

ALEKSANDRA UBERTOWSKA Uniwersytet Gdański

HISTERYCZNE/HISTORYCZNE, MATERIALNOŚĆ GRAPHÉ NATURA JAKO PROSPEKT (O „PORNOGRAFII” WITOLDA GOMBROWICZA)*

Pornografia dzieje się w Polsce lat wojennych. Dlaczego? Trochę dlatego, że klimat wojny [jest] dla niej najwłaściwszy. [G 5]¹

Ekologia to powrót natury do samej siebie poprzez nas, ludzi².

Przywołany w charakterze motta cytat z Gombrowiczowskiej *Pornografii*, sugerujący klimatologiczne uwarunkowania lokalnych konfliktów wojennych (w dobie antropocenu nie jest to wcale fantastyczny koncept, wystarczy wspomnieć tu *Wojny klimatyczne* Haralda Welzera³), podaje ton, wyznacza metodologiczną ramę interpretacji, którą zamierzam – przyznając, iż w porządku próby, eksperymentu – rozwinąć w niniejszym artykule. Postępuję tak w poczuciu, że istniejące do tej pory nieliczne starania przyłożenia *instrumentarium* ekologicznego⁴ do dzieła autora *Kosmosu*, choć cenne badawczo, są z perspektywy aktualnych ujęć ekokrytycznych

* Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego *Ekopoetyki historycznych katastrof i konfliktów w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Perspektywa porównawcza*, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2016–2019 (nr 2aH 15 005 683).

¹ Skrótem G odsyłam do: W. Gombrowicz, *Pornografia*. W: *Dziela*. Red. nauk. J. Błoński. Wyd. 2. T. 4. Kraków 1987. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

² V. Kirby, *Un/Limited Ecology*. W zb.: *Eco-Deconstruction. Derrida and Environmental Philosophy*. Ed. M. Fritsch, Ph. Lynes, D. Wood, F. Clingerman, B. Treanor. New York 2018, s. 150.

³ H. Welzer, *Wojny klimatyczne. Za co będziemy się zabijać w XXI wieku?* Przeł. M. Sutowski. Przedm. do wyd. pol. Z. Bauman. Warszawa 2010, s. 45–46. Oczywiście, klasyczna już dziś książka Welzera niejako odwraca relacje między tymi dwiema płaszczyznami (pomimo różnic, interesujące wydaje mi się tak silne, choć oddalone w czasie intuicyjne wyczulenie na związki klimatu z konfliktem zbrojnym u Gombrowicza i niemieckiego socjologa). Autora *Wojen klimatycznych* interesują korelacje między klimatem a wojną, wpływ człowieka na wzrost globalnego ocieplenia, które z kolei generuje katastrofy i konflikty wojenne w Sudanie, Syrii, Darfurze, Nowym Orleanie. Welzer (*ibidem*, s. 45–46) dochodzi do następującej konkluzji: „Zmiana klimatu doprowadzi do takiego nagromadzenia katastrof społecznych, które spowoduje powstanie czasowych lub trwałych stanów i formacji społecznych, jakich jeszcze nie znamy [...]. Właśnie obecnie ujawniające się zmiany społeczne – od wojny klimatycznej w Darfurze po utratę przestrzeni życiowej przez Inuitów – ukazują zadziwiająco beczelność i abstrakcyjność teorii społecznych i kulturowych. Najwyższy czas zmodernizować je na tyle, by na powrót znalazły drogę ze świata dyskursów i systemów do strategii, za pomocą których istoty społeczne próbują przezwyciężyć swój los”.

⁴ Zob. J. Jarzębski, *Gombrowicz i natura*. „Teksty Drugie” 2005, nr 3. – A. Barcz, *Człowiek*

intelektualnie zbyt mało radykalne. Trudno bowiem zaprzeczyć, iż zupełnie nową ramę konceptualną utworzyły idee, które wyłoniły się ze współczesnej filozofii postnaturalnej wraz z upadkiem konstytutywnych dla tradycji zachodnioeuropejskiej wyobrażeń i idei dotyczących Natury. Gdy wyczerpały się perspektywy związane z Naturą jako obiektem niemal boskiej adoracji, i – równocześnie – domeny radykalnej zewnętrżności⁵, otworzyły się możliwości nowych odczytań problematyki środowiskowej w literaturze. Gombrowicz jako pisarz i myśliciel uwrażliwiony na występowanie sprzeczności i pęknięć wewnątrz modernizmu pozwala się umieścić na tej właśnie rozwojowej linii nowoczesności, ukazującej warunki istnienia „natury po naturze”. Takie oto założenia znajdują się u początków nowej interpretacji *Pornografii*⁶, której podstawy metodologiczne opierają się na filozofii postnaturalnej Davida Wooda, Vicky Kirby, Timothy’ego Mortona i na ekodekonstrukcyjnych odczytaniach późnych pism Jacques’a Derridy.

