

Anna Sobolewska

Pracownie krawieckie ludzkości

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 49-64

1978

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.

Anna Sobolewska

Pracownice krawieckie ludzkości

(...) ziemskie sprawy człowieka są wszystkie spięte haftkami i guzikami, a trzymają się w kupie za pomocą Szat.

T. Carlyle: *Sartor Resartus*¹.

Życie jest „Jarmarkiem gałganiarskim”, a człowiek — „żywym Parawanem do wieszania gałganów”; światem rządzi Krawiec, który jest „nie tylko Mężczyzną, ale w pewnej mierze Twórcą, Bóstwem”; „społeczeństwo żegluje po Nieskończonym Przewrocie Sukna”. Sądy te przywodzą na myśl dwie „sztuki równoległe” — *Krawca* (1964) i *Operetkę* (1966), oparte na tym samym pojęciu — koncepcji kultury i jej norm jako strojów oraz przełomów historycznych jako radykalnych zmian mody ubraniowej. Podkreślano już analogie myślenia o kulturze i uderzającą zbieżność utworów Mrożka i Gombrowicza współtworzących łącznie jedno uniwersum ideowe².

Kultura
jako strój

¹ T. Carlyle: *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufel-dröckha*. Przekład Sygurda Wiśniowskiego. Warszawa 1882, s. 47. W dalszych partiach tekstu cytaty z utworów Carlyle'a będziemy oznaczać skrótami: S — *Sartor Resartus* oraz B — *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Kraków 1892.

² Por. M. Szpakowska: „Krawiec” i „Operetka”: wykroje i wzory. „Dialog” 1977 nr 11.

Cytowane aforyzmy nie zostały jednak ukute ani przez Mistrza Fiora, ani przez Krawca Jego Eksce-lencji. W ubiegłym stuleciu apologię krawiectwa głosił profesor filozofii, a ściślej metafizyki odzieży, Diogenes Teufelsdröckh z dzieła Tomasza Carlyle'a *Sartor Resartus* (1833—1834).

Książkę Carlyle'a przypomniał ostatnio Wacław Ku-backi. Posuwając się wstecz „po tropach groteski i absurdu”, umieszcza on *Sartora* w bogatym nurcie parodii i satyry arystofanejsko-lukianowskiej, czyli w ramach antycznej tradycji, która powróciła do dawnej świetności w XX w. i pomnożyła swój stan posiadania o dzieła Witkacego, Gombrowicza i Gałczyńskiego (autor słusznie zapewne wywodzi *Zieloną gęś* z gospody *Zur Grünen Gans* w *Sartorze*³; dodajmy, że Gałczyński był z wykształcenia angli-stą).

„Szukam wielkiego sekretu krawiectwa, czyli inaczej mówiąc cywilizacji” — twierdzi Krawiec. Również w *Operetce* refleksje filozoficzne czy historiozoficzne należą do roli „rzeźbiarza modnej sylwetki”, a zarazem ideologa kultury tużurków i szapokłaków. Dyrektor stroju jest bowiem fundamentem ustroju, a mały błąd w sztuce — wpuszczenie workowatych osobników do salonu — spowodzi rewolucję. „Świat uzna z podziwieniem w Krawcu nie tylko swego Kapłana i Hierarchę, lecz nawet Boga” (*S*, 218) — twierdzi Teufelsdröckh, bohater dzieła Carlyle'a i jedna z masek autora w tym utworze. Tym samym zamiast dwu sztuk równoległych mamy do czynienia z triadą Carlyle — Mroźek — Gombrowicz.

Nie sugeruję wpływów ani zapożyczeń. Prawdopodobnie ani Gombrowicz, ani Mroźek nie pamiętali utworu Carlyle'a.

Być może jest to jeden z licznych wypadków po-

Krawiec —
demiurgiem

³ Por. W. Kubacki: *Po tropach groteski i absurdu*. „Życie Literackie” 1978 nr 18.

winowactwa pisarzy różnych epok, których duch dziejów natchnął tą samą ideą. Niemniej słowa Karlosa z utworu Mrożka, czciciela szczerości i nagiej — dosłownie — prawdy, apologety czynu brzmią nieraz jak parodia myśli Carlyle'a wyłożonych w późniejszym dziele *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwsiastek bohaterstwa w historii*, w książce, w której nieliczne tylko z odkrywczych koncepcji Sartora doczekały się kontynuacji. Porównajmy: „Najbardziej naga, najbliższa rzeczywistości, powiadam, więcej warta od jakiegokolwiek udania, chociażby noszącego wszelkie pozory czcigodności” (B, 298).

