

Piotr Graczyk

### PORNO-GRAFIA czyli zapisywanie Natury

Do diabła z Fryderykiem! Musimy przestać zastanawiać się, kim jest Fryderyk, który pojawia się w *Pornografii* jako postać blada, niewyraźna, wręcz drugoplanowa (sprzedawca skórek) i taką pozostaje do końca. Prawdziwym bohaterem tej książki nie jest bowiem jakiś tam Fryderyk ale ŚWIADOMOŚĆ FRYDERYKA (różnica taka jak między wirusem HIV a indywidualnymi losami kogoś nim zakażonego). To nie Fryderyk, lecz „świadomość Fryderyka” jest centralnym problemem, największym misterium, niezabliźnioną raną tej powieści. *Pornografia* jest eksperymentem narracyjnym, który służyć ma analizie „świadomości Fryderyka” (tak jak, powiedzmy, *Also sprach Zarathustra* jest eksperymentem narracyjnym służącym analizie znaczeń człowieczeństwa, jakie niesie w sobie postać Zaratustry). Gombrowicz nie interesował pewien szczególny przypadek psychologiczny; nie zadawał sobie pytania, jak można opisać sposób życia pewnego typu człowieka. Postawił raczej pytanie o konsekwencje (literackie bądź filozoficzne – wszystko jedno; chodzi o najdalej idące, najbardziej niebezpieczne konsekwencje) pewnego rodzaju świadomości. Fryderyk jest tylko jej nosicielem; jest tragarzem własnej świadomości. Dlaczego dla świadomości, którą chciał analizować, Gombrowicz musiał wymyśleć tragarza, zamiast obarczyć nią, dajmy na to, pierwszoosobowego narratora? Odpowiedź nasuwa się sama – bo świadomość ta byłaby dla pierwszoosobowego narratora nazbyt ciężka. Świadomość tego rodzaju staje się znośna jedynie obserwowana z zewnątrz, z bezpiecznego dystansu. Sztuka powieści objawiona dzięki *Pornografii* okazuje się sztuką chwilowej choćby ucieczki z miejsca opresji, które się pragnie opisać; sztuką budowania dystansu (choćby iluzorycznego), dzięki któremu rzeczywistość walki, w jakiej jest się zmuszonym uczestniczyć, staje się

znośna na tyle, że daje się o niej pisać. Czas akcji powieści nie jest przecież w żadnym sensie przypadkowy; nie jest fanaberią autora, który nigdy prochu nie wahał i z południowoamerykańskiego brzegu mądry się na temat okupacji, drażniąc ciężko doświadczonych historycznie rodaków. Choć oczywiście wybór „ufikcyjnionej” drugiej wojny światowej jako tła powieści ma w sobie również wymiar prowokacji – Gombrowicza zawsze ciągnęło do tematów, które mogły postawić go osobiście w dwuznacnym świetle, ponieważ wiedział, że jego wielkość jest nierozzerwalnie związana z jego śmiesznością – że celem jego pisarstwa jest deptać po piętach własnemu blamażowi. Jednak wojna pełni tu przede wszystkim ważną funkcję konstrukcyjną; to ona w znacznej mierze przesądza o charakterze eksperymentu, jakim jest powieść Gombrowicza. Słowa „eksperyment” używam tu w znaczeniu analogicznym do tego, jakiego nabrało ono w ramach nowożytnych nauk przyrodniczych. O ile dla starożytnych i średniowiecznych Arystotelików uprzywilejowaną metodą badania natury była obserwacja, o tyle nowożytni przyrodnicy postawili na eksperyment – badanie procesów przyrodniczych w sztucznie stworzonych warunkach, gwałt na rzeczywistości w miejsce jej kontemplacji. Wojna w *Pornografii* jest takim sztucznie stworzonym środowiskiem badania świata – pozwala zobaczyć go w postaci zgwałconej, wytrąconej z codziennej rutyny, pokruszonej i pokawałkowanej. Skruszona powierzchnia rzeczywistości chętniej obnaża swoje drugie dno – to jeden z aspektów pornograficzności *Pornografii*. Jednak poza tym pragmatycznym czy konstrukcyjnym znaczeniem wojennego tła powieści (jako elementu sztucznie zaprojektowanych warunków eksperymentu), *Pornografia* jest również „powieścią wojenną” w sensie istotniejszym; jest mianowicie próbą opisanie pewnej wojny, w której nie można nie uczestniczyć, na którą jesteśmy z natury rzeczy skazani. Nie chodzi przy tym o żadną wojnę światową; rzeczywistość, której dosięgnąć pragnie Gombrowicz, leży na poziomie dużo głębszym, to znaczy bardziej ukrytym i bardziej zarazem fundamentalnym niż wszelkie wielkie wydarzenia polityczne – niż sama

„historia” jako historia ludzkich potyczek i ludzkich instytucji. Gombrowiczowi nie chodzi bowiem o historię, rzecz ludzką, ale o Naturę (pisaną z dużej litery), rzecz nie-ludzką, choć również nie-boską. Chodzi mu o zaprogramowaną przez Naturę wojnę między pokoleniami, wojnę młodości ze starością. Wojna ta jest podstawowym rysem Natury, którą opisać próbuje Pornografia. Porno-grafia – to tyle co zapisywanie Natury. Gombrowiczowska Natura, *fizis* jest bowiem tym samym, co *porneia*, nierząd, a może i *pornoboskia*, stręczycielstwo. „Trzeba znać starą k.!” – pisze o Naturze Fryderyk w swoim liściku podrzuconym narratorowi. Natura stręczy młodych starym, szykując tym samym pułapkę dla jednych i drugich – młodych wtrąca w starczy kształt, który ich jako młodych zabija, starych podnieca bezkształtem młodości, który ich kompromituje i odbiera im jedyne, co im pozostało – tożsamość.

