uniwersum, zmieniają się mechanizmy, do których się odwołuje, zmienia się diagnoza ludzkiej słabości i upadku. Oto kolejne, tym razem „pornograficzne” pożądanie młodości – i Witolda Gombrowicza głos w kwestii nowożytnej, już XX-wiecznej demonologii.

Prześledźmy sposób funkcjonowania schematu faustycznego w *Pornografii*, niebanalną wariację mitu, jaka wyszła spod pióra Gombrowicza. Bolączkę mitycznego doktora znają wszyscy. „Uległ fali spóźnionego erotyzmu”<sup>1</sup> u końca swoich dni; mędrzec pozbawiony wiary, będący w pełni duchowych sił, powrócić pragnie do młodości, pożąda życia z zachłannością człowieka, który nie ma nic do stracenia. W *Pornografii* doświadcza tego Witold. Faust rodzi się z niezgody na zastaną i nieuniknioną kondycję ludzką; sercem sytuacji faustycznej jest ogląd własnej osoby odsuniętej od cywilizacji ludzkiej, odartej z idei, pozakulturowy ogląd własnego ciała i ducha. Zgoda na przyrodzony bieg życia ludzkiego, na ludzką słabość współgra z wiarą, a wiara bohaterowi faustycznemu jest obca. Nie wierzy, pozostaje mu więc „czysty ból” ciała okaleczonego przez czas, nieznośny ból upadku fizycznego, dysproporcja między stanem ciała i ducha. Człowiek ostatecznie przybity ludzką kondycją, wpisaną w nią nieuniknioną śmiercią, przekracza rozpacz, odrzucając bycie na jedynie ludzką miarę – oto decyzja stania się

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*. Kraków 1988, s. 126.

Faustem. Wraz z nią pojawia się „pomocna” dłoń Mefistofelesa. Przed autorem faustycznej powieści rysuje się zaś zasadniczy problem: określenie natury i możliwości demonicznej postaci, ustalenie zakresu władzy zła w literackim zapisie swoich czasów.

Spróbujmy zatem w *Pornografii* odnaleźć Mefistofelesa. Witold, bohater faustyczny, doświadcza starości, upadku fizycznego oraz wyrosłych z tego – bólu i buntu wobec nieprzekraczalnej kondycji ludzkiej. Z tych to doznań wyłania się imperatyw faustyczny. Jako Faust – musi Witold nieprzekraczalne przekroczyć, naturalne znieść. Teraz bardzo ważny staje się dla bohatera świat i dostępny mu stopień jego poznania. Należy bowiem w przestrzeni świata odnaleźć sprzymierzeńca. Pojawia się przed bohaterem wizja uniwersum. W niej napotyka on aktualne, epokowe siły zła. Wydobyte z równowagi kosmicznego mechanizmu, będą wyłączną zasadą kreacji świata według pożądań Witolda. I jak Goethe do walki z porządkiem natury mógł uzbroić Fausta w pierwiastek nadnaturalny, „osobowego” diabła, wraz z Bogiem dobrze osadzonego w autorskiej wizji, tak bohaterowi Gombrowicza, dwa wieki później, nie jest już to dane, objawiło mu się bowiem, co następuje:

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 szczególnie drażnienie się nasze, gdzieś, w galaktyce, ludzka prowokacja w ciemnościach, dokonywanie dziwacznych ruchów w otchłani, wykrzykiwanie się w astronomicznych bezkresach. [s. 18]<sup>2</sup>

Bohater-narrator *Pornografii* z zupełnie świecką naturą również walczy mocą nienaturalnego, mocą teatru, a niezbędny element mitu – Mefistofeles – rozpoznawalny jest tu w postaci fanatycznego reżysera spektaklu. Nie jest Fryderyk klasycznym Mefistofeilesem, zgadzam się z krytyką Gombrowicza dotyczącą takiego dosłownego ujęcia Fryderyka przez wielu interpretatorów<sup>3</sup>. Konsekwencją podjęcia przez Gombrowicza faustycznego mitu jest obarczenie sprzymierzonej ze starym Witoldem postaci mocą przeciwstawiającą się równowadze wspólnotowego świata, mocą przekształcania go w świat poddany władzy jednostki. Nie ma jej już szatan, ma ją artysta.

Sytuacja faustyczna bardzo ściśle określa relacje między protagonistami powieści a rzeczywistością, wyznacza napięcia i kierunki działania. Ze świata wyłania się obiekt pożądania, z objawionej organizacji świata bohaterowie wydobywają reguły konstytuującego ludzką rzeczywistość teatru. Odsłoniwszy teatralne – puste, absurdalne – oblicze trwającej rzeczywistości, przejmują w swoje ręce mechanizm tworzący świat. Zrutynizowany bieg spektaklu życia ma w konsekwencji ich pracy zostać wyparty przez spektakl ożywiony ich pożądaniem. Właśnie pożądanie odczuwane przez faustyczną jednostkę, będącą w opozycji do rzeczywistości społecznej, jest *spiritus movens* wszelkich działań podejmowanych przez parę głównych bohaterów. „Mozolny proces ożywiania na powrót całej rzeczywi-

<sup>2</sup> W ten sposób lokalizują cytaty z wyd.: W. Gombrowicz, *Pornografia*. Kraków 1987. *Dziela*. Wyd. 2. T. 4. Red. J. Błoński.

<sup>3</sup> W. Gombrowicz, *Testament*. Wyd. 3 krajowe. Warszawa 1990, s. 86.

stości”, „próba odbudowania na nowo systemu wartości”<sup>4</sup> po wojennym krachu i wyczerpaniu się tradycji, „ład i porządek – tyle że wytworzony na chwilę, lokalnie, w pełnej emocji międzyludzkiej grze”, uznane przez Jerzego Jarzębskiego za cele przyświecające wysiłkom powieściowych postaci i nadające perwersyjnym, drastycznym wyczynom głównych bohaterów pozytywny wydźwięk<sup>5</sup> – to, jak sądzę, nie cele, lecz tylko efekty wtórne Fryderykowo-Witoldowych działań. Wyinterpretowane przez Jarzębskiego pozytywy okazują się w świetle faustycznego charakteru poczynań Witolda jedynie „naiwną” powierzchnią głęboko radykalnych, mistyfikatorskich, później opętanych działań głównych postaci. Cel, który przyświeca im, jest na tyle drastyczny, egoistyczny, sprzeczny z normą międzyludzkiego współżycia, iż wykluczona jest możliwość jego jawnej realizacji w świecie zastanym. Za wyłączną wartość, dwuznaczną zresztą dla samego Witolda, bohaterowie *Pornografii* uznają odczuwane przez nich pożądanie młodości. Później dopiero rozpoczyna się wypracowywanie legalizującego ją całego systemu wartości, następuje ustanawianie przemocą nowej normy. Dopiero dalej Fryderyk dla indywidualnego podniecenia szuka zasady jego uniwersalizacji w międzyludzkiej rzeczywistości, próbuje przemycić ją do obiegu społecznego i usankcjonować w „międzyludzkości”. Aby jednak ożywić rzeczywistość, musi ją Fryderyk oszukać – i mistyfikacja stanowi sedno wysiłków narratorsko-reżyserskich.