„Jak wicher potężny, co precz unosi śmierć jarmarcznego kramu, oczyszcza pole, wyście gniew natury, wodzu! Twa postać prawdą, twa pierś naga — szczerość, a czyn — twoje ramię. Ich odzież — trumienne, przegniłe całuny. Zrywaj je, obnażaj! Wiej wicherze!” (*Krawiec*). Nawiasem mówiąc, wypowiedzi Karlosa parodiują również myśli innego kruszyciela bałwanów — Nietzschego — który wysoko cenił dzieła Carlyle'a. Utwory tego ostatniego znalazły oddźwięk w okresie Młodej Polski, m. in. w pismach Brzozowskiego, który zamierzał stworzyć polskiego Sartora⁴.

Sartor Resartus to dzieło nie mieszczące się w konwencjach gatunkowych, będące połączeniem fragmentów eseistycznych i powieściowych (parodia *Bildungsroman*), traktatu filozoficznego, listów i biografii z elementami parodii i autoparodii, a także z kolekcją błyskotliwych aforyzmów. Książka ta — we fragmentach jest stylizacją na przekład z niemieckiego oryginału bądź eksplikacją i krytyką tego traktatu, a więc tekstem „drugiego stopnia” ekspozującym własną metatekstowość. Między Profesorem

Dialogi
tekstów

⁴ Por. W. Krajewska: *Związki twórczości Stanisława Brzozowskiego z literaturą angielską*. W: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*. Pod red. R. Zimanda. Kraków 1974, s. 356.

Gatunkowa
osobliwość
Sartora

rem Teufelsdröckhem a czytelnikiem autor ustawia postać wydawcy-mediatora komentującego rękopis Teufelsdröckha znaleziony w sześciu workach. Użycie tego skonwencjonalizowanego chwytu motywuje sam narrator-wydawca: „W taki to sposób usiłowaliśmy z ogromnego, różnorodnego Plumpuddingu (...) ugniecionego przez Pana Teufelsdröckha dla współśmiertelników, wydobywać najlepsze rodzynki i podać je osobno na własnym obrusie” (S, 219). Wydawca, umiarkowany zwolennik radykalnych tez „Profesora Umiejętności Wszech Rzeczy w ogóle”, ma stwarzać autorowi poczucie bezpieczeństwa, a czytelnikowi poczucie nieangażującego uczestnictwa w absurdalnym — na pozór — świecie idei. Oto jak wydawca, będący w istocie wewnątrztekstowym reprezentantem czytelnika, podtrzymuje kontakt z odbiorcą i reguluje dystans czytelnika w stosunku do „spekulatywnego Radykalizmu” Profesora:

„Wydawca musi się w tym miejscu przyznać, że się po żadnej z licznych dzielnic duchowego świata Teufelsdröckha nie przechadza z równym zdziwieniem, wahaniem, a nawet boleścią, jak po Politycznej” (S, 189).

„Wypada żałować, iż jak często gdzie indziej, tak i teraz bystre jasnovidzenie filozoficzne Profesora stąpiło się cokolwiek skutkiem domieszki sowej prawie krótkości wzroku, albo też przewrotnej, bezskutecznej, ironicznej skłonności — czytelnicy osądzą sami, której z tych dwu” (S, 207).

Formy sylwiczne — kolekcje zbieraniny o otwartej strukturze — zwykle zapraszają do rozszyfrowania obrazu autora ⁵.

Kamuflaż podmiotu autorskiego nie jest tu jednak całkowity. Figura autora ulega jakby rozdwojeniu: na uległego wobec uprzedzeń czytelnika, choć nie-szablonowego wydawcę i ekscentrycznego Profesora, którego wypowiedzi są cytowane i parafrazowane. Tekst staje się spójny dopiero na poziomie podmiotu utworu. Ambiwalentny stosunek autora

⁵ Problematyce form sylwicznych poświęcona jest praca Ryszarda Nycza powstająca w Pracowni Poetyki Historycznej IBL.

do postaci Teufelsdröckha, który oscyluje między identyfikacją a parodią (nie bez akcentów autoparodystycznych), sygnalizuje nazwisko bohatera. „Teufelsdröckh” jest czytelnym zniekształceniem „Teufelsdreck” — „czarcie łajno”, co w pewnej mierze trywializuje tę postać, chociaż — z drugiej strony — „czarcie łajno” to nazwa rośliny, która może być trucizną lub lekarstwem.