W jakim sensie w ogóle można mówić o „Naturze” u Gombrowicza? Jak wspomniałem – nie w sensie starożytnym, ale nowożytnym. O ile natura w sensie starożytnym jest „gorąca”, bo wiąże się z boskością (jest – zaryzykujemy uogólnienie – wiecznym powrotem boskiego tzn. nieśmiertelnego porządku) o tyle natura nowożytna jest zimna, bo jest już tylko wystygłym trupem natury starożytnej – obojętnym i nieskończonym (nieskończonym głupią, bo wciąż monotonicznie się powtarzającą, „złą” w Hegłowskim sensie, nieskończonością). Taki głupio nieskończony i nieskończenie głupi, obojętny i zimny wszechświat, który wdziera się na mszę, podczas słynnej sceny w kościele, wprowadzającej w zasadniczy temat powieści, Gombrowicz nazywa sucho „astronomicznym bezkresem”.

Scena w kościele jest czymś w polskiej literaturze bezprecedensowym, bo po raz pierwszy tak bezpardonowo i drastycznie wyrażona została po polsku myśl o „śmierci Boga” – nie w poczciwym sensie „nieba w płomieniach”, kryzysu wiary – ale w sensie Bożej kastracji („treść ulatniała się z tego, jak gaz z balonu, i msza oklapła w strasznej impotencji”[19]<sup>1</sup>). Kastracja Boga – to znaczy śmierć jego mocy stwórczej - łączy się w

---

<sup>1</sup> Wszystkie nawiasy kwadratowe odnoszą się do numeru strony w WL-owskim wydaniu *Pornografii* z 2003 r

*Pornografii* z narodzinami nowego boga – czy może raczej króla - Karola (w pewnym miejscu nazywanego w powieści również „księciem” – i rzeczywiście będącego „księciem tego - czyli powieściowego – świata”). Chodzi więc, o wstydzie, o (chłopca)<sup>2</sup> – pisanego w nawiasie; (chłopca) objawiającego się zniecka narratorowi w roli „źródła bijącego rozkoszy” [21] czyli, jak czytamy niżej, „Boga niedorozwiniętego” – co znaczy niedojrzałego, nie-dorosłego. Umarł Bóg, nie żyje Bóg! Bogiem, który rodzi się ze śmierci starego Boga „katolickiego” (katolicyzm to w powieści synonim dorosłości, pełni kształtu) jest, zauważmy, po prostu młodość. Ale młodość jest bogiem „niedorozwiniętym”, to znaczy przecież też: kalekim, niedoskonałym, a dosadniej – głupim. Młodość to bóg-kretyn. Tym, co stoi za bogiem-kretynem i nim manipuluje na pohybel wszelkiej ludzkiej tradycji, wszelkich ludzkich instytucji i w końcu wszelkiej ludzkiej nadziei, jest u Gombrowicza Natura – wyuzdana stręczycielka, głupia i okrutna, okrutna bo głupia, głupia zaś bo głucha. Kretyńsko nieskończona. Jej, z nienawiścią, dedykowana jest książka Gombrowicza.

„Ten uboczny komentarz, ta glossa zabijająca, była dziełem okrucieństwa – dziełem świadomości ostrej, zimnej, przenikającej na wskroś, nieubłaganej...” [19] Tak Gombrowicz pisze o obecności Fryderyka w kościele podczas mszy. Słowa te odnieść chciałoby się do samej powieści Gombrowicza – trudno o jej lepsze podsumowanie. *Pornografia* to „zabijająca glossa”, „dzieło okrucieństwa”, „dzieło świadomości ostrej, zimnej, przenikającej na wskroś, nieubłaganej”. „Zimnej” – dlaczego? Bo wystygłej. To znaczy późnej, dorosłej, STAREJ. *Ferdydurke*, albo *Dziennik z okresu dojrzewania* były gorące, młode – zaczepne i walczące. Chodziło o to, aby zaistnieć, aby stać się kimś – i to kimś, kto jako pierwszy chyba

---

<sup>2</sup> Temu nawiasowi nie przypisywałbym żadnych znaczeń ogólnych. Ma o wyrazisty sens w tym miejscu powieści, w którym zostaje użyty po raz pierwszy, a późniejsze jego użycia sprawiają wrażenie, jakby miały zamazać ten sens pierwotny. Nawias zostaje użyty po raz pierwszy w scenie w kościele. Narrator dostrzega w tłumie dorosłym i ohydny kark młody i ponętny, zapala się do niego erotycznie i metafizycznie (cos w nim krzyczy: „Bóg i cud”) i nagle dociera do niego, że kark należy do młodego osobnika tej samej płci. A więc podniecenie nim wywołane jest czymś w powszechnym odbiorze zakazanym, wstydliwym. Nawias oznacza właśnie zmieszanie narratora, chęć zdystansowania się do własnego homoseksualnego odruchu. Do tej kwestii zresztą w powieści już się nie wraca – nie jest ona ukrytym manifestem gejowskim. Tym niemniej funkcja nawiasu jest wyraźna – ucieleśnia on strach narratora przed własnym homoseksualizmem.