Współczesny Gombrowiczowski Faust rozwiązuje problem ciała poprzez sztukę. Od bezpośredniego zespolenia z młodym chroni go wewnętrzna bariera estetyczna: „Robiło mi się ohydnie na samą myśl, że piękność jego szuka mojej brzydoty” (s. 48). Jego ciało jest stare. To obciążone wiekiem, zużyte już ciało artysty – przestrzeń niezgody na samego siebie. Ciało wystarczające może jedynie na użytek poniżających „skoków w bok” z młodością, nie po to jednak jest się Faustem, by pogłębiać stan odczuwanego przez siebie poniżenia. Witold odczuwa pożądanie, które stoi w jawnej sprzeczności z jego wyczerpaną fizycznością. Jak w tej sytuacji zespolić się z młodym, jak złączyć się z chłopcem upragnionym i pragnącym go, by wrócić jednocześnie do własnej osobowej jedności, by własne wiekowe ciało nie uwłaczało czasowi młodo-starej intymności? Jaką siłą Witold dokona tego, co jest niemożliwe? Słusznie w swą podróż do młodości Witold zabiera Fryderyka. Ten „przeogromny” starszy pan bezbłędnie odnajduje domenę, w której stary może połączyć się z młodym bez oporów. Obu dojrzałym mężczyznom sprzyja ich życiowa profesja, stary bowiem może złączyć się z młodym jako artysta. Zaspokoić Witoldową potrzebę odmłodzenia się jest w stanie tylko sztuka. Witold „pominąć” może swe ciało: pozostaje sobą, fizycznie nie musi się zmieniać, łączy się bowiem z młodym w akcie twórczej kreacji, zespala się z nim od wewnątrz, w sobie. Uwewnętrznić musi młodych bohaterów – teraz rozumie my, dlaczego tylko jednego z nich, wyłącznie upragnionego chłopca, Witold rozpisuje na role, dopełniających się doskonale, chłopca i dziewczyny – uczynić ich musi własnym przeżyciem twórczym. W akcie kreacji ciało przestaje być problemem, w twórczym uniesieniu ciało nie uwłacza, Witold „w sobie” przekracza nieprzekraczalną barierę wieku, fizyczności i, przeżywając własną kreację twórczą,

<sup>4</sup> J. Jarzębski: *Nota wydawcy*. W: Gombrowicz, *Pornografia*, s. 152; *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 332.

<sup>5</sup> Jarzębski, *Nota wydawcy*, s. 152.

przeżywa najbardziej intymny, dostępny mu związek z młodym. Powstaje więc palące zapotrzebowanie na sztukę o tym, jak Heńka z Karolem... i dwaj spragnieni młodości panowie ochoczo podejmują wysiłki twórcze.

Reżyserem faustycznego spektaklu jest Fryderyk, on ma zaspokoić pożądania narratora. W twórczości Gombrowicza reżyseria to metoda działania, do której uciekają się niektórzy bohaterowie, reżyseria jest ich sposobem na międzyludzkie bycie. Jest to reżyseria społeczna. Umożliwia ona przejęcie kontroli nad grupą społeczną, panowanie nad rozwojem zdarzeń. W *Pornografii* sytuacja jest szczególnie, mamy tu bowiem reżysera „z prawdziwego zdarzenia” – Fryderyka, który profesjonalnie parał się teatrem:

w ciągu następnego miesiąca zbliżyłem się z tym człowiekiem, który zresztą okazał się kimś nie pozbawionym oglądy, a także mającym za sobą doświadczenia z dziedziny sztuki (zajmował się kiedyś teatrem). [s. 7]

Nie wiem, czy znany Panu mój feblak reżyserski? Ja też byłem jakiś czas aktorem, nie wiem, czy znany panu ten szczegół mojej biografii? [s. 92]

Tu reżyser jest autentycznym człowiekiem teatru, związanym w przeszłości z realnym światem sztuki. Nie naśladuje on w codzienności metod pracy charakterystycznych dla teatru, lecz aktywizuje w zwyczajnym życiu swoje własne – przyrodzone oraz nabyte w praktyce zawodowej – aktorskie i reżyserskie umiejętności. Fryderyk jest twórcą teatru, lecz w nim się nie zamyka. Przeciwnie – bazując na swych kompetencjach zawodowych, wprowadza teatr w życie, rozciąga przestrzeń zawodowej aktywności na całość swej powszedniej egzystencji. Temat reżyserii jako sposobu wypracowywania przez poszczególnych bohaterów utworów Gombrowicza odpowiadającego im kształtu międzyludzkiej rzeczywistości – w *Pornografii* sprowadza się, w osobie Fryderyka, do problemu kompetencji artysty-reżysera w życiowej przestrzeni społeczności ludzkiej.

Reżyser to twórca szczególnie, urzeczywistniający w fizycznym materiale, jakim dysponuje teatr jego czasów, sens wydobyty z tekstu sztuki. Można śmiało powiedzieć, iż Fryderyk to reżyser bardzo nowoczesny, wiele bowiem z jego koncepcji twórczych znaleźć możemy w awangardzie współczesnego Gombrowiczowi teatru. To np. odejście od dzieła literackiego, reżyserska praca w materiale rzeczywistości, to spojrzenie Petera Brooka na przedstawienie, ewoluujące „od obrazu do wydarzenia, od patrzenia z dystansem do bycia w centrum tworzonego teatralnego przedsięwzięcia”<sup>6</sup>, to także dominujący w latach sześćdziesiątych teatr rytualny, teatr traktowany przez Grotowskiego „jako coś, co w swoisty sposób zastępuje religię, magię, sztukę, zabawę i co stanowi w końcu [...] określony styl życia”<sup>7</sup>, że poprzestaniemy tylko na tych kilku przykładach, szkicujących kierunek rozwoju współczesnego teatru.

jak uczynić, żeby dzieło było życiem naprawdę? Nie w sensie tak lub inaczej pojmowanej imitacji (owego *imago, mimesis* czy jak to jeszcze nazwiemy), lecz by mogło stać się nim w znaczeniu najgłębszym z możliwych<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Z. Hübner, *Peter Brook – mistrz, który nie chce być klasykiem*. W: P. Brook, *Pusta przestrzeń*. Wstęp Z. Hübner. Przeł. W. Kalinowski. Noty M. Semil. Warszawa 1981, s. 19.

<sup>7</sup> Z. Osinowski, *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa 1980, s. 268.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 282.

Właśnie chyba aspiracje twórcze Grotowskiego najbliższe są, w pewnym sensie, życiowym potrzebom bohaterów *Pornografii*. Szukanie źródeł koncepcji teatralnych Fryderyka nie jest jednak moim celem, chcę natomiast uzmysłowić, iż Gombrowicz świetnie „wyczuwał” tendencje rozwojowe współczesnego mu teatru. Próby odpowiedzi współczesnych reżyserów na pytanie: czym jest teatr? jakie są jego granice i możliwości?; wysiłek udzielenia odpowiedzi realnej, użyskania jej na gruncie bezpośredniego zderzenia rzeczywistości i teatru; rozmaite zbliżenia teatru do życia; radykalne i zaawansowane poszukiwania badawcze we współczesnym teatrze – wszystko to pozwala Fryderykowi sięgnąć właśnie po teatr jako instrument urzeczywistniania i żywić nadzieje na pomyślny wynik podjętego eksperymentu.

„Jest to przypowieść o wszelkich ambicjach sprawczych – lecz przede wszystkim o ambicjach sprawczych sztuki. Obaj narratorzy są przecież artystami [...]”<sup>9</sup> – artystyczne profesje i inklinacje obu głównych bohaterów<sup>10</sup> *Pornografii* szczególnie istotne są dla Andrzeja Falkiewicza. „Z *Pornografii* wyłania się pewne określone rozumienie sztuki: sztuki, która ma być transmisją czynu” – powiada Falkiewicz<sup>11</sup>, a dalej przypisuje Gombrowiczowi jako twórcy aspiracje sprawcze, być może ukryte i nie w pełni świadome, niejawnie nawet dla niego samego. „Te rozbuchane ambicje sprawcze sztuki Gombrowicza”<sup>12</sup> Falkiewicz motywuje kontynuowaniem przez autora *Pornografii* romantycznego sposobu myślenia o sztuce oraz samą egocentryczną osobowością Gombrowicza.

Trzeba zawrzeć w swym dziele coś, co na pewno tym dziełem nie jest: własny namysł filozoficzny, własny program społeczny, własną prognozę przyszłości. Coś niespodziewanego i niebываłego, co można narzucić nie tylko czytelnikowi, ale i Historii (przez duże H)<sup>13</sup>.