Wymowne
nazwisko

Sartor Resartus, czyli „Krawiec uszyty” na nowo albo „Krawiec przenicowany”, konsekwentnie rozwija i komplikuje, nicuje i przerabia na szereg szczegółowych koncepcji ideę cywilizacji-garderoby, ideę organizującą i *Operetkę*, i *Krawca*. We współczesnej literaturze motyw duszy-garderoby, motyw karnawałowy — do czego jeszcze wrócimy — nie jest rzadkością. Odnajdujemy go u Irzykowskiego w *Pałubie*, u Prousta, u Huxleya w *Niewidomym w Ghazie*, a ostatnio u Kuśniewicza w *Strefach*. Jak twierdzi rezoner powieści Huxleya, „Osobowość podlega modzie. Ta moda zmienia się w zależności od czasu — jak krynoliny i spętane spódnice — i od przestrzeni — jak opaski na biodra na Złotym Wybrzeżu i żakiety na Lombard Street. W społeczeństwach pierwotnych wszyscy przybierają lub stawiają sobie za cel przybranie jednakowej osobowości”⁶.

Garderoba
duszy

W *Sartorze* celem dyskursu jest rozpatrzenie wszystkich, materialnych i duchowych wytworów człowieka, a przede wszystkim instytucji społecznych jako typów odzieży. Wojsko i policja, na przykład, to rodzaje fartuchów ochronnych, jako że „Fartuchy są środkami Obrony przeciw uszkodzeniu schludności, bezpieczeństwa osoby”; państwo, handel, urzędy to społeczne ubrania człowieczeństwa („Obleczenie Człowieka wełniane i cielesne i urzędowe, Bankowo-papierowe oraz Państwowo-papierowe”).

Nieoczekiwanie najwartościowszą formę odzieży w

⁶ A. Huxley: *Niewidomy w Ghazie*. Warszawa 1957, s. 130.

hierarchii Teufelsdröckha stanowią Szaty Kościelne, czyli instytucje religijne. Pedantyczna eksploatacja jednego pomysłu z początku irytuje — jednak pomysł ten stopniowo traci na oczywistości i staje się nośnikiem idei, które zwykliśmy uważać za osiągnięcia naszej współczesności.

Carlyle'a — podobnie jak Gombrowicza — fascynuje świat form kultury: „Wszędzie przydatnym do zamieszkania jest tylko świat *sformowany*” (B, 296). Formy, które autor *Sartora* określa szeregiem nazw — szaty, godła, symbole, emblematy to zarówno wszelkie „wzory kultury” (normy grupowe, instytucje społeczne), kategorie poznawcze umysłu oraz różnorodne symbolizacje — przede wszystkim język — jak i warstwy osobowości.

„Świat
Ubrany”

„Godłami przeto daje się człowiek powodować, dowodzić, uszczęśliwiać i nędznikiem robić. Widzi się wszędzie okrążonym Godłami (...). Każda jego ręką zbudowana Chatka jest wizualnym wyobrażeniem jakiejś myśli, nosi na sobie widzialny pomnik niewidzialnych rzeczy, więc jest w znaczeniu transcendentnym, zarówno symboliczną jak rzeczywistą” (S, 169):

Najsubtelniejsze, najmniej uchwytnie z form właściwych człowiekowi to kategorie przestrzeni i czasu. Ten trop — ujęcie przestrzeni i czasu jako kształtów myślenia — umożliwia wgląd w istotę powinowactwa duchowego z Gombrowiczem, u źródeł Gombrowiczowskiej koncepcji formy jak i systemu dziewiętnastowiecznego myślenia tkwi bowiem idealizm transcendentny Kanta⁷.