w historii polskiej kultury (i może nie tylko polskiej) pokazuje, że „kimś” stać się nie można, że nie pozwalają na to części ciała i części mowy. Przedwojenne pisma Gombrowicza są dynamitem, są granatem niedojrzałości rzuconym w gmach kultury *de facto* również młodej i niedojrzałej, sadzącej się jednak na powagę, dorosłość, akademizm i bez mała imperialność. Granat jest gorący, bo ma wybuchnąć, zburzyć to i owo, a przede wszystkim ściągnąć na siebie uwagę (Gombrowicz był zamachowcem samobójcą – tyle że mało kto z „dorosłych” zauważył ten jego samobójczy zamach; sporo młodych skorzystało jednak z tej lekcji). Z *Pornografią* Gombrowicz wkracza nieodwołalnie w dorosłość, tak jakby się zanurzał śmierć - i przygląda się sam sobie, przygląda się swojemu trupowi z zimną, okrutną i ostrą ironią. *Pornografia* nie jest granatem rzucanym w świat, ma strukturę kryształu, a wypowiedzieć pragnie nie bunt, lecz rozpacz klęski.

Jest to klęska nieunikniona w starciu z Naturą. Natura w *Pornografii* to przede wszystkim nazwa procesu starzenia. Starzenia nie należy tu jednak rozumieć biologicznie. Gombrowicz nie serwuje nam takiej satyry na starość, o której wspomina Hamlet – nie przekonuje nas, że „starcy mają siwe brody, pomarszczone twarze i oczy z których jak z pnia śliwy cieknie gęsta żywica, a ponadto, że odznaczają się nieporównaną tępotą umysłu, przy równoczesnej nadzwyczajnej słabości mięśni pośladkowych”. Starość nie jest kategorią biologiczną, ale metafizyczną. Przede wszystkim, starości, o jakiej mowa, nie oddziela od młodości żaden okres pośredni – „młodość” i „starość” nie są u Gombrowicza w ogóle żadnymi okresami, ale przeciwstawnymi sposobami funkcjonowania w świecie. Stary i młody znaczy tyle co pełny i niepełny; dojrzały i niedojrzały; rozwinięty i niedorozwinięty. Jednak przejście między jednym a drugim sposobem bycia nie jest czymś, o czym człowiek by sam mógł zdecydować. Gombrowicz nie jest pelagianistą młodości. Człowiek nie jest taki młody jakim się czuje, lecz taki, jakim jest z woli Natury – Natura zaś nie jest niczym więcej jak nieuniknionym przejściem między młodością a starością; Natura jest starzeniem się,

umieraniem. Symboliczna (ale zarazem nie-metaforyczna; realna, namacalna i nie dająca się obejść) granica młodości, synonim chwili przejścia między młodością a starością to trzydziestka: „Ludzkość po trzydziestce wkracza w potworność”[154] pisze Gombrowicz. Morał jaki należy z tego wyciągnąć brzmi: nie wierz nikomu przed 30-tką. Takiego „kogoś” po prostu jeszcze nie ma, jest to tylko niejasna zapowiedź „kogoś”, żywioł, bulgotanie, niedojrzałość („młodzieniec” jest „embrionem” stwierdza w pewnym momencie Fryderyk). Dlatego do młodych nie można mieć zaufania; ten organ wewnętrzny, jakim jest odpowiedzialność, jeszcze się u nich nie wykształcił, wszystko, co robią „idzie po linii podnieceń”[104], puszczone jest na żywioł – nawet, a zwłaszcza wtedy, gdy poddani sile przyciągania dorosłych instytucji usiłują w akcie niemożliwego mimetyzmu sprostać wymaganiom, jakie stawia przed nimi świat dorosłych, który jest przecież przede wszystkim światem dorosłych mężczyzn (*this is a man's world* – chciałoby się zaśpiewać z Jamesem Brownem - *but it would be nothing without a boy or a girl...*). Motywy młodych, nawet gdy biorą udział w „dorosłych” wydarzeniach, są bowiem zawsze zielone, to znaczy, mówiąc po Kantowsku – patologiczne, a po Gombrowiczowsku - erotyczne. Eros młodości to pragnienie tożsamości, kształtu, podmiotowości. Młody nie jest podmiotem, nie ma tożsamości – chociaż najbardziej na świecie pragnie ją osiągnąć. Ciekawe, że *Ferdydurke* zaczyna się od tego, że narratorowi nie udaje się przekroczyć „trzydziestaka” – z granicy dojrzałości cofnięty zostaje do szkoły, gdzie czeka go urabianie i miętoszenie, jakby był kawałkiem nieobrobionej materii. W *Pornografii* okazuje się, że starość musi jednak nadejść, że nie da się przed nią bez końca uciekać z głową w rękach – bo przychodzi taki moment, w którym uciekający musi się obejrzeć na to, co go goni – na młodość. A wtedy to, co widzi poraża go, bo nie należy już do niego. Starość to los żony Lota uciekającej przed własną młodością. Starzenie to zastyganie w formę, kostnienie, nabieranie kształtu, konkretności, określoności (Gombrowicz jest tu poniekąd Bergsonistą, ale Bergsonistą ponurym, pozbawionym elany, smutnym i