Gesty eskapistyczne, niespokojne rytmy

Pornografia jest powieścią, w wielorakim rozumieniu, eskapistyczną. U źródeł jej fabuły leży przecież gest porzucenia niebezpiecznej przestrzeni miasta okupowanego czy nawet genocydalnego, naznaczonego doświadczeniami „konania, udręki, ohydry” (G 40), „trupiego odoru” (G 28). Motywacje Gombrowiczowskich bohaterów, zazwyczaj podszyte absurdem i groteską⁷, w *Pornografii* – wobec dominującego w niej szaleństwa wojennego – zyskują walor hiperrealizmu, wydają się tak samo akcyjnie zawikłane, alogiczne, co kompulsywne zdarzenia historii, do których się odnoszą. Bohaterowie są tu w większym stopniu niż w innych powieściach autora *Ślubu* konstruowani, a nie konstruujący, zdeterminowani, nie zaś tworzący warunki swojego istnienia. Zachowanie Fryderyka czy Hipolita, w zależności od nachylenia pryzmatu analitycznego, może uchodzić za arbitralne, za ledwie groteskowe lub też, przeciwnie, podporządkowane mimetyzmowi historii, ściśle zdeterminowane

i zwierzę: problem granicy. W: *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice 2016.

⁵ Zob. K. Soper, *Nature and „Nature”*. W: *What is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Oxford 2000.

⁶ G. Ritz (*Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. D r a g [i in.]. Warszawa 2002) w swoim przełomowym artykule wytyczającym nowy kierunek studiów nad twórczością Gombrowicza stwierdza, że *Pornografia* obok *Ferdydurke* stanowiła zawsze ośrodek „gombrowiczologii”, ze względu na modelową dla pisarza konstrukcję powieści, występowanie typowych motywów podwojenia postaci, przestrzeni, a także posłużenie się kodem modernistycznym dla zakamuflowania treści homoerotycznych, które najbardziej interesują badacza.

⁷ Zob. F. B o n d y, *Witold Gombrowicz, czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór, oprac. Z. Ł a p i ń s k i. Kraków–Wrocław 1984, s. 143: „Scalenie się w »ja« i rozdwojenie »ja« tworzą, przez kolejność następstw, rytm dzieła, który rzuca nas w nieskończoność cyklu moc–niemoc. Poddanie się tej ciągłej walce byłoby zbyt ciężące i nie do zniesienia, gdyby nie przełamujący jej duch groteski, gdyby względem tej elementarnej kotłowniny brak było dystansu, który daje i odbiera śmiech – śmiech rozbrzmiewający w całym dziele Gombrowicza, co sam jest to groźny, to wyzwalający”. Badacz silnie akcentuje konsyliacyjny walor groteski, widząc w niej warunek koniecznego minimum umożliwiającego spójność konstrukcyjną powieści Gombrowicza.

kondycją wojenną i rolami społecznymi z niej wynikającymi (nerwicą polskiego Żyda na aryjskich papierach i nieporadnością początkującego konspiratora). Nierozstrzygalność, która po pierwszych akapitach na dobre zagnieżdża się w strukturze tekstu, ostatecznie relatywizuje warstwę owych szczegółowych rozwiązań, osypujących się bezradnie wokół węzłowych punktów lektury.

Gesty eskapistyczne są nieustannie ponawiane, wydarzają się równolegle na wielu poziomach tekstu. Fabularnym ucieczkom narratora i Fryderyka odpowiadają eskapizmy wyższego rzędu, zagarniające obszar języka i filozofii historii. Ucieczka z Warszawy stanowi bowiem tyleż przemieszczanie się w przestrzeni, co próbę porzucenia pewnej formacji kulturowej/narodowej, ucieczkę od dramatycznej i śmiertelnej historii, której nadmiar tak ciąży bohaterom. Z jednej strony, jest ona nieuchronna i samooczywista jak klimat (tak głosi wykładnia podsunięta przez narratora w prologu), z drugiej, dojmująco bolesna, korporalnie dotkliwa, w ostatecznym rozrachunku zawsze niszcząca. Poczucie zużywania określonych form bycia ma szerszy zasięg. Wydaje się, że sama historia/Historia jako wymiar życia zbiorowego znajduje się u granic wyczerpania, operuje rejestrami dziania się i stylu, które budzą wśród protagonistów doznania negatywne, prowadzą do odmowy uczestnictwa: „jakżeż już byliśmy zmęczeni, zbrzydzeni melodramatem Historii, jak spragnieni odświeżenia!” (G 106).