To właśnie sprawić mają w świecie kolejne utwory pisane przez autora *Ślubu*. Intencje sprawcze, „funkcja – zwyczajnie i bez cudzysłowu – wieszczca”<sup>14</sup>, są, jak uważa Falkiewicz, zasadą organizacyjną dwu ostatnich powieści Gombrowicza. Zgadza się tylko po części ze stwierdzeniami krytyka. Wyraźnie widoczny w *Pornografii* problem sprawstwa widzę bowiem w kontekście faustycznym. Autor sytuuje sprawcę w obrębie mitu faustycznego o dawno określonych zasadniczych sensach. Fryderyk, umieszczony w takiej przestrzeni mitycznej, jednoznacznie aksjologicznie ukierunkowanej, pełnić musi ustaloną dokładnie rolę i los jego jest przez mit zdeterminowany. Gombrowicz nie przewartościowuje faustycznego mitu: tak jak zawsze w perypetiach faustycznych, także w *Pornografii* demoniczne działania bohaterów kończą się dla nich życiową i duchową klęską. Pobudzające bo-

<sup>9</sup> A. Falkiewicz, *Spór śledzącego i sprawcy*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 566.

<sup>10</sup> Falkiewicz (*op. cit.*, s. 563) uznaje Fryderyka za drugiego i równorzędnego Witoldowi narratora *Pornografii*: „ma [*Pornografia*] dwóch narratorów (tak, dwóch – bowiem Fryderyk piszący listy do Witolda, opowiadający i komentujący w nich wydarzenia powieści, jest także narratorem)”. Ze swej strony uważam określenie Fryderyka jako narratora za przesadne. Fryderyk w swych kilku, tak nielicznych, listach nie opowiada adresatowi o zdarzeniach, lecz jedynie wydaje mu polecenia i tłumaczy celowość ich wykonania, przez co wpływa na przebieg zdarzeń, nie zaś na narrację.

<sup>11</sup> Falkiewicz, *op. cit.*, s. 566.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 568.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 569.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 568.

haterów do działania pragnienie sprawstwa oraz poparta ich życiem apologia urzeczywistniającej mocy sztuki prowadzą ich do nieuchronnej konfrontacji z własną życiową katastrofą. Sądzę, iż intencją *Pornografii* nie jest sprawstwo, lecz jego ukazanie, analiza owej sprawczej mocy sztuki, a – poprzez wpisanie problemu w sytuację faustyczną – również osądzenie wprowadzonych w czyn sprawczych potęg artysty. Przyglądamy się, z jednej strony, reżyserskim wysiłkom Fryderyka, który wychodząc poza ramy teatru wkracza do życia ze swymi koncepcjami artystycznymi, z drugiej zaś strony zauważamy, jak zaanektowana jego opętającą mocą rzeczywistość jednak bezbłędnie i zupełnie skutecznie opiera się demonicznej przemianie. Fryderyk bowiem ograniczony jest do stwarzania faktów pustych, które mimo zewnętrznych, fizycznych cech rzeczywistości nigdy się nią nie stają, są od niej różne, łatwe do rozpoznania i odrzucenia jako chybione.

Fascynujące w *Pornografii* i niezwykle ważące dla wymowy powieści jest przedstawienie przez Gombrowicza etapu kuszenia, jak i powolnego procesu nawiązywania współpracy między dwiema głównymi postaciami mitu faustycznego. Przyjrzyjmy się temu dokładniej. Witold i Fryderyk stanowią najwyraźniejszy sobowtóry tandem spośród licznych podobnych w twórczości Gombrowicza i na ich niejasnym zespoleniu opiera się tutaj całkowicie snucie powieściowej fabuły. Stosowany przez Gombrowicza sobowtóry układ jest przedmiotem bardzo dynamicznej polemiki krytycznej, którą pominę tu, nie chciałabym bowiem powtarzać jej przeglądu, dokonanego przez Jerzego Jarzębskiego, a dostępnego w jego *Grze w Gombrowicza*<sup>15</sup>. Chwilę pozostajmy przy myśli Jarzębskiego. W „odczytaniu” problemu sobowtóra kładzie on nacisk na dialogowość konstytuującą relację Witold–Fryderyk; oddajmy głos samemu krytykowi: „Inny stanowi też może »dynamiczne lustro« odtwarzające ruch własnej jego [tj. pisarza] osobowości. Podobną rolę odgrywają »sobowtóry« narratorów kolejnych książek [...]”, w relacji Witold–Fryderyk „realizuje się zasada sobowtóra – lustra dla własnej osobowości”, ich układ projektuje „doświadczenia dialogowe”<sup>16</sup>; ponadto: „W *Pornografii* Fryderyk najwyraźniej nie jest emanacją Witoldowego diabelstwa, przychodzi z zewnątrz i zostaje uwikłany w interakcyjny mechanizm wzajemnych odbić [...]”<sup>17</sup> – który dobrze wpisuje się w koncepcję o interakcyjnym charakterze Gombrowiczowskiej rzeczywistości, zamieszczoną w *Ja, Ferdynand* Zdzisława Łapińskiego. Zgodnie z tym ujęciem z interakcyjnych doświadczeń bohaterów wyłania się międzyludzka rzeczywistość, która – nieokreślona w punkcie wyjścia – zmierza poprzez spontaniczne impulsy do przybrania określonego kształtu. Gombrowiczowski bohater potrzebuje Innego, bo dopiero dwoje tworzy rzeczywistość, potrzebuje Innego żywiącego identyczną jak on obsesję, bo od podejrzenia o obłąd ratuje go przyzwalająca sankcja drugiej osoby. Interakcje w obrębie sobowtórowej pary stanowią ośrodek wszelkich występujących w powieści interakcji. Wzajemnie potwierdzająca się, osadzająca przez to swe obsesje w rzeczywistości para potrzebuje Innych – szerokiego pola dla interakcyjnego, spontanicznego kształtowania stanu rzeczywistości. Kontakt, bezpośrednia styczność z Innymi to żywioł tej pary, rze-

<sup>15</sup> Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, zwłaszcza rozdz. „*Pornografia*” – próba stworzenia nowego języka.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 311, 319.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 314.

czywistość zaś jest wyłaniającym się z tego owocem. Nie przeczę logice i trafności tej interpretacji – obok niej proponuję jednak inne spojrzenie na problem sobowtóra, a zatem odmienne widzenie tego, co dla *Pornografii* Gombrowicza najważniejsze, albowiem „Rzeczą pewną jest, że relacja tych dwóch postaci wyznacza semantyczną oś utworu”<sup>18</sup>.

Pragnienie komunikacji z drugim człowiekiem, dążenie do niej, nawet aż po „wymianę egzystencji”, sam proces komunikacji ważniejszy od efektów wzajemnego kontaktu – te cechy bohaterów powieści Gombrowicza szczególnie podkreślają krytycy. Interpretatorzy zwracają uwagę na to, iż postaci wykreowane przez autora *Pornografii* egzystują nastawione nieustannie na kontakt z Innymi, żyją „w oczach” drugiego człowieka. Pragnienie komunikacji jest pierwszą potrzebą Witolda, nie ulega to wątpliwości. Sądzę jednak, że Witold odczuwaną potrzebę kontaktu z drugim człowiekiem zaspokaja inaczej, niż widzą to krytycy. Coś przytrafia się Witoldowi, zanim jeszcze zacznie on działać wśród ludzi, dzieje się z nim coś, co stanowi o tym, iż wszelkie dalsze jego zbliżenia, spotkania z Innymi mają tylko pozór komunikacji.