zrezygnowanym – Bergsonistą unieruchomionym). Kształt jest dla Gombrowicza synonimem śmierci. Jeszcze raz scena umierania Boga podczas mszy z udziałem „świadomości Fryderyka”: „Więc nie byliśmy już w kościele, w tej wsi ani na ziemi, tylko – i zgodnie z rzeczywistością, tak zgodnie z prawdą – gdzieś w kosmosie [cóż to za pojęcie prawdy, koteczku – zwracam się do tych, którzy czytają Gombrowicza Heideggerem albo Lacanem ? Czyż nie metafizyczne, okrutnie przebrzmiałe, XVII-to wieczne? Czy nie uwięzione w relacji przedmiotowo-podmiotowej, niczym dusza w ciele, a może ciało w duszy? – PG] [...] A temu tonięciu w przestrzeni towarzyszyło straszne wzmożenie konkretności, byliśmy w kosmosie, ale byliśmy jak coś przerażająco danego, określonego we wszystkich szczegółach”[20]. Być czymś danym, określonym, konkretnym – znaczy to tyle co być bezbronnym, wydanym na pastwę śmierci. Dlaczego to, co określone, jest bezbronne? Bo nie jest już elastyczne, nie ma pola manewru, nie może się zmienić, wywinąć, uciec. Usztywnione leci, na łeb, na szyję, w otchłań. Starzenie jest właśnie takim obezwładniającym usztywnieniem.

Oto jak Gombrowicz relacjonuje rozmowę narratora - jest nim zresztą niejaki Gombrowicz, podobno pisarz - z Fryderykiem (przeżywającym chwilę niewiary w powodzenie swego planu skojarzenie Karola i Heni w ramach swego rodzaju eksperymentalnego spektaklu wampiryczno-erotycznego): „Trudna do opisania obrzydliwość tej sceny. Oblicze człowieka starszego trzyma się skrytym wysiłkiem woli, zmierzającym do zamaskowania rozkładu lub przynajmniej zorganizowania go w całość sympatyczną – w nim zaś nastąpiło rozczarowanie z czaru, z nadziei, z namiętności i wszystkie zmarszczki rozsiadły się na nim i zerowały jak na trupie” [56]. Widać stąd, że „stare” to znaczy dla Gombrowicza takie, które weszło w fazę rozpadu. Stare przestało być ekspansywne, rozszerzające się, konstruuje siebie i destrukcyjne to, co poza sobą – teraz istnieje już tylko siłą inercji. Produktywność starości ma charakter kosmetyczny – jest „skrytym wysiłkiem” zmierzającym do zatuszowania pęknięć, rys, ubytków zbudowanej uprzednio struktury. Ten

wysiłek nie jest już nakierowany na zewnątrz – on ma tylko zachować *status quo*, czy raczej pozorować jego zachowanie. Gdy ta działalność pozorująca osłabnie, stare podlega inwazji chaosu z zewnątrz: „i mnie zaraził tym świństwem tak bardzo, że robactwo moje zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło” – powiada dalej narrator. Robactwo, rozsiadające się jak na trupie zmarszczki – to drastyczne metafory opisujące elementy z których składa się struktura stara - to znaczy taka, która niczego już nie pragnie poza „zorganizowaniem rozkładu w całość sympatyczną”. Co zresztą jest niemożliwe. „Pies, koń, kura, nawet robak były mi bardziej sympatyczne - opisuje narrator swoją rozmowę z Siemianem, wodzem „tchórzem podszytym” - od tego mężczyzny już w latach, zużytego, z wypisaną na twarzy historią. Nie pociągał mnie, nie! Nie był w stanie mnie zjednać sobie. Nie mógł wkupić się w łaski. Nie mógł się podobać! Odpychał mnie tyleż swoją istotą duchową, co cielesną, jak Waclaw, bardziej jeszcze – odpychał mnie, jak ja jego odpychałem i wzięlibyśmy się na rogi jak dwa stare tury – i to, że ja jemu byłem równie wstrętny w zużyciu moim, wzmagalo jeszcze mój wstręt” [131]. Starość jest obrzydliwa, bo zastygła w kształcie, jaki wymusiła na niej jego historia – czyli indywidualny przebieg procesu starzenia. Twarz człowieka dorosłego jest dla drugiego lustrem, w którym odbija się jego własna starość, jego własne nieodwołalne ukształtowanie. Jest to poniekąd odwrotność tego, co Lacan pisze o „fazie lustra” – tu odbicie pewnej imaginacyjnej całości „Ja” w oczach innego „Ja” budzi nie narcystyczny entuzjazm ale obrzydzenie. Relacja między dwoma dorosłymi mężczyznami polega na obustronnym wstręcie – i to wstręcie obustronnie uświadomionym. Mężczyzna dla mężczyzny – mężczyzna sam dla siebie – wydaje się czymś *potwornym*: „Nic w świecie zewnętrznym nie osiąga takiej potworności – jakież koń, jakież pies może rywalizować z tą rozwiązłością kształtu, z tym cynizmem kształtu? Niestety! Niestety! Ludzkość po trzydziestce wkracza w potworność. *Cała piękność była po tamtej, młodej stronie*. Ja mężczyzna, nie mogłem szukać schronienia w kolegach moich, mężczyznach, bo mnie odpychali. I pchali mnie w