Historia nowoczesna, która tworzy globalne konflikty, prowadzące do masowych zbrodni⁸, ironicznych bohaterów Gombrowicza wytrąca z roli. Samodekonstruuje całość rzeczywistość, a raczej nieodwołalność i ostateczność tego procesu – w znacznym stopniu wyklucza użycie nihilizującego, queerowego tonu w funkcji narzędzia poznawczego i opisowego⁹. Ironiczny narrator Gombrowicza w *Pornografii* pada ofiarą walki wektorów „etycznego” i „estetycznego”, zostaje niejako zmiażdżony przez spiralny ruch między nimi. Wprawdzie usiłuje nadal przybierać maski, dystansując się wobec formacji filozoficznych i społecznych, ale ostatecznie ustępuje pod naporem rzeczywistości. W *Pornografii* dominuje więc wrażenie historycznego przemieszczania się bohaterów między formacjami i rolami kulturowymi. Na plan pierwszy wybija się dziwactwo i nieregularność ruchów, miotanie się Amelii, Siemiana, Hipolita, a także lękowo-kompulsywne „mapowanie” przestrzeni wiejskiej, przestrzeni natury przez parę głównych bohaterów. Rytm akcji powieściowej wyznaczony zostaje zatem przez spazmatyczny zrost historycznego/histerycznego, prowadzący w efekcie do wytlumienia wymiaru dziejowego, którego autorytet przejmują rozhisteryzowany, zdziwaczały, rozchybotany język. Wszakże nie narusza on zasadniczo reguł poprawności gramatycznej (co więcej, znaczący kontrapunkt zostaje stworzony przez ład gramatyczny dla rozchwiania na poziomie leksyki i stylu).

Milczałem i ja, jazda szarpała nami i rzucała, a wszystko było jak stężale... Lecz przez skrawek okna dojrzałem sinawe i śpiące pola, w które wjeżdżaliśmy rozkołysanym łoskotem... była to ta sama,

⁸ Zob. E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacje przemocy w XX wieku*. Przeł. Ś. F. Nowicki. Warszawa 2014.

⁹ Zatem zasadniczo problem dominanty estetycznej *Pornografii* postrzegam odmiennie niż M. Głowiński (*Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*). W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, autor znakomitej, klasycznej już dziś rozprawy, w której właśnie na podstawie analizy *Pornografii* wprowadzona została kategoria „parodii konstruktywnej”.

tyle razy widziana, płaska szerokość objęta horyzontem, ziemia poszatkowana, kilka drzew uciekających, domek, w tył uchodzące zabudowania... to samo, co zawsze, to z góry wiadome... [G 8]

Ta myśl rozchybotwała mnie jak łódkę na pełnym morzu i pojąłem, że już straciłem ład z oczu. Fryderyka nie było. Zapusiłem się aż na wyspy, to zapuszczanie odbierało mi przytomność i każde wylażące przede mną drzewo, każdy krzak, były atakującą mnie fantastycznością – bo choć były, jakie były, mogły być inne. [G 145]

Może się wydawać, że poziom wyrażania determinujący wysilek i imperatyw unoszenia przez narratora ciężaru języka, który stracił moc opisywania świata, jest anachroniczny, niefunkcjonalny, przytłacza mówiącego. Dysfunkcjonalność języka przejawia się w jego syntaktycznej proliferacji; powołując się na słowa Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattari'ego – porządek składniowy *Pornografii*, przy pozorach chłodu i poprawności, przypomina „inwazję rakowatych komórek”¹⁰, istnieje poprzez mnożenie całości konstrukcyjnych tekstu. Konstrukcje składniowe wzbogacają się o kolejne człony zdania, przyrastające do siebie stopniowo, ale i niepewnie, na zasadzie automatyzmu, jakby były tworzone przez podmiot mówiący, który traci siły, znajduje się u kresu wytrzymałości (formacji kulturowej? wyobrażeń na temat człowieczeństwa?). Jest to podmiot osłabiony, lecz i rozpaczliwie szukający protez mocy i sprawczości umożliwiających odegranie przypisanej mu roli fabularnej i historycznej. W *Pornografii* dominuje zatem język pozbawiony charakterystycznej dla Gombrowicza siły witalnej rozpoznawalnej w *Trans-Atlantyku*¹¹, owej subwersywnej energii, podporządkowanej idei tworzenia nowych form wyrazu. Widzimy tu raczej język pasywny, rozwijający się siłą inercji, lekliwie badający sposób wyrażania, dlatego też pełen solecyzmów, niedokończonych zdań, błędnie atrybuowanych podmiotów wypowiedzi.