Przeżywana przez Witolda pierwotna tęsknota za człowiekiem niemal natychmiast przeobraża się w jej sobowtórówkę zaspokojenie. Kiedy pojawia się Fryderyk, a Witold przyjmuje go jako swego sobowtóra, wybawiającego go z opresji, z niemożności działania, ustala się porządek rzutujący na całość powieści. Zastanawiające jest to, jak sobowtór – zawsze przecież niebezpieczny, zagraża on bowiem indywidualności, niepowtarzalności oryginału, gdyż w każdej chwili może oryginał zastąpić – w *Pornografii* staje się wybawieniem dla narratora, który zupełnie nie dostrzega niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą sobowtórówką postać. Zastanawia też, dlaczego w swoje tak intymne pragnienia Witold wtajemnicza Fryderyka, dlaczego Witold dzieli się z Fryderykiem „Heńką z Karolem”, zamiast pilnie strzec swej tajemnicy, zamiast pragnąć całkowitej wyłączności w możliwym spełnieniu erotycznym. Między starszymi paniami powinna raczej wywiązać się rywalizacja. Tę niefrasobliwość Witolda tłumaczy status Fryderyka w Witoldowej narracji. Witold, nawiązując kontakt z Fryderykiem, zaspokaja swą tęsknotę za Innym: lustrzanym odbiciem samego siebie – to wymaga podkreślenia. Natychmiast przenosi własne pragnienia i koncepcje na daną mu przez autora do towarzystwa nieokreśloną i milczącą osobę. Fryderyk, który tylko nieustannie „zachowuje się” i mógł „być wszystkim”, jest wspaniałym materiałem na sobowtóra, co skwapliwie wykorzystuje narrator. Fryderyk z Witoldem nie tworzą pary dialogicznej. Sens, który modeluje ich działania, nie wytwarza się między nimi, w międzyosobowym dialogu. Fryderyk jest Witoldowi niezbędny, ale niezbędny nie jako podmiot, lecz jako przedmiot, i Witold traktuje go przedmiotowo. Narrator, charakteryzując Fryderyka, nie pragnie poznać go i przedstawić czytelnikowi. Postrzega i opisuje wyłącznie wrażenie, jakie Fryderyk wywiera. Dla Witolda nie jest ważne, jaki naprawdę jest Fryderyk, ważne jest, że wywołuje on niesamowite wrażenie, że jest ono tak imponujące, iż Fryderyk wydaje się wręcz stworzony do urzeczywistnienia niemożliwych do spełnienia Witoldowych pragnień erotycznych. Zawsze niebezpieczny, tutaj, w *Pornografii*, sobowtór nie stanowi zagrożenia, gdyż staje

<sup>18</sup> G. Ritz, *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pogranicza” 2000, nr 5, s. 84.



się przedmiotem manipulacji narratora. Wydaje się, iż narratorskie „ja” świetnie sobie z figurą sobowtóra radzi, zachowując wobec niej bezpieczny dystans. Postać sobowtóra jest Witoldowi niezbędna jako narzędzie działania. Gdy to narzędzie zawodzi, Witold porzuca je. Dopiero w finale sobowtór żyje oddzielnie – jego rozpięta siła staje się już bowiem nie do opanowania. I tylko w finale ta kaleka, nieświadoma rzeczywistości, opętana podmiotowość jest mu – i to na krótko – dana.

Poprzez wprowadzenie sobowtóra bohatera-narratora do powieści Gombrowicz spowodował kompletną izolację narratorskiego „ja”. Gdyby na scenie nie pojawił się sobowtór Witolda, narrator byłby nadal otwarty na Innych, chociażby poprzez tęsknotę za porozumieniem, świadomość osamotnienia. Jednakże „ja” Witolda natrafia na identyczne „ja” – Fryderyka. Zawsze domagający się domknięcia obiegu komunikacyjny „»ja«–Inny” zostaje już na początku powieści zamknięty w relacji: „ja” – „ja powtórzone”. Następuje wtedy całkowita izolacja Witolda, jego zupełne zamknięcie się w samym sobie, przy czym obieg komunikacyjny zamyka się w „ja” już silniejszym, niezależnym, odcięty od tęsknoty za Innymi. Relacja: „ja” Witolda – „ja” jego sobowtóra, jedynie pozoruje rzeczywistą komunikację. To akt komunikacji z kopią samego siebie. Rekompensuje on u Witolda brak Innego i eliminuje związany z tym brakiem dyskomfort, a rolę Innego odgrywa dla Witolda jego sobowtór. Sobowtórowe zamknięcie obiegu komunikacyjnego wyklucza u Witolda potrzebę nawiązania kontaktu z Innym, uodparnia go na niezgłębioną podmiotowość Innego. Ośrodkiem wszelkich działań podejmowanych przez bohaterów powieści staje się ta pierwsza „interakcja” – między „ja” głównego bohatera a jego „ja” przeniesionym poza siebie. Jego spotęgowane „ja” to serce i mózg nowej rzeczywistości, która wyłania się nie w procesie normalnie pojętej interakcji, lecz z koncepcji jednostki, wzmocnionej dokładnym powieleniem – wyłania się ona z rozpisania monologu Witolda na jego dialog z sobowtorem. Oto nowa epoka należy do „ja” narratora, które, wspólnie ze swym sobowtorem, osiągnęło monstrualne rozmiary. „Ja”, którego potrzeba komunikacji zaspokojona została poprzez „ja” swego sobowtóra – teraz podwojone, umocnione, wyizolowane – może z pasją działać. „Ja” Witolda ma na tej scenie znaczną przewagę i władzę, zagwarantowaną przez obecność sobowtóra.

To jednak tylko zewnętrzna strona przyjętej i zaaprobowanej przez Witolda sytuacji „sobowtórowej”, wyłącznie pozór, dzierżące bowiem władzę w narracyjnym świecie *Pornografii* „ja” Witolda jest mocno zdeformowane, zawężone do dręczącego go pożądanego i posłuszne Fryderykowej mocy, wiodącej je ku spełnieniu.

Narrator, przystając na pokusę posłużenia się Fryderykiem i uznając za bezpieczną i korzystną swą pozycję manipulatora, manipuluje złożonymi w osobie Fryderyka obcymi dla siebie treściami, zupełnie przekraczającymi własne możliwości poznawcze, „manipuluje” siłą, której nie zna i nad którą w rzeczywistości nie panuje. Fryderyk chętnie oddaje się do dyspozycji Witolda, jest gotów zrealizować jego pragnienia i to właśnie korzyści wynikające z posługiwania się sobowtorem zwyciężają wszelkie opory Witolda, jakie miał wobec tej tajemniczej, nieokreślonej postaci. Ponieważ Fryderyk tylko „nieustannie się zachowuje” i wydaje się świetnym materiałem na wzmacniającego Witoldowe „ja” sobowtóra – Witold może rzutować na niego swoje własne pragnienia, lecz to Fryderyk, co

wymaga podkreślenia, ma duchową i psychiczną moc ich realizacji. Zwiąawszy się z Fryderykiem, przystaje Witold na cały reprezentowany przez niego świat wartości, zapewniający spełnienie każdej perwersji. „Ja” Witolda z racji wejścia w spółkę ze swym sobowtórem ma przewagę nad innymi, pozwalającą mu na skuteczne działanie, jest to jednak „ja” na usługach Fryderykowej mocy i taktyki działania. Narrator aż do ziszczenia się faustycznych pragnień w finale teoretycznie dysponuje sobą i zawsze ma wybór, może odstąpić od coraz drastyczniejszych poczynań swoich i Fryderyka. W praktyce całym sobą przystaje na propozycje Fryderyka, dopuszcza więc do narracji tajemniczą siłę, jaką jego sobowtór wnosi w świat przedstawiony. Uwikłany w pokusę panowania nad rzeczywistością, twórczenia nowych światów według swego pożądanego, idzie za Fryderykiem, współpracuje z nim i ponosi katastrofalne konsekwencje tego. Tak oto ujawnia się faustyczna natura Witoldowo-Fryderykowego porozumienia. Witold uległ pokusie i złożył we Fryderyku nadzieję na spełnienie perwersyjnych pożądań. Fryderyk użył Witolda, by korzystając z jego pożądanego przemienić świat zgodnie z wyznaczanymi przez siebie wartościami. Witold-Faust przystał na usługi chętnie świadczone mu przez Fryderyka-Mefistofelesa. Fryderyk objął przez to władzę nad Witoldem i nad światem, w którym Witold działa, nad każdym człowiekiem, który żyje w przestrzeni życiowej Witolda.

Aby dopełnić obrazu Gombrowiczowskiej realizacji mitu faustycznego, przyjrzyjmy się jeszcze występującym w *Pornografii* motywom religijnym.