tamto!”[154] . „W tamto” – to znaczy tutaj – w zainicjowaną przez Fryderyka erotyczno-wampiryczną rozgrywkę z młodością. Młodość jest u Gombrowicza bezkształtna i dlatego zwraca się ku starości, która imponuje młodemu swoją określonością. Starość zaś z Natury zorientowana jest na młodość, która imponuje jej swoją niewygasłą, ekspansywną siłą. Starość to wampiryzm. Stare jest to, co zatraciło wewnętrzne źródło energii, co nie ma w sobie dość chaosu, aby porodzić tańczącą gwiazdę, ba, samo siebie nie potrafi już urodzić – siłę czerpać musi z zewnątrz, z młodości. Przyznanie się do takiego stanu rzeczy byłoby jednak dla starości kompromitujące. Stary nie może czerpać wprost ze źródła młodości. Musi czerpać z niej za pośrednictwem dorosłych instancji i instytucji, które stwarza. Gombrowicz wielokrotnie wymienia te instancje hurtem, jakby było wszystko jedno, która jest która. Henia, jak czytamy – pożyła u swego dorosłego narzeczonego „jego sumienia [...], jego honor, odpowiedzialność, godność i wszystkie związane z tym cierpienia były obiektem jej żądz” [95]. Młodość pożąda instytucji starości, bo jest do nich niezdolna; a zatem tworzenie instytucji przez starość ma charakter wampiryczny - za pośrednictwem instytucji młodość udostępnia się starości („kto wie – pisze Gombrowicz - może jedną z najmroczniejszych tajemnic ludzkości – i najtrudniejszych – jest ta, która dotyczy takiego >zespalańia się< wieków - sposobu i trybu w jaki młodość staje się nagle dostępna starości i *vice versa*.”[98]). Jest to mroczna tajemnica, bo jej wyjście na jaw byłoby dla starości zabójcze – kompromitowałoby jej instytucje jako podszyte pożądaniem młodości. Dlatego stary żyć może jedynie zezując ku młodym – a cały wzrok kierując ku ołtarzowi na którym spełniają się ofiary świata dorosłych instytucji. Na tym tle zrozumiąły staje się popłoch jaki w tym świecie budzić musi świadomość Fryderyka. Świadomość Fryderyka jest to bowiem świadomość dorosła w swoim *typus inversus*, świadomość dorosła odwrócona od tego, co dorosłe i w pełni oddana temu co młode, opętana przez młodość, bez reszty (bez ogródek, bez dystansu) zafascynowana bezkształtem młodości. Ale fascynacja młodością to dla starości nie co innego

niż popęd śmierci, pragnienie rozpląnięcia się we własnym niebycie – to szaleństwo. Tak, jak żyje Fryderyk, nie da się żyć (dlatego jego świadomość jest przypadkiem ekstremalnym), trzeba żyć wśród ludzi dorosłych i ich spraw. Cóż, kiedy wstręt na to nie pozwala!

Otóż wstręt ten przezwyciężyć można na gruncie idei abstrakcyjnych:

„Mężczyzna może być znośny dla mężczyzny tylko, jako wyrzeczenie, gdy się wyrzeka siebie, na rzecz czegoś – honoru, cnoty, narodu, walki... Ale mężczyzna będący tylko mężczyzną – co za potworność!” [154]. Na tym polega cud mszy katolickiej, tak okrutnie zdemaskowanej w Pornografii! Nie na zamianie chleba i wina w ciało i krew, ale na ofierze z siebie, wyrzeczeniu się siebie w imię zalecenia wstrętu jaki dorosły żywić musi w stosunku do dorosłego! Msza to ofiara jaką składa stary z samego siebie i swego ciała (do którego czuć może jedynie - i słusznie – obrzydzenie), ofiara dzięki której życie i poważaniem powszechnym – zwłaszcza wśród młodzieży – cieszyć mogą się dorosłe instytucje. Postaciami powieściowymi, które celują w takim „wyrzekaniu się siebie na rzecz”, i radzeniu sobie samym ze wstrętem w obliczu własnej i cudzej starości są Wacław i jego matka Amelia. Wacław, narzeczony Heni to mężczyzna elegancki i *comme il faut*, uprzejmy, świadomy swoich wad i słabości, doskonale zrównoważony. Jest on arcydziełem architektury kosmetycznej: „Cała jego kultura cielesna nie pochodziła bynajmniej ze słabości, tylko była wyrazem jakiejś zasady i to prawdopodobnie moralnej, traktował ją jako swój obowiązek wobec innych, lecz także wyrażało to jakąś rasę, styl, bardzo stanowcze, bardzo określone” [40]. Kosmetyka Wacława polega na zamienianiu ubytków urody (takich jak „początkująca łysina”) w zalety („atrybuty elegancji i szyku”) i to w zalety o charakterze – „prawdopodobnie” - moralnym (obowiązkiem moralnym jest bowiem zachowywać autonomię wobec zewnętrznych impulsów a w tym wypadku - trzymać fason i klasę wbrew ogólnemu rozchwianiu form pod wpływem wojny).