Dominantą formalną utworu Gombrowicza staje się styl eksklamacyjny, dający o sobie znać poprzez nieustanne zaburzenia intonacji. Można odnieść wrażenie, iż to ślady doznanych i przeczuwanych traum (nie bez powodu narrator stwierdza, że „twarz Fryderyka była prowokacją”) łagodnie podminowują wypowiedzi narratora – niespokojny rytm jest w *Pornografii* cały czas zauważalny, niczym opiłki afektów, których źródła pozostają domyślne. Przeżyte i nieprzepracowane afekty pozostawiają puste miejsca w porowatej historii bohaterów, resztki po emocjach są jednak wyczuwalne, tworzą wyrazistą fakturę narracji. Lektura *Pornografii* zatem potyka się, zaczepia o materialność formy. Udostłownione, dziwaczne metafory nieustannie ingerują w przebieg fabuły, nieregularną rytmiczność tekstu wyznacza histeryczna akklamacja i (jak gdyby) niestarannie wymierzone, wahlliwe okresy zdaniowe. Istotnym wymiarem owej materialności, pofałdowanej faktury tekstu staje się wyostrowiona świadomość językowa bohaterów, owe „usta, które tak bardzo wiedziały, co mówią”. Również niejako „wystają” one ponad powierzchnię wypowiedzi, zaszczepiając dodatkowy wymiar semiozy na niespokojnej żywotności tekstu.

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Przeł. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender. Wstęp, red. nauk., spr. zgodności z oryginałem C. Rudnicki. Pośl. K. M. Jaksender. Kraków 2016, s. 69.

¹¹ Zob. Z. Malić, „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, s. 240.

„Kaszel małpy”, nowe ekonomie literatury

Język *Pornografii* wchłania i przetrawia własną liminalność, bada warunki, w jakich granice ekspresji słownej mogą być wytyczane. Istotę owego procesu docierania do krawędzi mowy, połączonego z tematyzowaniem tego ruchu, dobrze oddaje analiza języka Franza Kafki dokonana przez Deleuze'a i Guattariego, którzy tropią w dziełach autora *Przemiany* proces „przemieszczania się języka w kierunku jego ekstremum [...]”, wydobywający z tego języka „szczekanie psa, kaszel małpy, brzęczenie chrząszcza”¹². Twórca *Logiki sensu* rozwija tu ciekawą intuicję, wedle której punkt „zezwierżenia” materii słowa, objawienia się skrywanej żywotności pisma zostaje wyznaczony przez najbardziej wyrafinowany poziom komunikacji. Pismo wedle Deleuze'a i Guattariego nie jest uniwersalne, przezroczyste, podmiotowe, lecz dzikie, animalne, mobilne. Poglądy francuskich myślicieli znakomicie korespondują z aurą prozy Gombrowicza. Bo, oczywiście, w *Pornografii* obszarem ucieczki od Historii i zarazem domniemaną sferą posttraumatycznej kompensacji staje się dla bohaterów przestrzeń symboliczna Natury (majuskuła wyznacza pułap mityzacji tego pojęcia, która przynajmniej do pewnego momentu dominuje w powieści¹³).

W początkowych fragmentach *Pornografii* narrator zdaje się podzielać konserwatywny, mityczny światopogląd ekologiczny, wspierający się na silnych binaryzmach, akcentujących radykalną zewnętrżność bytów nie-ludzkich. Natura stanowi tu obiekt maksymalistycznych oczekiwań i roszczeń. W obliczu zapaści ontologicznej, jakiej doświadczają bohaterowie, świat procesów przyrodniczych miałby przejść funkcję układu odniesień pierwotnych, występować jako główna płaszczyzna wartościowania i skalowania zjawisk. Natura jest w pewnym sensie podstawiona w miejsce ontologii (silnie antropocentrycznej), jako porządek silniejszy, obdarzony większą mocą określania fundamentu istnienia. Dobrze ilustruje to następujący cytat: „Zaznaczało się wokół to podcięcie bytu, jakim jest zbliżająca się noc” (G 34).

W początkowych passusach powieściowych Natura jawi się jako obszar „niezmienności”, „powtarzalności”, „tego, co odwieczne”; to te atrybuty, jak się można domyślić, decydują o jej sile i mocnej pozycji w sporze z ontologią. Bohaterowie traktują wiejską przestrzeń Brzustowej jako obszar prekartograficzny, rzecz „tyle razy widzianą”, opisaną i doświadczoną korporalnie, że nie wymagającą reprezentacji. Inaczej mówiąc, mapa – niczym siatka narzucona na terytorium – niejako

¹² Deleuze, Guattari, *op. cit.*, s. 108–109, 119.