Widać w powieści pewne pomieszanie pojęć, pewne niekonsekwencje myślowe w powziętych przez starszych panów zamiarach. Wynika to z faktu, iż dla obu głównych bohaterów obumarła niezbywalna w micie faustycznym strona Bożych planów i wyroków, jednocześnie zaś opierają oni kreowaną intrygę faustyczną na pojęciach z zakresu religii chrześcijańskiej. A wygląda to następująco. Starsi panowie zastanawiają się nad wyborem między Bogiem a Młodym. Wydaje się to pewną niekonsekwencją z ich strony: Boga przecież zarówno Fryderyk, jak i Witold zostawili w Kościele, odcięli się jednoznacznie i ostatecznie od zbędnej im, jałowej dla nich problematyki. Drastyczność *Pornografii* w dużej mierze zasadza się na prowokacji, polegającej na nadużyciach pojęciowych, jakich dopuszczają się bohaterowie na apodyktycznie i subiektywnie osądzonej oraz odrzuconej przez nich religii i kulturze chrześcijańskiej. Szermują oni imieniem Boga, już martwego dla nich na ołtarzu w chrześcijańskim kościele, łączą chrześcijańską pojęciowość z ich własnym światem zupełnie przeciwnych chrześcijaństwu treści. Fryderyk tak o sobie do Witolda pisze: „Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu. Pa! Do zobaczenia na Golgocie” (s. 99). Nonszalanckie, bezkarne świętokradztwo uwidacznia zakres ich władzy w nowej rzeczywistości, podkreśla nieskrępowanie ich woli. Witold i Fryderyk považają się na bezczeszczenie świętości i to jest wstrząsające – ich potajemny słowny „gwałt” na chrześcijańskim Bogu. Co jednak ci dwaj starsi panowie mają na myśli, gdy tak bezceremonialnie posługują się imieniem chrześcijańskiego Boga i chrześcijańską pojęciowością? Na jakiego rodzaju transcendencję są otwarci, jakiego Boga tak naprawdę odrzuca Fryderyk, gdy decyduje się na wybór Młodego? „Boże wielki! Ty jesteś Pełnią!” (s. 98) – taki oto Bóg jest obecny w świadomości Fryderyka, jak widać z jego dorobku epistolograficznego. Pojęcie Boga-Pełni jest dla Fryderyka równoznaczne z końcowym etapem rozwoju człowieka, z osiągnięciem przez niego pełni duchowo-intelektual-

nej. Bóg w *Pornografii* to pełnia dojrzałości, stan ludzki osiągniany tu, na ziemi – to uzyskanie przez człowieka dojrzałej formy i wysokiego stopnia panowania nad nią oraz umiejętności stawiania oporu deprecjonującej wewnątrz ludzkiej międzyludzkości, to życie w stanie skrajnie wyostrożonej świadomości, w obliczu ostatecznej prawdy o rzeczywistości. Bóg w *Pornografii* staje się już tylko metaforą – metaforą, w której obaj bohaterowie z nostalgią się lubują. Fryderykowy problem bycia między Bogiem a Młodym to wyłącznie kwestia wyboru linii rozwoju, która w obu przypadkach, bez względu na wybraną drogę, daje jasno określone możliwości. Jeśli bohater wybierze Młodego, zacerpnie świeżości i żywotności, jeżeli zdecyduje się na Boga, dostąpi łaski pełnej dojrzałości. Fryderyk waży decyzję nie – o byciu z Młodym bądź o byciu z Bogiem, lecz tylko o osiągnięciu zysków, jakie oferuje jedna bądź druga strona, a jego ból polega wyłącznie na tym, iż nie może on wybrać jednocześnie obu dróg, obu ewentualności. Bóg obecny w *Pornografii* jest więc „Bogiem do swobodnej dyspozycji” „ja” Fryderyka i Witolda, od strony niebios nie grozi im żadna realna niespodzianka. Sobowótrowy tandem jest bowiem szczelnie zamknięty w sobie, doskonale odizolowany od zewnętrznego zagrożenia, jakie niesie ze sobą Inny – różny ode mnie człowiek, i ten Inny absolutnie, Inny „na wysokościach” – tu zredukowany do konkretnego mało atrakcyjnego etapu rozwoju człowieka.

Obaj, Witold z Fryderykiem, pożądamy połączenia się dwojga młodych w grzechu. Grzech miał być w mniemaniu Fryderyka siłą mocno spajającą Heńkę i Karola. Tu można zauważyć niedopracowanie przez Fryderyka faustycznej koncepcji erotycznego spełnienia, niwelującej napięcie seksualne starszych panów. Początki przygód Witolda w *Pornografii*, o czym już wspominaliśmy, dotyczą jego „wyzwolenia się” z ducha chrześcijaństwa. Jego „zwycięstwo nad tą mszą” (s. 18) to przecież nie samo odejście od katolickiego „rytualnego konwenansu”. Witold znudzony mszą nie buntuje się wobec społecznych form i przyzwyczajęń religijnych, nie żąda ich reformy, nie odnawia ich; nie nawiązuje żadnego dialogu z członkami tej pańsko-wiejskiej społeczności. Wewnętrzna „likwidacja mszy” to bezdyskusyjne odrzucenie, pozbycie się wspólnotowego religijno-moralnego balastu i wynikłych z niego ograniczeń dla naznaczonego „nieubłaganą dojrzałością ducha, już samoistnego” (s. 18). Nie ograniczeń formalnych, nie chodzi bowiem o zanik sensu tak czy inaczej prowadzonej liturgii, lecz tych najgłębiej modelujących człowieczeństwo: nakazów i zakazów etycznych. Fryderyk nie wierzy najzupełniej, a Witold idzie w jego ślady – najzupełniej, czyli nie wierzy w ludzkie powinności wobec drugiego człowieka, nie wierzy w fundamentalne ograniczenia osoby ze względu na dobro i wolność drugiego człowieka. Fryderykowy „akt wyrzucający [...] na obszar bezgraniczny zupełnej nie-wiary” (s. 16), akt, którym zachłysł się Witold, stawia głównych bohaterów „poza dobrem i złem” i to odrzucenie chrześcijańskiego kultu oraz wynikającego z *Ewangelii* imperatywu poszukiwania dobra międzyludzkiego i równowagi społecznej otwiera im drogę ku spełnieniu męczących ich pożądań. Jednakże „samoistny duch” Witolda nie wytrzymuje zbyt długo w nieludzkiej pustce. Ukształtowany w ludzkiej wspólnotcie, ze swojej „absolutnej ciemności” spogląda na społeczne formy życia, na nich się w budowaniu swego świata wzoruje. Gdy wspólnotowe „nabożeństwo już miało się ku końcowi” (s. 18), natychmiast pojawiły się zaczątki nowego – intymnego, indywidualnego Witoldowego kultu boga-chłopca. Fryderyk wspomaga Witolda w pracy nad

nowym rytuałem. Ich pospieszne wysiłki opierają się na chęci przeniesienia pojęcia grzechu, żywego w kulcie chrześcijańskim, w przestrzeni rozpoznawalnych dobra i zła, do kompilowanej przez nich *ad hoc* koncepcji erotycznego zbawienia starych przez młodych:

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 [...]. [s. 55]

Nadzieje zaś – perspektywy – otwierały się zawrotne, zawarte w tym słówku „grzech”. [s. 54]