Ta stylistyczna „moralność prawdopodobna” to rodzaj zaprawy murarskiej (składającej się co prawda, jak Gombrowicz sugeruje, głównie z pudru), którą starzy spajają i uszczelniają wszystkie dorosłe instytucje: „honor, cnotę, naród, walkę”. Najbardziej dorosłą zaś spośród wszystkich dorosłych instytucji, swoista nad-instytucją wieku dojrzałego jest w książce Gombrowicza katolicyzm. Inaczej niż Miłosz, który krytykował „katolicyzm polityczny”, bo bronił katolicyzmu prawdziwego, Gombrowicz w swojej powieści katolicyzmu nie atakuje – on tylko rejestruje jego klęskę, i to klęskę nie immanentną, ale kontekstualną. Istnieje taki kontekst, w którym katolicyzm traci na znaczeniu, wręcz wyzbywa się sensu – mimo, że nie dzieje się nic co by podważyło jego „wewnętrzną prawdę”. Przypomina to trochę to, co Wiktor Pielewin mówi w swojej powieści *Generation „P”* na temat pracy literata dla potomności, która powinna przecież być czymś „niezmiennym, niezniszczalnym i całkowicie niezależnym od ulotnych ziemskich układów”; tymczasem z potomnością w postkomunistycznej Rosji zaczęło się dziać coś dziwnego – „sama przestrzeń na którą nakierowane były te poglądy (wszak poglądy jak i spojrzenia, zawsze są na coś nakierowane) zaczęła się kurczyć i zanikać, aż wreszcie pozostał z niej tylko mikroskopijny punkcik na przedniej szybie umysłu”<sup>3</sup>. Gombrowicz pisze w tym sensie o „bezrobotnym krucyfiksie” (co brzmi jak aluzja do tytułu tomiku opowiadań Wata, „Bezrobotny lucyfer”). Katolicyzm z którym bez walki rozprawia się Gombrowicz to nie „katolicyzm polityczny” (w odróżnieniu od jakiejś czystej wiary katolickiej, w której istnienie wierzy Miłosz; katolicyzmu prawdziwie duchowego, reprezentowanego być może przez takie postacie jak Thomas Merton lub Simone Weil). Gombrowicz myśli o katolicyzmie wyłącznie jako o fenomenie estetycznym, jako o pewnego rodzaju „kulturze cielesnej” – i to prawdopodobnie najpełniejszej, najbardziej rozwiniętej, najbardziej dojrzałej jej wersji. Polemikę Gombrowicza z katolicyzmem rekonstruować można na przykładzie konfrontacji Fryderyka z

---

<sup>3</sup> Wiktor Pielewin, *Generation „P”*, tłum E. Rojewska-Olejarczuk, str.14

Amelią, matką Wacława i ostoją duchową dla całej okolicy, osobą pielęgnującą i rozwijającą swój katolicyzm. „Pan jest ateistą” – stwierdza Amelia. „Jestem ateistą” – odpowiada Fryderyk – ale „mówi to, żeby nie powiedzieć czegoś innego”. Co to znaczy? Amelia pragnie konfrontacji z odmiennym światopoglądem, szuka okazji, aby zademonstrować swoje racje. Fryderyk skwapliwie przystaje na jej określenie sytuacji – ale przystaje na nie, ponieważ boi się przyznać, iż największym przekleństwem jego świadomości nie jest takie czy inne określenie, ale całkowita, nieopanowana nieokreśloność. Fryderyk, powiada Gombrowicz, „należał do tych, którzy wywołują wilka z lasu, ponieważ nie chcą go wywołać – samym strachem przyciągającym, wyolbrzymiającym, stwarzającym. A raz wywoławszy, już nie mógł nie drażnić się z nim, nie rozbestwiać. Świadomość jego dlatego była tak dręcząca i nieobliczalna, że on sam nie odczuwał jej jako światła, tylko jako ciemność – była dla niego żywiołem równie ślepy, co instynkt, nie ufał jej, czuł się w jej mocy, ale nie wiedział, dokąd go prowadzi. I był złym psychologiem, gdyż za wiele miał inteligencji i wyobraźni – w jego rozszerzonym widzeniu człowieka mogło się zmieścić wszystko (...)” [87]. „Rozszerzone widzenie człowieka” – w tym wyrażeniu streszcza się istota świadomości Fryderyka. Rozszerzone, czyli takie, które nie potrafi „uchwycić w kadrze” samego człowieka, ale widzi go zawsze „za dużo” albo „za mało”. To znaczy – nie wie, gdzie człowiek się kończy a gdzie zaczyna, nie umie go oddzielić od tego co pod nim (bezkształtnego bulgotania młodości) i nad nim (nieruchomy kształt, śmierć); to widzenie, które zatraciło świadomość granic rozdzielających ludzi i rzeczy. Albo – jeszcze inaczej – widzi wprawdzie granice rzeczy, ale widzi ich zbyt wiele. Dlatego Fryderyk jest „złym psychologiem” – bo wszystko mu się wydaje w człowieku możliwe. Człowiek jest przypadkowym kształtem, który uformował się pod wpływem działania jedyne prawa Natury – prawa nieuniknione starzenia się – mając pod sobą wciąż się kłębiącą, pozbawioną miary, bo pozbawioną sensu lawę młodości. Nie ma powodu, aby ten kształt nie miał być inny – człowiek to zbieg okoliczności. I ten jego kształt