¹³ A. Marzec („Jesteśmy połączonym z sobą światem”. Timothy Morton i widmo innej wspólnoty. „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 88–89), charakteryzując wybrane wątki z prac autora *The Ecological Thought*, tak omawia istotę i ideologiczne powody mityzacji Natury w filozofii, języku, ikonografii: „Timothy Morton wpisuje się w nurt myślenia o ekologii, która zamiast powracać do Natury, stara się od niej odejść, czyli zrezygnować z tego problematycznego pojęcia, funkcjonującego najczęściej jako pojemnik na ideologię i służącego uzasadnianiu dowolnego prawa lub normy nazywanych naturalnymi. Filozof odrzuca romantyczną wiarę w istnienie nieskalanej, harmonijnej, pięknej, dziewiczej i w konsekwencji dzikiej Natury oraz tworzy projekt ciemnej ekologii (*dark ecology*), która nie postuluje powrotu do czystości, gdyż nie ma kryterium piękna. Utrzymywanie pojęcia Natury przez długi czas służyło również podtrzymywaniu komfortowego dla człowieka dystansu, czyli dramatycznego w skutkach podziału na ludzi kulturalnych i naturalnych nie-ludzi, których można było dzięki temu posiadać na własność i eksploatować”.

wrasta w krajobraz, zespala się z materialnością drzew i gleby. Zatem bieguny, przywołane w słynnym aforyzmie Jeana Baudrillarda o „mapie, poprzedzającej terytorium”¹⁴, ulegają nie tyle odwróceniu, ile przenicowaniu, zaszczepiają się na sobie poznawczo. Obszar bytów nie-ludzkich, istniejący w *Pornografii* jako natura wiejska, znosi podziały czasowe, nie poddaje się „mapowaniu” z pozycji nowoczesnego podmiotu ludzkiego. Natura w tym rozumieniu wchłania i jednoczy bieguny kartezyjskich opozycji: znaku i desygnatu, ożywionego i nieożywionego, roślinnych zawyżonych kształtów i ornamentacyjności arabeski¹⁵. Stanowi tyleż idylliczny prospekt teatralny¹⁶ w stylu malowideł Antoine’a Watteau, co materializujące się w konkretnych bytach rozkład, śmierć, masową zagładę. Wydaje się, że właśnie figura teatralnego prospektu – sztucznego, i zarazem ludzako realistycznego, ruchomego, a więc wprowadzającego rys dynamicznej zmienności w czasie – jest centralna dla przedstawień natury w *Pornografii* Gombrowicza:

Bukiety drzew we wdzięcznych esach floresach alejek, ogród staczał się łagodnie tam, gdzie za lipami przeczuwało się taflę stawu ukrytą – ach, zieleń w cienie i słonecznej rosie! Gdy zaś wyszliśmy po śniadaniu na dziedziniec – dom, biały, piętrowy, z facjatkami, w ujęciu świerków i tuj, ścieżek i klombów – który oszołomił jak nieskalane zjawisko z dawnego, już tak odległego, przedwojnia... i w swej dawności nie naruszonej zdawał się być prawdziwszy od teraźniejszości... a jednocześnie świadomość, że to nieprawda, że on klóci się z rzeczywistością, czyniła go czymś w rodzaju teatralnej dekoracji... więc w końcu ten dom, park, niebo i pola stały się zarazem teatrem i prawdą. [G 12–13]

Konfrontacja z Naturą przynosi jednak serię rozczarowań. Doświadczeniem bohaterów staje się dramatyczny demontaż bukolicznego pejzażu, który rozwarstwa się na nie przystające do siebie pasma, istniejące w konflikcie i rozerwaniu. Okazuje się, że Natura w *Pornografii* zaczyna żyć w „czasie aporetycznym” (termin Davida Wooda¹⁷), w spektrum wielu czasów, nie podporządkowanych czasowi nadrzędnemu, czasowi-suwerenowi. Istnieje czas odwieczny, Natura niezmienna, ale i czas organicznego rozpadu, wreszcie – dynamiczny, akcyjny czas wojny, który nie pozostaje bez wpływu na krajobraz.

Proces rozwarstwiania, rozszczepiania postępuje na wielu planach¹⁸. ZaczERP-

¹⁴ J. Baudrillard, *Procesja symulaków*. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 176 (przeł. T. Komendant).

¹⁵ Na temat modernistycznych strategii doświadczenia pejzażu i technik jego opisu zob. Z. Łapiński, *Na pejzażu*. (*Poeta spotyka antropologa, i nie tylko*). „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

¹⁶ Chciałoby się wejść w spór z intuicją, jaką można odnaleźć w jednej z pierwszych monografii pisarza – *Grze w Gombrowicza* J. Jarebskiego (Kraków 1983). Badacz, widząc naturę jako rodzaj dekoracji, interpretuje ją negatywnie, jako coś sztywnego, nieruchomego; ujmuje rzecz następująco: „Opisy przyrody» u Gombrowicza nie funkcjonują więc w próżni; na tle zastanych konwencji literackich sprawiają wrażenie prowokacji. Gombrowiczowska natura nie współgra z bohaterami i akcją, stanowi neutralną dekorację, złożoną z kilku wyrazistych elementów (powietrze, niebo, drzewa, ptaki [...])” (*ibidem*, s. 222–223).