Metafora szaty w *Sartorze* staje się kunsztowną strukturą znaczeń, podobnie metafora krawiectwa: „Cóż są wszyscy Poeci i moralni Nauczyciele, jeśli nie rodzajem Metaforycznych Krawców?” (S, 218). Świat idei *Sartora*, *Krawca* i *Operetki* łączy nie tylko analogiczna odzieżowa metaforyka — u Carlyle'a i Gombrowicza metafory wywodzące się z krawiec-

⁷ Por. J. Jarzębski: *Pojęcie formy u Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1971 z. 4, s. 81.

stwa tworzą wspólną siatkę znaczeniową z metaforyką kucharską — ale szczególna postawa wobec świata, którą nazwałabym postawą semiotyczną. W centrum zainteresowań *Sartora* znalazł się intersubiektywny język symboli i obrazów stworzonych przez człowieka przeciwstawiony obiektywnemu istnieniu rzeczy. *Orbis Vestitus* Carlyle'a, „świat sformowany” jawi się jako zbiór tekstów wymagających rozszyfrowania. Rozumienie świata jako gotowego tekstu — Księgi („człowiek uczy się czytać potężny Tom Świata” — *S*, 81) i odczytywanie znaków kultury jako znaków jest zresztą bardzo stare, o wiele dawniejsze niż dzieje semiotyki. Autor *Sartora* świadomy, iż znak nie pokrywa się z przedmiotem, rozróżnia dwa rodzaje „godeł” — godła arbitralnie ustanowione oraz symbole, których powstać wynika z wewnętrznej natury rzeczy. Gdy oglądamy świat w tej perspektywie, dziedzina ubiorów i mody staje się sferą uprzywilejowaną. Produkcowanie strojów i ubieranie się to czynności jawnie semiotyczne:

„Co się tyczy Paniczów rozważmy najpierw z pewną miarą ścisłości naukowej, co to jest Panicz? Jest to Człowiek noszący na sobie ubranie, Człowiek, którego zawód i urząd i byt zasadza się na noszeniu Ubrania. Każda zdolność jego duszy, umysłu, sakiewki i osoby poświęca się bohatersko przedmiotowi jednemu: noszenia Odzieży mądrze i dobrze. Jak inni się ubierają, żeby żyć, tak on żyje, żeby się ubierać. Czy jego ciało nie jest (wypchaną) skórą pergaminową, na której on wypisuje dziwnymi barwami (...) Epopeję *Suknie Virumque cano*, napisaną dla całego świata, wierszami pełnymi makaronizmów, a czytelnymi nawet dla tego, co biegnie” (*S*, 206).

W *Operetce* wystrojone, suto odziane ciała z wyższych sfer również stają się tekstami adresowanymi głównie do gminu — Lokajstwa. „Tużuhki”, „koafiuhy”, monokle, szapoklaki pełnią wobec mieszkańców zamku Himalaj funkcję kordonu sanitarnego. Strój jest nie tylko wykładnikiem pozycji społecznej, jest statusu tego istotną gwarancją, jako że

Tekstura
świata —
księgi

„Pańska”
definicja
człowieka

Strój
informacją
semiotyczną

„Hrabia (...) bez spodni i bez majątek” nie jest już hrabią (*Operetka*), a Ekscelencja rozebrany tym samym przestaje być ekscelencją (*Krawiec*). W sztuce Mrożka ubieranie to nadawanie sensu, a nawet więcej — to czynność boska, kreacja z niczego. Krawiec przemawia więc dumnie i wymusza szacunek dla „swojej krawieckości”, tylko jemu przysługuje styl wysoki: „Zasłonę wszystko, czyli nadam wszystkiemu sens (...) Od wielu lat dziełem mych rąk usiłuję wyrazić najpełniej godność urzędów, majestat władzy, szlachectwo urodzenia, głębie wiedzy, powagę prawa, uduchowanie sztuki, metafizykę kapłaństwa i chwałę oręża”.

Tematem *Krawca* jest nie tylko wielka pracownia krawiecka historii, ale i semiotyka ubioru. Nawiasem mówiąc, sprzężenie mody i rewolucji jest nie tylko efektywną metaforą, ale intrygującym zjawiskiem społecznym. A. L. Kroeber zauważył, iż w momentach przełomów dziejowych obserwujemy radykalne zmiany mody dotyczące cech dystynktywnych odzieży, np. linii talii, która podczas Rewolucji Francuskiej i pierwszej wojny światowej wędrowała raz na linię biustu, a raz na linię bioder⁸.