Nadzieje najzupełniej płonne, grzech bowiem w nowym środowisku duchowym, w kontekście dobra seksualnego zmienia znaczenie i traci moc, na którą liczył Fryderyk. W świecie starych, którzy ostatecznie przekroczyli i odrzucili problematykę moralną, grzech stał się pustym rekwizytem kultury, młodzi zaś są na razie poniżej wszelkich pojęć, niedojrzali jeszcze, lekkomyślni, nie mogą wypełnić sobą zaplanowanej przez Fryderyka grzesznej intrygi. Naiwne okazują się więc nadzieje na połączenie Heńki i Karola wspólnie popełnionym przez nich grzechem, nadzieje na „sparzenie ich w grzechu”, skoro grzech młodych nie parzy jeszcze, a starych – już. Z pojęcia grzechu uszła więc cała dotychczasowa treść, wykorzystany zaś w tej historii grzech w dotychczasowym, a już przecież nieaktualnym dla bohaterów znaczeniu, żywy w tamtym, pozostawionym w Kościele świecie, żadnym sposobem nie może spełnić oczekiwań Fryderyka. To „człowiek [...] skazany na wieczysty terror tego, co jest [...]” (s. 64), skazany też na posługiwanie się elementami odrzuconej tradycji. Pragnie mówić, chce tworzyć, lecz próżno w swej „ostateczności i pustce” szukałby jakichś form wyrazu, tworzy więc zwrócony ku martwej tradycji, z niej musi wybierać budulec, z tej tradycji, która tu, w *Pornografii*, jest „czymś w rodzaju teatralnej dekoracji” (s. 13). Witold i Fryderyk nie dostrzegają w zastanej kulturze niczego żywego, nie łączy ich z przeszłością ani jedna nić autentycznej kontynuacji. I najbardziej żywe dla nich idee skazane są na przedstawianie w języku martwym, wyjętym właśnie z rekwizytorni i sztucznie, na potrzeby teatralnego przedstawienia, ożywianym. Skazane są na teatr, na nieureczywistnienie. I w życiu naszych bohaterów teatr, który implikuje nieureczywistnienie, jest dopiero naprawdę ostatecznym kresem – praktycznym, życiowym kresem – osiągniętej przez Witolda i Fryderyka absolutnej „samoistności”.

## 2

Zauważyć można konsekwentną faustyczność *Pornografii*. Jest tu wszystko, co w micie faustycznym powinno się znaleźć: pożądanie starego człowieka, by nie tylko duszą, lecz i ciałem powrócić do młodości i powtórnie ją przeżyć; usłużny, wyręczający Witolda w realizacji jego pragnień Fryderyk – niepozorny reprezentant świata zupełnej niewiary; uwiedzeni i wciągnięci w sieć intryg starszych panów młodzi oraz łańcuch zbrodni, koniecznych do dokonania, by spełnione mogło zostać – niemożliwe do spełnienia na drodze dobra – pożądanie; wreszcie klęska udręczonego Fausta. Nic w *Pornografii* nie wylamuje się z mitu faustycznego, znane postaci Gombrowiczowskiej twórczości, jak reżyser czy sobowtór, tu ściśle podporządkowane są wymogom przestrzeni mitycznej i w zgodzie ze swym

miejszem w micie nacechowane znaczeniowo. Dokąd prowadzi Gombrowicz bohaterów powieści, każąc im kroczyć drogami Fausta? Do konfrontacji z jaką prawdą wiedzie czytelnika poprzez faustyczne drogi kłamstwa, podstępu, manipulacji? Na co wskazuje rozgrywający się na naszych oczach po raz kolejny mit faustyczny? Mit uwspółcześniony wprowadzie – jak mówi sam Gombrowicz; tu młodzi nie są wcale niewinni, mefistofeliczny Fryderyk zaś tak gładko i bez oporów, jak to w XX wieku możliwe, pozbył się Boga – lecz to tylko przeróbki szczegółów, konieczne, by faustyczną intrygą mógł przejąć się współczesny czytelnik, by z Faustem spotkał się tu i teraz, w swoim XX-wiecznym czasie. Co w micie faustycznym powiodło Gombrowicza najdalej, gdzie zatrzymuje autor w *déjà vu* mitycznym bohaterów swej powieści i śledzącego ich czytelnika? Jaką ów mit daje odpowiedź na udreńczenia faustycznego życia, jakie nowe pytania rodzi uzyskana odpowiedź? Wszystkie drogi „pornograficznej” opowieści faustycznej prowadzą do rzeczywistości, jaka nastąpiła wskutek aktywności faustyczno-mefistofelicznej pary wiedzionej pożądaniem: Witolda i Fryderyka. Pożądanie Witolda, spełnione co do najdrobniejszych zamysłów z cudownymi dodatkami, jak morderstwo popełnione na Skuziaku przez Fryderyka, „ażeby zupa była smaczniejsza”, i zbiegami okoliczności w przekraczającym najskrytsze oczekiwania starszych panów finale – nie satysfakcjonuje nikogo. Wszystkie drogi prowadzą do spełnienia podszytego niespełnieniem, do rzeczywistości opartej na pustce, do osiągniętego przez sobowtórową parę *status quo* realnej nierealności. Cała powieść, związana finałową katastrofą wszystkich bohaterów, wychyla się ku pytaniom o rzeczywistość tę prawdziwą, „satysfakcjonującą”, o jej naturę i wymogi stawiane ludzkim przedsięwzięciom. Kłamstwo zwycięsko dopełniło swej miary, z podstępu wyłonił się nowy świat i opanował dotychczasowy stan rzeczy. Sam jego twórca odrzuca go jednak, wiedziony bliżej nieokreśloną, gdzieś w głębi skrytą miarą, wskazującą, jaka musi być ta naprawdę pożądana, prawdziwa rzeczywistość. Przyjrzyjmy się jeszcze kolejno: najpierw zło w *Pornografii*, uniwersalnemu faustycznemu złu, tu umieszczonemu w konkretnym czasie historycznym – trwa bowiem hitlerowska okupacja, swoim zasięgiem obejmująca również prowincjonalną, zaściankową Polskę, Fryderyk i Witold zaś, urzeczywistniając mit faustyczny, wtórują wojennej historii; później natomiast katastrofie, jaka nastąpiła w finale – i spróbujmy określić, co według Gombrowicza jest fundamentem rzeczywistości odświeżonej, lecz trwałej, mogącej dać człowiekowi spełnienie.

Zanurzając się w „pornograficzne” zło daleka jestem od wzięcia drastycznej intrygi powieści w literacki cudzysłów, jak czyni to Jan Błoński, gdy tak pisze o powieściach Gombrowicza: „Sztuka byłaby zatem po stronie zła? Owszem. Ale tylko na niby, na chwilę i nie do końca! Jest ona przecie iluzją tylko, zmyśleniem!”<sup>19</sup>, czy Jerzy Jarzębski, który taką konkluzją obejmuje *Pornografię*:

*Pornografia* kończy się karuzelą trupów, która zda się produktem wyuzdanego szaleństwa. A jednak rzeczywistość finału książki rządzi się jakąś – wcale rygorystyczną – logiką, a jej poszczególne elementy mają swoisty sens, którego brakło rytuałom z pierwszej części powieści (tzn. można je objaśnić, odwołując się do specjalnego „kodu”, który stworzyli dla siebie główni bohaterowie i który uwierzytelnia ich własną emocją). Tak więc również i to

<sup>19</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 228.

bluźniercze dzieło stoi w końcu po stronie ładu i porządku – tyle że wytworzonego na chwilę, lokalnie, w pełnej emocji międzyludzkiej grze<sup>20</sup>.

Pragnę zwrócić uwagę na dokonaną przez dwóch czołowych krytyków niepokojącą eufemistyczną zmianę zła istniejącego w Gombrowiczowskim świecie przedstawionym w elementy metaliterackie, znaczące tylko jako fikcyjny budulec autotelicznej formy powieściowej. Fabulamy i stylistyczny język „pornograficznego” zła tłumaczyłby się więc według tych badaczy wystarczająco w ramach powieściowej struktury, która w utworze Gombrowiczowskim znaczyłaby nadrzędnie i ostatecznie – a powieściowe „współrzędne” strukturalne „znosiłyby” drażliwe w lekturze zło, sprowadzałyby, będące jego nośnikami, elementy świata przedstawionego do ich wyłącznie literackiego oblicza. *Pornografia*, która dla Jarzębskiego jest Gombrowiczowska „próbą stworzenia nowego języka”<sup>21</sup> i ukazuje na wszystkich swych poziomach konstrukcji borykanie się człowieka słowa: bohatera, narratora, autora, z zastaną konwencją, ograniczającą go w jego posłannictwie językowego wyrażania rzeczywistości – dla mnie jest raczej próbą ukazania ucieleśnionej w postaci Fryderyka destruktywnej mocy kultury owych czasów. Ciekawe możliwości interpretacyjne otwiera sugestia Alejandra Russovicha – tak pisze on o Witoldzie:

należałoby raczej zestawzić go z Serenusem Zeitblomem, który w powieści *Doktor Faustus* Tomasza Manna opowiada o nieszczęściach swojego sobowtóra, drogiego przyjaciela Adriana, o straszliwej demonicznej kondycji, właśnie takiej jak u Fryderyka<sup>22</sup>.