¹⁷ D. Wood, *The Eleventh Plaque: Thinking Ecologically after Derrida*. W zb.: *Eco-Deconstruction*. W swojej interpretacji używam pojęcia filozof w zmodyfikowanym i zmienionym znaczeniu, Wood bowiem wiąże aporetyczność czasu tylko z Derridiańską hauntologią i przywołaną tam koncepcją czasu mesjańskiego („rzeczy, które nadchodzą”) jako rebelii wobec czasu linearnego (*ibidem*, s. 37).

¹⁸ W istocie, w ramach ekokrytyki bardzo często rozważania nad temporalnością powiązane są z figurami rozszczepienia, pęknięć, luki. T. Morton (*Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis-London 2013, s. 60) charakteryzuje swoje „hiperobiekty” m.in. za

nięte z tradycji reżimy widzialności, które bohaterowie przykładają do środowiska, wchodzą w spór z reżimami wypowiedalności. Nieforemność łąk, „geometria utopiona w perspektywach” (G 81) i profil twarzy Fryderyka tworzą w powieści Gombrowicza różnicowane stylistycznie prospekty, poddane różnym rytmom, dodatkowo przesiąknięte „odorem bezprawia” (G 49), czyli ulegające rozpadowi pod wpływem gwałtownych zdarzeń wojennych. Rytm repetycji, powroty już widzianego krajobrazu okazują się powrotem pustki, „powrotem samego powrotu”, jak o Blanchocie pisze Wojciech Kalaga¹⁹ (narrator *Pornografii* powiada przecież, że postacie i przestrzenie w powieści to „karykatury, którym odebrano model” (G 17)). Natura ulega tu przyspieszonej desensoryzacji, intensywne zapachy i kolory z pierwszych passusów powieści blakną, niejako zanikają w odbiorze:

Obok mnie szedł Fryderyk, ucieleśniony w świetle dnia jasnego do tego stopnia, iż można było policzyć mu włoski wystające z uszu i wszystkie złuszczenia skóry bladej i piwnicznej – Fryderyk, mówię, zgarbiony, cherlawy, wklęsnięty, w binoklach, z ustami nerwowca, z rękami w kieszeniach – typowy inteligent miejski na wsi czerstwej.... jednakże w tym kontraście wieś już nie zwyciężała, drzewa straciły pewność siebie, niebo było niewyraźne, krowa nie stawiała należytego oporu, odwieczność wsi była teraz zmieszana, niepewna i jakby podcięta... i bodaj Fryderyk był teraz prawdziwszy od trawy. Prawdziwszy? Męcząca myśl, niepokojąca, brudna, histeryczna trochę, a nawet prowokująca, napierająca, burząca... i nie wiedziałem, czy to z niego, z Fryderyka, ta myśl, czy może z wojny, rewolucji, okupacji... czy może jedno i drugie, jedno z drugim? [G 13]

Jeżeli rozpatrywać *Pornografię* jako zapis doświadczenia konfrontacji z Naturą, a zatem jako projekt środowiskowy/ekologiczny, to w horyzoncie interpretacji muszą pojawić się asocjacje związane z przestrzenią mitycznego Domu²⁰, figurą konstytutywną dla Gombrowiczowskich światów przedstawionych. Termin „ekologia” wywodzi się wszak od greckich słów „oikos” i „logos”, stanowi próbę opisanego „domu-natury”, domu istniejącego w dialektycznym napięciu między zakorzenieniem a alienacją. Fabuła *Pornografii* rozgrywa się w kolejnym Gombrowiczowskim „domu pełnym zacości”²¹, gospodarstwie szlacheckim, po którym z dumą oprowadza bohaterów patriarcha rodu, Hipolit²². To domostwo w rozumieniu źródłowym, w którym panują niewzruszone zasady; to przestrzeń hierarchii paternalistycznej i patriarchalnej, domena głęboko konserwatywnej „ekonomii” (wiadomo, że to słowo, łączące z kolei „oikos” i „nomos”, jest etymologicznie spokrewnione z „ekologią”). Właśnie ekonomia, jak można się domyślać, tkwiąca korzeniami w feudalizmie, tworzy podstawę egzystencji mieszkańców dworu i kanwę aktywności, przybierającej formę gospodarskiego krząctwa, zapobiegliwości, dość przyziemnie rozu-

pomocą określenia „falowania czasu”. Zdaniem badacza, falujący czas wydobywa się z pęknięcia między powierzchnią a esencją bytu, przyjmując formę oscylacji między nimi. Zob. też polskie tłumaczenie rozdziału tej książki: T. Morton, *Lepkość*. Przel. A. Barcz. „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

¹⁹ W. Kalaga, *Blanchot. Trzecie między zaimkami*. Jw., nr 4, s. 323.

²⁰ Zob. J. Jarzębski, *Być wieszczem*. Jw., 1981, nr 4/5. – A. Kowalczyk, *Rodzina jako źródło cierpienia w twórczości Witolda Gombrowicza*. Kraków 2006.