Opozycja
zjawiska
i istoty

Utwory te sugerują — na pozór — wysłużoną a mało nośną opozycję kultury i natury. Tymczasem we wszystkich trzech dziełach „natura” okazuje się tylko hipostazą umysłu, przed kulturą bowiem — jak przed „gębą” — w ogóle nie ma ucieczki. Wprawdzie paradne ekscelencje i strojni arystokraci są żywą antynaturą, ale drugiego członu opozycji po prostu nie ma, skoro lokaje i barbarzyńcy przyszli się odkuć na panach⁹. Carlyle w miejsce opozycji kultura — natura wprowadza antynomię pozorów i treści wewnętrznej, świata zjawisk i świata idei, opozycję o idealistycznym rodowodzie zapożyczoną od Kanta i Fichtego. Człowiecze szaty, czyli

⁸ Por. A. L. Kroeber: *Style and Civilization*. Cornell University 1957, rozdz. 1.

⁹ Por. Szpakowska: *op. cit.*, s. 93.

godła, emblematy, symbole badane są przez Carlyle'a jako formy idei, przede wszystkim formy „Boskiej Idei Świata”. Szaty idei, jej zmysłowe wyglądy są mniej lub bardziej doskonałe, bliższe lub dalsze duchowej zasady istnienia. W świetle Czystego Rozumu — powiada Profesor Teufelsdröckh — „jaźń jest naga”, naga jest istota rzeczy — próbą dotarcia do tak pojętej nagości jest cały utwór. Natomiast twórczość Gombrowicza jest powtarzaniem w nieskończoność testem negatywnym, któremu poddawana jest rzeczywistość naga — zarówno rzeczy same w sobie poza zniekształcającym polem świadomości, jak i czysta podmiotowość. Niemniej pole problemowe i podstawowe opozycje pozostają te same.

Mistrzów kroju Krawca i Fiora łączy wspólna nienawiść do nagości i lęk przed światem rozebrany, który — zdaniem krawców — stoczyłby się w odmętą dzikości. („Nagość to nicość, natura, chaos, barbarzyństwo” — *Krawiec*).

U Mrożka Krawiec chętnie przyodziałby zwierzęta i rośliny, nawet minerały. Nie tylko krawcy — z racji swych społecznych funkcji — nienawidzą nagości, człowiek nie znosi nagości ani cudzej, ani własnej i wdzięczny jest kulturze za stroje, maski, formy. Odraza do nagości kryje w sobie także pospolity strach o przywileje, jak bowiem twierdzi Księżna Himalaj: „Nagość, phoszę państwa, jest demagogiczna, jest wphost socjalistyczna, bo i cóż by było, gdyby gmin odkhył, że nasza dupa taka sama?!” (*Operetka*).

Nie tylko strach dyktuje wyszukany krój pantalonów. Ekscelencja nagi nie jest byłym dygnitarzem, ale osobą pozbawioną tożsamości. I na odwrót — przyodzianie barbarzyńcy wywołuje przykry zamęt w jego osobowości:

„Gdy chodziłem nago, to nie mogłem skrywać pod spodem nikogo, kim sam bym nie był. Bo nie było spodu. Teraz diabli wiedzą. Z wierzchu Ekscelencja, a ja pod spodem,

Socjalistyczna
nagość

Stroje
osobowości

czy też odwrotnie? (...) Ja już sam dla siebie nie jestem jeden, a co dopiero, kiedy się pojawi inny, też ubrany. Czy ja z mego spodu mam się przejawiać do jego odzieży, czy też moja odzież do jego spodu. A może dwa kostiumy mają zaczynać ze sobą pogwarke? A może dwa spody?" (*Krawiec*).

Metafora kultura — garderoba obejmuje obraz osobowości pojętej jako wieszak na ubrania podległe prawom mody. Osobowość przyodziana to jaźń uprzedmiotowiona, nieautentyczna: „osobowość — pisał Gombrowicz — jest jak strój, który nakładamy na własną nagość, gdy mamy się spotkać z kimś”¹⁰. We wszystkich trzech utworach rozbieranie jest sposobem dotarcia do centrum osobowości i próbą sprawdzenia, czy fundament jaźni w ogóle istnieje. W utworach Gombrowicza i Mrożka spod grubej warstwy odzieży nie wyłania się jednak osoba, w światach przez nich wymodelowanych nawet nagość jest kostiumem. Po zrzuceniu ubrań z człowieka nie zostaje nic jak z cebuli, gdy zdjąć z niej wszystkie warstwy. Gra o znaczenie i obecność w cudzej świadomości, dramatyczna psychomachia Karlosa i Czeladnika, Nany i Onucego w *Krawcu*, Szarma i Firuleta w *Operetce*, nieustanna przemienność ról pana i niewolnika implikuje przeświadczenie, iż jaźń istnieje tylko jako sieć relacji. Człowiek jest każdorazowo stwarzany przez formę rodzącą się pomiędzy ludźmi, nie ma zatem trwałego wnętrza. „Twardy” byt jaźni został zakwestionowany bądź też uznany w toku eksperymentów psychologicznych za niesprawdzalny. „Nas nie ma w istocie” — mówi *Krawiec*. „To uczucia innych nas wyznaczają” — dodaje eks-Ekscelencja. W tej sytuacji unikalne przedsięwzięcie *Krawca* — uszycie ubrania z cudzej tożsamości — staje się realne. Groźba pod adresem Karlosa: „Będzie kaftan z ciebie” przywołuje na myśl literalny sens tytułu książki Carlyle’a — *Sartor resartus* to wszakże *Krawiec* przenicowany...