W tym ujęciu Witold byłby przede wszystkim uczestnikiem swojej opętanej przez wojnę rzeczywistości, świadomym ciemności Fryderykowej mocy, tajemniczo związanej z szalejącą wojną, świadomym – na miarę swojej bierności. We Fryderyku Witold pokłada swe nadzieje. Godząc się na jego bezwzględne działania, współdziałając z nim, projektuje nadciągające jutro. Fatalny geniusz artysty, pełniącego rolę dwuznacznego duchowego przywódcy, objawia w końcu swój obłęd. W tym miejscu właśnie pragnę poruszyć kwestię niewinności Fryderyka, która w interpretacji powieści dokonanej przez Jarzębskiego kilkakrotnie jest przywoływana i ważną pełni w niej rolę. „Pamiętajmy o »niewinności« Fryderyka w finałowej scenie!” – przypomina Jarzębski<sup>23</sup> i tak tę niewinność wyjaśnia:

Można tylko w procesie interakcji stworzyć „na chwilę”, jednorazowo taką rzeczywistość, w której „świętość” i „zbrodnia” usytuują się w nieoczekiwanych punktach i umożliwią Fryderykowi finałową „niewinność”. Ale to nie jest ani postawienie po prostu na głowie dawnego ładu moralnego, ani proklamacja nowych niewzruszonych praw – tylko demonstracja potęgi literatury i plastyczności nowego świata, w którym dawne wartości stały się „puste”<sup>24</sup>.

Krytyk nie dostrzega jednak, iż interakcyjna praca nad ożywianiem rzeczywistości dała w finale efekt równie „pusty”, jak dojmująco czczy początkowy porządek, dodatkowo z trójką zabójców i trupów, nadto więc efekt kłopotliwy. Dla bohaterów bowiem ta „demonstracja potęgi literatury” kończy się katastrofą – pustką towarzyszącą spełnieniu i karuzelą nierealnie realnych trupów. Jarzębski

<sup>20</sup> Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 373.

<sup>21</sup> To tytuł jednego z rozdziałów *Gry w Gombrowicza*, poświęconego analizie *Pornografii*.

<sup>22</sup> A. Russovich, *O „Pornografii”*. Przeł. D. Rycerz. „Odra” 1999, nr 11, s. 75.

<sup>23</sup> Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 331.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 325–326.

dosłownie wziął stwierdzenie Witolda dotyczące niewinności mordercy Skuziaka i w literackiej grze autora z czytelnikiem znalazł tej niewinności potwierdzenie. Nie należy jednak wierzyć słowom konsekwentnego mistyfikatora, jakim jest Witold, mówi on do nas z własnego duchowego świata, w którym akceptuje zło, posługuje się nim, niepomny na jego konsekwencje dla pozostałych osób dramatu. I w tym kontekście niewinność Fryderyka ma tylko nadane jej przez Witolda znaczenie, którego nie wolno nam zaakceptować. Poza tym „rozdwojony” Witold nie zerwał zupełnie z ludzką wspólnotą i doskonale zdaje sobie sprawę z drastyczności całego przedsięwzięcia, nie ma złudzeń co do faktycznej winy Fryderyka. Fryderyk był tak winny, tak absolutnie winny, iż oczyszczenie, niewinność, ponowny dostęp do innych dać mu mógł, podobnie jak Mannowskiemu Adrianowi Leverkühnowi, już tylko obłąd. Jedynie uniewinniający obłąd – uniewinniający osobę, acz nie jej dzieło, pozwala z nieludzkiego tworu ocalić to, co ludzkie a „nawne”, oszukane przez usamodzielnioną formę, unoszone na falach jej rozpętania. Ocalić to, bo to sobowótowo zrośnięte z Witoldem, uratować to, bo śmiertelnie winny Fryderyk jest częścią tożsamości narratora. Oto bowiem objawia się ważna jakość w Gombrowiczowskim przedstawieniu mitu faustycznego: autor *Pornografii* rozpiął człowieczo-szatańską spółkę wyłącznie na ludzi, którzy sięgają po mniej lub bardziej sprawcze moce kultury. Pełne, czysto ludzkie, sobowótowe zrośnięcie Witolda-Fausta i Fryderyka-Mefistofelesa w *Pornografii* jest konsekwencją wierności Gombrowicza wobec jego idei międzyludzkiego kościoła.

Jarzębski tak z pasją reaguje, gdy zło występujące w *Pornografii* krytycy nazywają złem:

Co do „zła” – nie ma zgody! Nazwać „złem” to, co opętało świat i poszczególne jednostki w *Pornografii* – to znaczy rozbroić zasadniczy problem powieści, która jest uporczywym szukaniem imienia, środków wyrazu dla ciemnych pasji dręczących bohaterów utworu<sup>25</sup>.

Chciałabym zauważyć, iż problem wskazany przez Jarzębskiego jako zasadniczy jest wyłącznie problemem narratora, problemem jego narratorskiej ambicji i odpowiedzialności. Jedynie narrator i dopiero *post factum* musi opowiedzieć najwierniej o tym, co się stało, co czuł, co przeżył. Konieczność wyrażenia „ciemnych pasji dręczących bohaterów utworu” to zadanie obciążające tylko narratora. Natomiast wspólnym problemem Fryderyka i Witolda, w warstwie fabularnej tak łatwo uchwytym, jest nie nazwanie dręczących ich pasji, lecz urzeczywistnienie zupełnie konkretnego pragnienia: „żeby Heńka z Karolem na Waławie”. Gdy stwierdzamy, że cel, do którego usilnie dążą starsi bohaterowie, ma oczywiste znamiona zła – nie rozbrajamy zasadniczego problemu powieści. Przeciwnie – mit faustyczny wymaga istnienia zła w świecie przedstawionym powieści i jest to zło traktowane serio, jest ono drogą faustycznego bohatera. Zło stanowi w *Pornografii* bezwzględny, świadomy wybór bohaterów, łączy się z każdym ich krokiem i gestem; błędem jest tę konsekwentną manifestację zła traktować w kategoriach nośnika „niewinnych” literackich treści.

Mit faustyczny w *Pornografii* ujawnia się, gdy główni bohaterowie wybierają drogę urzeczywistniania swych pragnień, projektów, celów przy pomocy zła. Nie błakają się oni zmierzając przypadkowo w stronę zła, ich świadomym wyborem

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 331.

jest dążenie do spełnienia opartego na złu. Ich działania ustalają w końcowym efekcie nową międzyludzką konfigurację: zorganizowaną wokół zbrodni grupę wtajemniczonych i osób, którymi manipulują, grupę posługującą się nowym językiem, wypracowanym *ad hoc* przez parę głównych bohaterów. Nowy język, nowy rytuał, nowa religia... W finale *Pornografii* ukonstytuowała się ostatecznie nowa kultura – kultura oparta na złu. Ambicją tej Witoldowo-Fryderykowej nowej epoki kulturowej jest zrównanie wytworów sztuki z rzeczywistością. Wyrażna jest w *Pornografii* faustyczna motywacja tej ambicji: język, sztuka są w nowych, kształtowanych przez parę starszych panów czasach narzędziami międzyludzkiej manipulacji, którymi „świadomość demonicznie czysta – jak określa ją Aleksander Wat – tzn. skierowana wyłącznie ku szczęściu jako teoretycznie najwyższej wartości”<sup>26</sup>, może z powodzeniem posłużyć się, kreując w międzyludzkości dowolny egocentryczny świat. Emancypacja kultury, odkryta przez głównych bohaterów kulturowa względność stają się dla nich bodźcem do kreowania nowych światów. Ambicja urzeczywistniania pożera zapalonych twórców nowej kultury – ambicja próżna, nie do zaspokojenia, kreują oni bowiem świat, w którym to, co przez nich stworzone, co przez nich urzeczywistnione, nie stało się tym samym naprawdę rzeczywiste.