²¹ W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. W: *Dzieła*. T. 1: *Bakakaj*. Red. nauk. J. Błoński. Kraków 1986, s. 16.

²² Podobnie silnie oznakowanym miejscem w fikcyjnych topografiach Gombrowicza jest kościół, o czym pisze m.in. W. Karpiński (*Gombrowiczowska przestrzeń*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*).

mianej przedsiębiorczości. Dramatyczne zdarzenia historyczne, które wytrącają ze stanu równowagi hierarchie społeczne i ontologie natury, wprowadzają *nomos* odrębny, instaurują nowy ład „eko-nomiczny”²³.

Odmienne definiowanie natury (która w formie popędowej, libidinalnej nigdy w *Pornografii* nie zanika, nie ulega osłabieniu) wywołuje efekt defamiliaryzacji, wytrąca bohaterów z zastałego „prawa domostwa” (eko-nomii). Wprowadzenie innej ekonomii okazało się możliwe w powieści Gombrowicza dzięki umiejętnemu użyciu konwencji gotycyzmu, podkreślającej widmowy, niesamowity charakter szlacheckiego gospodarstwa²⁴. Fascynacja gotycyzmem jako stylem architektonicznym, ikonografią, gatunkiem literackim towarzyszy wszak Gombrowiczowi od wczesnych, debiutanckich tomów opowiadań i powieści²⁵. Gotycyzm jest stylistyką, poprzez którą wyraża się psychoseksualna odmienność bohaterów²⁶ (*Opętani*, *Trans-Atlantyk*, opowiadania), ich aspołeczność, ale też pansemiotyczna nadwrażliwość postaci i przestrzeni (*Zbrodnia z premedytacją*, *Biesiada u hrabiny Kołtubaj*). Gombrowicz bardzo szybko rozpoznał potencjał formotwórczy gotycyzmu, modyfikując go na rzecz wczesnomodernistycznej odmiany powieści.

W *Pornografii* natomiast wątki gotyckie zdają się wchodzić w związki z filozofią posthumanizmu, z wizją ponadgatunkowych, horyzontalnych zależności i splotów. Ich bazą jest charakterystyczna topografia dworu. Dom Hipolita to przestrzeń pełna zawitych, tonących w półmroku zakamarków, pokoi, rodzinnych pamiątek, oświetlanych sztucznym światłem świec. Ustanawia ona obszar planowanej zbrodni, której przecucie determinuje atmosferę domową. Jednak zbrodnia istnieje tu w nowym kontekście, mocno redefiniującym ów motyw. Zaplanowana zbrodnia – relikw anachronicznych stylistyk rodem z powieści kryminalnej/detektywistycznej – jest tu niejako synekdochą ludobójstwa i polowań na ludzi, które odbywają się poza granicami dworu. Kontekstu tego nie można wymazać ani uchylić w lekturze, migotliwie oświetla on zasadniczą fabułę *Pornografii*.

Gotycyzm okazuje się wszakże nadzwyczaj twórczy w odniesieniu do wspomnianej wcześniej wizji demontażu i upadku autorytetu Natury. Całkowite jego odbudowanie wydaje się nierealne, ale idea „niesamowitego” wprowadza tu nowe impul-

²³ Ekodekonstrukcja silnie akcentuje subwersywny, zdarzeniowy charakter ekologii jako refleksji o upodmiotowieniu natury. Zob. M. M a r d e r, *Ecology as Event*. W zb.: *Eco-Deconstruction*. Autor koncentruje się tu na opisie filozoficznych motywów „zamieszkiwania przesiąkniętego aurą niesamowitości”, które wydaje się analogiczne do pojmowania „ekologii jako wydarzenia przelamującego ekonomiczną rutynę domostwa” (*ibidem*, s. 142).

²⁴ Roli kategorii „niesamowitego” w twórczości Gombrowicza poświęca cały podrozdział w swojej monografii M. P. M a r k o w s k i (*Niesamowite*. W: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004).

²⁵ Oczywiście, klasyczną rozprawą na ten temat jest studium M. J a n i o n *Forma gotycka Gombrowicza* (w: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975). Autorka, koncentrując się wszakże na interpretacji *Opętanych*, stawia tezę o kluczowej roli tradycji powieści gotyckiej w Gombrowiczowskim ewokowaniu „ciemnej strony” bytu (przejawiałaby się ona przede wszystkim w upodobaniu do motywów sobowtórów, opętania/nawiedzenia, zamków lub starych dworów, do mrocznej przyrody Północy).