¹⁰ W. Gombrowicz: *Dziennik (1961—1966)*. Paryż 1966, s. 64.

Każdy z trzech utworów ma swego czciciela nagości, wyznawcę prawdy, szczerości, młodości ducha. *Operetka* kończy się apoteozą nagości nieco podejrzaną, bo operetkową, dlatego w interpretacji Dejmka symboliczna wymowa nagości została — dzięki cielistym trykotom — wzięta w nawias. Ten ironiczny nawias jest jeszcze wyraźniejszy w *Krawcu* — programowa i ostentacyjnie obnoszona nagość Karlosa zostaje potraktowana jako wywrotowy strój, który może być zdarty i przenicowany dla nowych celów. I u Carlyle'a natrafiamy na operetkową wizję „Wszechludzkości obnażonej”.

Ironiczna
apologia
nagości
u Carlyle'a,
Mrożka,
Gombrowicza

„I gdy próbuję w odległej mej samotni stworzyć sobie dokładny obraz takiej uroczystości, zdaje mi się nagle, że jakby dotknięte różdżką czarodziejską (...) suknie spadają z całej trupy dramatycznej, a Książęta, Panowie, Biskupi, Admirałowie i nawet sam Namaszczony Majestat, zgola każdy syn ludzki w zebraniu, stoi sobie rozkroczony, bez koszuliny na grzbiecie! (...) *Ach Gott!* Jak prędko by każdy z nich schował się do najbliższej kryjówki, a wysoka Tragedya Stanu (*Haupt- und Staats-Action*) zmieniła się w farsę lży wyciskającą — ze wszystkich fars najgorszą! *Stoły* (mówiąc z Horacym) *rozleciałyby się*, a z nimi także runął cały Ustrój Rządu, Prawodawstwa, Własności, Policji, Utywilizowanej Społeczności — runąłby wśród narzekania i wycia” (S, 54—55).

„Nagość” jest więc zawsze koncepcją dwuznaczną, ambiwalentną, kryjącą w sobie odwieczną tęsknotę do szczerości, i lęk przed chaosem, i obawę, że nagość może łatwo stać się — mundurem. Ironia Carlyle'a i jego rzecznika Teufelsdröckha, podobnie jak ironia Gombrowicza i Mrożka, godzi w najbardziej dramatyczną formę, jaką może przybrać chęć powrotu do nagości — rewolucję. Profesor Teufelsdröckh śni, że nagość została zastąpiona jednolitym ubiorem skórzanym, co pozwoliło na osiągnięcie „politycznego skutku nagości bez połączonych z nim oziebiających i innych następstw” (S, 164). Najczęściej jednak zwycięzcy czciciele nagiej, ascetycznej szczerości zaczynają przymierzać paradne kostiumy dawnego

Ubraniowa
rewolucja

reżimu — barbarzyńcy „po prostu przyszli porządnie się ubrać” (*Krawiec*).

„Zresztą rzeczywistość prawdziwa — pisał Carlyle — wnet przybierze i pozory odpowiednie: o to bądźmy spokojni! Raz dany jest człowiek żywy — ubranie dla niego się znajdzie, znajdzie on je sam sobie” (*B*, 298). Mit czystości rewolucji został podważony.