wyjątkowo dojrzały i okrągły, można powiedzieć – barokowy, jakim jest katolicyzm, to również zbieg okoliczności. Nie ma czegoś takiego jak „natura ludzka” – istnieje tylko Natura nie-ludzka rządząca zastyganiem człowieka w przypadkowe kształty. Co absolutnie nie oznacza konwencjonalnie pojętego ateizmu. Bóg w sensie chrześcijańskim może istnieć albo nie istnieć - i tak nic nie zmienia to w sytuacji świadomości takiej, jaką dysponuje Fryderyk (czy lepiej – jaka dysponuje Fryderykiem). Załóżmy, że to wszystko prawda, co powiedzieć mogą ludzie przekonujący nas do katolicyzmu, tacy jak Pascal albo pani Amelia. Tak, cuda są prawdziwe – ale cóż z tego? Dlaczego niemożliwe miałyby być cuda, skoro wszystko jest możliwe, nie ma żadnych praw natury (prawa tego rodzaju są co prawda koniecznymi postulatami nauki, która jest jednak tylko jedna z instytucji służących do maskowania wampiryzmu starości) – nie ma praw natury poza jednym fatalnym i nieuniknionym prawem starzenia się wszystkich rzeczy, czyli prawem kostnienia, rozpadu, entropii – prawem powszechnej głupoty kosmosu. Przypuśćmy, że odmawiając przyjęcia pascalowskiego zakładu i nie ryzykując skoku w wiarę narażamy się na potępienie wieczne, Cóż z tego, skoro stan taki, jaki odmalowują grożący nam piekłem Ojcowie Kościoła, nie różni się specjalnie od stanu znanego nam na co dzień? Stan ten nie wynika z czyjejś złej woli (nie potrzeba diabła, który by go nam fundował) – wynika on z samej zasady konfrontacji naszej świadomości ze światem, w którym obowiązuje prawo starzenia. Sprawia ono, że starzy pożądamy nieodwracalnie utraconej młodości i czują do samych siebie i do innych im podobnych wstręt, który jest tworzywem, z jakiego zbudowane są instytucje dorosłego życia. To skutkuje cierpieniem, od którego katusze cielesne w piekle mogłyby być jedynie wybawieniem przez dystrakcję, czyli oderwanie uwagi. Rozkosze światłości zaś w niebie? Jeśli są realne, to znaczy rzeczywiście zawieszają czy znoszą piekło starzenia się - dotyczyć muszą jakiejś zupełnie innej świadomości niż nasza. My tacy jakich siebie znamy (albo i nie znamy – ale przecież czujemy, że to my) uformowani zostaliśmy przez proces starzenia – jesteśmy jego

nieodrodnymi dziećmi, nie ma w nas nic, co nie byłoby w nas zapisane przez historie naszego zastygania, naszego starzenia się. Zbawienie duszy musiały zatem dotyczyć jakiejś zupełnie innej duszy niż ta, którą uformowała nasza historia, a zatem nie dotyczy nas. Tam gdzie jesteśmy nie ma zbawienia, tam gdzie jest zbawianie nie ma nas.

Ale może pobłądziłem wdając się w tą wyimaginowaną wymianę argumentów i oddalając się od powieści. Fryderyk skonfrontowany bowiem z Amelią, osobą głęboką, mądrą i zrównoważoną, dystygowaną opoką katolicyzmu, nie dyskutuje. Wręcz przeciwnie – oddycha z ulgą na chwilę uwolniony od swego balastu – świadomości nazbyt wyczulonej na pornograficzne podteksty rzeczywistości. Jest grzeczny, wręcz usłużny, chce grać z Amelią w jej grę ( w opozycję między wiarą a ateizmem) po to, aby sprawić jej przyjemność i aby się w tej grze choćby na okamgnienie ukryć przed własną świadomością (Fryderyk w gruncie rzeczy nic innego nie robi, tylko usiłuje się ukryć przed własną świadomością – tak należy rozumieć wszystkie gry, w jakie się wdaje). Amelia czuje, że ma do czynienia z kimś zupełnie innym niż ona - cała ukierunkowana na pogłębienie swojej dorosłości – ale zarazem kimś równie głębokim, to znaczy dającym się porwać swoim myślom równie daleko od powszednich zmartwień większości ludzi, co ona. I rzeczywiście ma do czynienia z kimś nietuzinkowym (a raczej z kimś tuzinkowym podłączonym do czegoś nietuzinkowego – do swojej świadomości jako świadomości zinwertowanej, obróconej ku swemu źródłu i dlatego bezwiednie demaskującej wszystko wokół jako wytwór tej samej wampirycznej żądy młodości). Skąd się wzięła ta świadomość? Nie musiała się specjalnie skądś brać. Gombrowicz sugeruje, że taka jest natura wszelkiej świadomości – że mianowicie jest ona podszyta nieokielznaną pornograficznością. Tyle, że na co dzień oddzielają nas od własnego rozpętania instytucje, które stworzyliśmy dla przewyciężenia wstrętu – te substytuty uchodzącej z nas siły; pułapki energetyczne jakie budujemy na młodość. Co jednak stać się musi, aby świadomość pornograficzna zaraziła nas sobą w takiej formie, jaką dotknęła