Bohaterowie *Pornografii* swe działania opierają na dwóch głównych rodzajach zła. Chodzi o przedmiotowe traktowanie przez nich ludzi i o wybraną przez nich metodę urzeczywistniania pragnień: posługują się notorycznym, umiejętnym kłamstwem i – w nim mającą podstawę – ideologiczną manipulacją. Pozostali bohaterowie są zupełnie bezbronni wobec Witolda i Fryderyka: w dobrej wierze przyjmują ich słowa i zachowania, nie podejrzewają ich – dwaj starsi panowie nie dają przecież ku temu żadnych powodów – o ukrywanie prawdziwych zamiarów i celów. To, do czego Witold i Fryderyk naprawdę dążą, wiedzą tylko oni sami. Kłamstwo i nieszczerłość w kontaktach z ludźmi pozwala im utrzymywać pozostałe osoby w zupełnej nieświadomości co do zagrożenia i kierunku rozwoju wydarzeń, dzięki czemu są oni w stanie sprawnie wszystkim sterować. Odsłania nam się w *Pornografii* model grupy społecznej całkowicie nieświadomej faktu, iż znajduje się w mocy kwitnącej totalitarnej dyktatury.

Totalitaryzm – jak wskazuje Maria Janion<sup>27</sup> – to problem najczęściej poruszany we współczesnych realizacjach twórczych mitu faustycznego, to temat, który zdominował poświęcone im prace na przestrzeni dziesięcioleci. Z tym zagadnieniem związana jest też Gombrowiczowska wersja „cierpień i nadziei doktora Fausta”. Faust jest w *Pornografii*, podobnie jak w *Doktorze Faustusie* Manna, przedstawicielem sztuki. Gdy jednak Mann przeprowadza paralelę między jednostkowym życiem artysty a życiem niemieckiego społeczeństwa, ukazując je jako równoległe, podobnie się rozwijające – Gombrowicz łączy oba światy, które stanowią w jego powieści zamkniętą w sobie całość o wielkiej wewnętrznej dynamice wzajemnych oddziaływań. Ukazuje on, jak przebiega i czym grozi używanie ciemnej mocy tkwiącej w sztuce – nią dysponuje faustyczny artysta – do celowych, planowych przekształceń dowolnej grupy społecznej. Wystarczy zmienić tylko tworzywo sztuki

<sup>26</sup> Cyt. za: M. Janion, *Pelnia Fausta, czyli tragedia antropologiczna*. W: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 171.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 158–172.



– jak rzeźbiarz w kamieniu, tak Gombrowiczowski artysta pracuje „na ludziach” – i chorobotwórcze, niepokojące zależności między twórcą a jego społeczeństwem w pełni się ujawniają, przemiana społeczna stymulowana przez faustycznego artystę ulega przyspieszeniu, katastrofa nadchodzi szybciej. Świat przedstawiony, w którym działa Fryderyk, to świat, gdzie wszystko jest możliwe, nie wszystko jednak okazuje się w pełni rzeczywiste. Dwaj bohaterowie *Pornografii* posługują się wielką negatywną mocą, niemalże wszechmocą sztuki, która daje im możliwość urzeczywistniania własnych pragnień. Artysta urzeczywistniający ostrzem sztuki swoje fantazmaty nie odczuje nigdy pełnej satysfakcji – może on rzeczywistość przekreślić, zamaskować, ale nigdy nie osiągnie w swym dziele istoty rzeczywistości, nigdy płody jego działalności nie zyskają rangi rzeczywistości. Wystarczy jednak sięgnąć po tę negatywną moc tkwiącą w sztuce, by rozpuścić zło utopii, urealnionej fikcji.

Jednostka twórcza i śmiała idea, która ją opętuje, idea obiecująca władzę, przyjęta przez jednostkę zaczyna rozwijać się w niej pasożytniczym życiem, rozwijać się nieubłagane – oto istota Gombrowiczowskiej wersji sytuacji faustycznej. Według Gombrowicza człowiek wobec tej szczególnej ideologii stoi na pozycji przegranej. Moment, w którym okazuje się on już tylko źródłem życia dla samorozwijającej się ideologii zła, jest nieuchwytny. Główni bohaterowie *Pornografii* starają się nieustannie kontrolować przebieg zdarzeń, nadzorować kreację nowego świata – nieuchronnie jednak postępują w zatracie samoświadomości. Im bardziej panują nad rozwojem zdarzeń, tym większy cechuje ich stopień szaleństwa ideologicznego, tym mocniej wrasta w nich bezwzględny mechanizm rozpetanej ideologii, gwarant utrzymania władzy. Postępująca degradacja człowieczeństwa staje się realnością międzyludzkiego świata. Zanikają możliwości świadomego, wolnego wyboru idei, ideologia zła zniewala podstępnie – rozwija się błyskawicznie, w niezwykłym tempie organizuje świat, szybkość przemian nie pozwala na zastanowienie, zmusza do podejmowania decyzji wpisanych w mechanizm ideologii. Dopiero cisza po dokonanej zbrodni umożliwia jednostce, zniewolonej przez przyjęte przez nią ideologiczne zło, dojrzeć zatrącenie własnego człowieczeństwa w ideologii niszczącej bliźniego, niwelującej ludzki wymiar międzyludzkiego świata. Gombrowiczowskim remedium na zniewalające duszę ludzką zło, zniewalające „aż po sam przymus”, mechaniczny przymus czynienia zła – nie jest dobro. Nie widzi Gombrowicz dostatecznych sił dobra i nie liczy na nie. Skąd dobro w świecie opanowanym, stytanizowanym, okaleczonym przez zło, znajdującym się w stanie całkowitego zniszczenia. Gombrowicz liczy na odsłonięcie się przed człowiekiem zniewolonym przez zło – odsłonięcie się w obliczu dokonanej przez niego zbrodni – jego wnętrza, a w nim pustki, zupełnej pustki duchowej. Liczy na samowygaśnięcie światów fundowanych na zbrodniczej duchowej nierealności.

Bo ostatecznie jawne staje się dla Gombrowicza, już po raz kolejny, podobnie jak w *Ślubie* – iż niekwestionowanym fundamentem międzyludzkiej rzeczywistości jest rozróżnienie między złem a dobrem. Tym jednak bohaterowie Gombrowicza najwyraźniej zupełnie się nie przejmują, potrafią przez całą opowieść nie zetknąć się z owym problemem – niepojęta konieczność świadomości dobra i zła, przekraczająca możliwości poznawcze Gombrowiczowskich bohaterów, czeka na nich w finale. Bohaterowie gdzieś zagubili podstawy życiowych działań i wykreowane przez nich światy, bardzo precyzyjne ideologicznie, wysublimowane, uwie-

rzytelnione ich pełnym zaangażowaniem, upadają. Konieczny fundament duchowy międzyludzkiej rzeczywistości – przestrzeganie różnicy między dobrem a złem – zapadł się, w odczuciu bohaterów, w tak odległą, zamierzchłą przeszłość, iż tylko znalezienie się ich w obliczu dokonanej przez nich zbrodni przywołuje niewyraźną pamięć o nim. Bohaterowie, którzy już zapomnieli o moralnym wymiarze dokonywanych wyborów, w finałach wiedzeni przebudzonym, przywołanym do świadomości, choć mętnym bardzo, przecuciem konieczności etycznej, podejmują kroki, by ze swej upadłej fikcji wyjść ku nie znanej im prawdziwej rzeczywistości. Wcześniej bohater *Ślubu* oddaje się jedynemu prawdziwemu w dramacie rytuałowi poniesienia kary, teraz bohaterowie *Pornografii*, przygnębieni spowodowaną przez siebie katastrofą, będą musieli w końcu zdobyć się na dialog: „I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy” (s. 150). Gombrowicz podziela przeświadczenie współczesnych o względności kultury, lecz żywi przekonanie o koniecznym, bezwzględnym oparciu każdej kultury na rozróżnieniu dobra i zła. Gdy ten fundament zostaje odrzucony – naprawdę giną ludzie, po czym ulatnia się kulturowa fikcja.