Triadę *Sartor Resartus* — *Krawiec* — *Operetka* łączy podobnie pesymistyczna refleksja o historii. Każdy z pisarzy przeżył jakąś burzę dziejową, która stała się źródłem diagnoz historiozoficznych. Stosunek Carlyle’a do przewrotów społecznych uformowała rewolucja francuska. Tyrania jest — jego zdaniem — końcem nieuniknionym każdego „sankiulotyizmu”. Ostrze satyry Carlyle’a kieruje się nie tyle przeciw postawie romantycznej, znanej mu z doświadczenia wewnętrznego, ile przeciwko okrzepłej już mentalności wiktoriańskiej. Autor *Sartora* znalazł się w niewygodnej sytuacji psychicznej — w stanie zawieszenia między utrwalonym przez dziejowe wypadki brakiem zaufania do rewolucji a obrzydzeniem do własnej drobnokapitalistycznej i drobnoracjonalistycznej epoki, której grzech główny najlepiej oddaje ówczesny termin „mamonizm” („Cóż znaczą w tych tępych wyobraźni pozbawionych czasach grozy Sumienia w porównaniu z chorobami Wątroby? Nie gruntujemy więc warowni naszej na Moralności, ale na Kucharstwie” — *S*, 129). W *Operetce* podobne obrzydzenie światem skupia w sobie postać Profesora, którego wymiot „ma chahakteh spazmatyczny, konwulsyjny i niewątpliwie chhoniczny”.

We wczesnych utworach Carlyle’a strachowi przed rewolucją towarzyszy zrozumienie i poczucie nieuchronności kataklizmów społecznych (późne utwory angielskiego myśliciela są całkowitym zaprzeczaniem idei *Sartora*). *Sartor* przedstawia świat podzielony na dwa kipiące wiry społeczne, dwie „za-

Pesymistyczne
diagnozy
historiozoficzne

butelkowane Baterie Światowe”, „Dodatnią Elektryczność Narodu”, czyli pieniądze oraz ujemną — głód, które w innym miejscu określa za pomocą opozycji Dandyzm — Chudopacholstwo (co przywodzi na myśl Gombrowiczowską opozycję Państwa i Lokajstwa). W świecie Carlyle’a panują Heglowskie prawa rozwoju społecznego, prawa alienacji i negacji, obecne *implicite* w rozważaniach historyzoficznych autora *Bohaterów*. Mówiąc o „Heglowskich prawach rozwoju”, należy zauważyć, iż w relacji Carlyle — Hegel pojawia się również fenomen myślenia równoległego. Wykłady z filozofii dziejów powstawały w tych samych latach co *Bohaterowie*. Historyzm o zabarwieniu racjonalistycznym bądź irracjonalistycznym należał do obiegowych idei epoki, zwłaszcza romantyzmu niemieckiego, tak że trudno nieraz oddzielić to, co było zdobyczą „ducha obiektywnego”, a co zasługą poszczególnych myślicieli ¹¹.

Carlyle —
Hegel

W świetle koncepcji *Sartora* i *Bohaterów* wszystkie instytucje społeczne powstają jako oryginalne i wartościowe, z czasem jednak stają się pustą, użytą formą i muszą zniknąć ze świata, gdyż odrywają się od społeczeństwa, a właściwie od zasady duchowej kierującej rozwojem społecznym. Godła się starzeją jak wszystkie ziemskie Ubiory — twierdzi autor *Sartora* — nawet najcenniejsze Szaty Kościelne są zagrożone rozkładem:

Dialektyka
mody
społecznej

„Tymczasem w teraźniejszej epoce świata smutnie się wytarły na łokciach owe Ubrania Kościelne; źle mówię, to co daleko gorsze, wiele z nich stało się próżnymi tylko Kształtami lub Maskami, pod którymi już żadna Postać lub Duch nie przebywa, ale jedynie pająki lub nieczyste chrząszcze we wstrętnym nagromadzeniu prowadzą swe rzemiosło. A maska wciąż na was szklane oczy wyślepia, z okropną, wymuszoną podobizną Życia — mniej więcej przez półtora pokolenia po całkowitym wyjściu z niej Religii, która sobie wije w niedostrzeżonych kryjówkach nowe Szaty” (*S*, 166).

¹¹ Por. T. Kroński: *Hegel i jego filozofia dziejów*. W: G. W.