Fryderyka? Nic szczególnego. To przypadek. Być może wynik ogólnego rozchwiania wszelkich form pod wpływem wojny. Wojna jest mechanizmem miażdżącym nie tylko ludzi ale i ich strategie radzenia sobie ze wstrętem – czyli obnażającym pornograficzno-wampiryczną ich podszewkę. Takie obnażenie zadziało w przypadku Fryderyka jak obnażenia nerwu w zębie: rozděło w nieskończoność jego wrażliwość na ból, wrażliwość na własne cierpienie. Gombrowicz pisze: „Jeśli człowiek znaczy coś o tyle, o ile sam do siebie przywiązuje znaczenie, to w danym wypadku miało się do czynienia z olbrzymem, z ogromem, albowiem trudno było nie zdać sobie sprawy, jak niesłychanym zjawiskiem jest on we własnym swoim odczuwaniu – niesłychanym nie w skali społecznych wartości, ale jako byt, egzystencja” [67] Właśnie w konfrontacji z tym ogromem świadomości Fryderyka Amelia pragnie potwierdzenia słuszności swojej drogi. Ale Fryderyk jej się uchyla. Nie imponuje mu powaga ani głębia, której ona się poświęca. Jak napisał w liściku do narratora – „Pyta pan, jaki mam plan? Żadnego planu. Idę po linii napięć, rozumie pan? Idę po linii podnieceń”. I dlatego jego strategia w rozgrywce z Amelią jest taka sama jak jego strategia w rozgrywce z samą Naturą: przeczekać. „Trzeba znać starą k... – pisze Fryderyk w innym liściku – Wie pan o kim myślę? Ona tj. Natura. Jeśli ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, trzeba posłusznie, potulnie zastosować się, *faire bonne mine...*, ale wewnętrznie nie popuszczać, nie tracić z oczu *naszego* celu, w ten sposób, aby ona wiedziała, że jednak mamy inny, *własny* cel. Ona bywa z początku w swych interwencjach b. stanowcza, zdecydowana, etc., ale potem jak gdyby przestaje ją interesować, folguje i wtedy można po kryjomu wrócić do *własnej* roboty i nawet wtedy można liczyć na pobłażliwość...”[113/114] Narrator dochodzi do wniosku, że rzeczywistym adresatem tego liściku jest sama Natura: „każde słowo Fryderyka, podobnie jak każdy jego czyn, tylko na pozór odnosiły się do tego, do kogo były skierowane, a w rzeczywistości były niezmordowanym dialogiem jego z Mocami... Dialogiem chytrym, gdzie kłamstwo służyło

prawdzie, prawda – kłamstwu. Och jak on udawał w tym liście, że pisze w tajemnicy przed Nią – gdy naprawdę pisał, żeby Ona się dowiedziała! I liczył na to, że rozbroi ją ta chytryść – może rozśmieszy...”[114]. I tak trzeba rozumieć spotkanie Fryderyka z Amelią, czyli spotkanie świadomości rozpętanej i z całą mocą skierowanej ku erotycznej podszewce wszystkiego co dorosłe - ze świadomością nastawioną na obronę najdojrzalszej kultury cielesnej starości, katolicyzmu. Jest to spotkanie do którego dojść nie mogło. I wolno podejrzewać, że właśnie to uchylenie się Fryderyk od walki „na światopoglądy” – walki, która, jako coś poważnego, dorosłego, byłaby już tym samym w jakiś sposób przez Amelię wygrana – stało się przyczyną śmiertelnej kompromitacji Amelii. „Nie atakowano jej wiary – nie potrzebowała jej bronić – Bóg stawał się zbędny w obliczu ateizmu będącego tylko parawanem” [72]. Wolno podejrzewać, że najważniejszą przyczyną fatalnej śmierci Amelii była jej niezaspokojona kontaktem z Fryderykiem pobożność. Amelia zapragnęła najprawdopodobniej zobaczyć jaka siła kryje się za parawanem ateizmu, zrozumieć co kieruje jej przeciwnikiem, gdy uchyla się od walki z katolicyzmem, skwapliwie przywdziewając maskę „ateisty”. Dlatego w ciemności kredensu Amelia rzuciła się z obnażonym nożem na Józka Skuziaka i w tajemniczym szale zębami gryźć zaczęła jego młode ciało. Jak widać, katolicyzm nie może wejść w dialog ze świadomością Fryderyka nie popadając w szaleństwo. Sekret polega na tym, że nie ma się z czym komunikować. Po drugiej stronie jest tylko bulgotanie i rechot Natury, uparcie, nieubłagane i bezsensownie zamieniającej to, co młode w to, co stare.

Jak radził sobie z tym szaleństwem Fryderyk? On prowadził grę z tym, co go zabijało, ze swoją świadomością i jej kreatorką – Naturą. Kompromitacja katolicyzmu w osobie Amelii była tylko ubocznym rezultatem tej gry. Czy jednak Fryderyk mógł rzeczywiście wierzyć, że Natura podejmie jego grę, że jego wampiryczno-erotyczne eksperymenty mają jakieś znaczenie dla Natury? Oczywiście, że nie. Fryderyk prowadził grę z Naturą na tej samej



zasadzie na jakiej prowadził grę z Amelią. To znaczy – ze strachu przed swoją świadomością, przed rozszerzonym widzeniem człowieka, w którym mogło zmieścić się wszystko. Gra ta była chwilową rozrywką, iluzoryczną ucieczką z pola walki, odwleczeniem ataku cierpienia. I tak właśnie rozumieć należy również samą *Pornografię* Gombrowicza: jako grę prowadzoną z pełną świadomością, że przegrana w niej jest nieunikniona, ale dopóki trwa rozgrywka, dopóty drzemie zagrażająca tym, którzy znają charakter gry, bestia szaleństwa.

Jak się zbudzi to nas zje.