Fenomenologia
śmietnika

Religię przedrzeźniają truchła symboli religijnych („Kościół oniemiał z otyłości”), Państwo przybrało formę Urzędu Policyjnego, a społeczną ideę wspólnego Domu zastąpiła idea przepełnionej Kamienicy. Uniwersum człowieka jawi się jako „Jarmark Gałganiarski”, kultura — jako śmietnik idei. Fenomenologia śmietnika staje się przedmiotem opisu także u Gombrowicza i Mrożka. Carlyle domagał się usuwania przestarzałych i fałszywych godeł — skutecznie czynił to autor *Ferdydurke*, wystawiając na pośmiewisko najelegantsze stroje świadomości. Carlyle wskazywał na konieczność pogrzebania bezdusznego Ciała Społecznego — takie uroczystości pogrzebowe zostały odprawione na scenach *Operetki* i *Krawca*.

Teatr historii

We wszystkich trzech utworach koncepcja historii jako zmiany ubiorów wiąże się ściśle z teatralną wizją historii — historii zobrazowanej przez zmiany dekoracji. Te dwie perspektywy — teatru i mody — przenikają się nawzajem i wzmacniają. W *Operetce* i *Krawcu* metafora historii — teatru zostaje udosłowniona. Tandetna teatralność przełomów dziejowych wyraża się nie mniej tandetną konwencją widowiska. Carlyle’owi i Gombrowiczowi obroty historii kojarzą się z niskimi gatunkami dramatycznymi i z rażąco nieudolnym stylem:

„Wasz Byron ogłasza swoje Cierpienia Lorda Jerzego wierszem i prozą (...) wasz Bonaparte przedstawia swoją Operę Cierpienia Napoleona w stylu do przesady okropnym z muzyką salw armatnich, z jękami konającego świata; lampami jego sceny są łuny Pożarów, jego rytmem i recytatywem — łoskot marszu, uszykowanych zastępów i walących się Miast” (S, 127).

Książka Carlyle’a nie mieści się w sieci tradycyjnych wyznaczników gatunkowych. Wydaje się, że do *Sartora* najściślej przylega Bachtinowska formuła satyry menippejskiej, antycznego gatunku pytań ostatecznych wywodzącego się z karnawałowej wizji F. Hegel: *Wykłady z filozofii dziejów*. Warszawa 1958, s. XLVI—XLVII, XLIX—LI.

świata¹². Utwór ten aktualizuje opisany przez Bachtina system znaków karnawału, do których należy wyobrażenie świata na opak — np. motyw obnażenia procesji dostojników — temat eksperymentatorstwa moralnego i filozoficznego, ambiwalencje znaczeniowe, takie jak walka powagi i śmiechu, czci i destrukcji w ujęciu kwestii ostatecznych. Danuta Danek opisuje *Operetkę* w kategoriach menippej, gatunku wyrażającego ambiwalencję wszechrzeczy¹³. We wszystkich trzech utworach można odnaleźć najważniejszy z wyznaczników menippej — ich tematem jest wypróbowywanie idei, istotne nie są ani losy bohaterów usytuowanych na zakręcie dziejów, ani dyskurs pojęciowy, ale „przygody idei w świecie”¹⁴, zderzenie badanej idei z konwencjami społecznymi, stereotypami myślenia i z utartymi sposobami pisania (operetka i *silva rerum* to wszakże gatunki niskie).

Czytelnik mógł odnieść wrażenie zacierania różnic między trzema wielkimi analitykami krawiectwa. W istocie podobieństwa znalazły się na pierwszym planie. Niemniej najbardziej intrygującą kwestią pozostaje odpowiedź na pytanie, dlaczego pisarze tak różni, tak „osobni”, budują symetryczne struktury znaczeń porównywalne zarówno na poziomie powierzchniowym, jak i głębokim. Pesymistyczne diagnozy filozoficzne *Operetki* i *Krawca* są utrzymane w tonie ironicznym bądź szyderczym. Tylko Carlyle jest bardziej moralistą tragicznym niż szydercą — jego metafizyka odzieży ma na celu obnażenie zarówno sensu świata zjawisk, jak i indywidualnej jaźni — chociaż i jego nurtuje troska o „piękny

Sartor —
satyrą
menippejską

Tajemnica
powtórzenia

¹² M. Bachtin: *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego*. W: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 173—182.

¹³ Por. D. Danek: *Oblicze. Gombrowicz i śmierć*. „Znak” 1975 nr 258.

¹⁴ Bachtin: *op. cit.*, s. 176.

Brzuch
a Idea

gmach Osoby” i wątpliwość, czy w istocie jesteśmy nosicielami Boskiej Idei, czy człowiek nie jest „tylko Kociołkiem trawiącym, a Brzuch ze swymi dodatkami najwyższą rzeczywistością” (S, 162)?