²⁶ Zob. P. S o b o l c z y k, *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*. Warszawa 2015, s. 148–150. – B. W a r k o c k i, *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*. Warszawa 2018.

sy. Jak pisze Rick Dolphijn, to właśnie gotycyzm jako domena „nieorganicznej witalności” jest poetyką, która umożliwia restytucję wartości natury, wprowadzając wątki morfogenetyczne²⁷. Morfogeneza ujmuje we wzajemnym splocie kamienie, barwy, dźwięki, ludzkie i nieludzkie ciała, ukazując je jako nieustannie rezonujące ze sobą²⁸. Taka funkcja zdaje się przysługiwać praktykom gotyckim w powieści Gombrowicza. W świecie *Pornografii* gotycyzm w nadwątlonym, niemal rozpadającym się obrazie Natury zaznacza punkty, które tworzą zarys nowej relacji człowieka ze środowiskiem. Na podstawie tych punktów możliwe stanie się wytyczenie postnaturalnej mapy przyrody, pojmowanej jako obszar suwerenny wobec ontologii ludzkiej.

Pismo – domena „nowej witalności”

Ostatecznie projekt osadzenia znerwicowanych wojennych podmiotów na mocnym fundamencie Natury, namacalnego jej doświadczenia (a zatem skomunikowania się z nią za pomocą „macek” w rozumieniu Donny Haraway) upada. Natura nadal jest czczona jako sprawcze bóstwo Darwinowskiego prawa doboru naturalnego, ale od pewnego momentu pojawia się jedynie w postaci szczególnej – w roli bohaterki listów Fryderyka, a w jakimś sensie także ich adresatki. Zachodzi tu znamienna korelacja. Im słabiej Natura jest obecna w umownej rzeczywistości świata powieściowego, tym intensywniej osadza się w piśmie jako fikcyjna adresatka listów Fryderyka (jako „Ona”, „Natura”). Jak pamiętamy, bohater mobilizuje w nich siebie i narratora do wytrwałości w motaniu intrygi erotycznej, zmierzającej do połączenia Karola i Heni, czyli do zaaranżowania „triumfu młodości”. W zamyśle Fryderyka jednak intryga ta ma być przeciwnaturalna, powinna stać się rebelią wbrew prawdom Natury, które wspierają i potwierdzają paternalistyczny *nomos*:

Trzeba znać starą k... Wie Pan o kim myśle? Ona, tj. Natura. Jeśli Ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, trzeba posłusznie, potulnie zastosować się, fare bone mine... ale wewnątrznie 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 swoich interwencjach b. stanowcza, zdecydowana etc., ale potem jak gdyby przestaje ją to interesować, folguje i wtedy można po kryjomu wrócić do własnej roboty i nawet wtedy można liczyć na pobłażliwość... Uwaga! Niech pan reguluje swoje zachowanie wg mego. Żeby nie było sprzeczności. Będę pisał. Ten list spalić koniecznie. [G 104]

List pełni w powieści nietypową funkcję, niejako modyfikując zwyczajowo przysługującą mu konwencję tekstu wewnętrznego (realizowaną wedle reguł konwencji odnalezionego rękopisu); nie jest on ani gwarantem prawdziwości świata przedstawionego, ani rekwizytem postmodernistycznej gry w „prawdę i zmyślenie”. Sens tego genologicznego wyboru nie do końca wydaje się jasny. Przywołanie listu czy (w formie szczątkowej) powieści epistolarnej zawsze jest w literaturze współczesnej

²⁷ R. Dolphijn, *The Resonans of Disperates. Spinoza, Damasio, Deleuze, and the Ecology of Form*. W zb.: *Philosophy after Nature*. Ed. R. Braidotti, R. Dolphijn. London - New York 2017, s. 63.

²⁸ Byłaby to „witalność” bliska rozumieniu tego terminu, jakie reprezentuje J. Bennett (*Neither Vitalism nor Mechanism*. W: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, N. C., 2010, s. 68-70), mówiąca o niej „jako o niewidzialnej obecności, sprawczości ahistorycznej i nieosobowej”.

znaczącym anachronizmem, mimetyzmem formalnym, podporządkowanym określonej ideologii²⁹. W *Pornografii* natrętność występowania listów do Natury uruchamia strukturę *mise en abyme*, dzięki czemu współtworzą one formę opowieści szkatułkowej, w której zanika kryterium prawdopodobieństwa, wiarygodności. Można zatem założyć, że Fryderyk, lokując Naturę w kontekście epistolograficznym, usiłuje uwikłać ją w mistyfikację, wplątać w sytuację oszustwa czy złudzenia wzrokowego, zarazem osłabiając jej sprawczość i realność. Tymczasem zamiar ów okazuje się kolejnym niepowodzeniem pary powieściowych protagonistów.

Należałoby zatem postawić hipotezę inną. List istnieje w *Pornografii* w swojej prymarnej funkcji nośnika pisma, najbardziej elementarnej formy komunikacji korespondencyjnej. W przeciwieństwie do długich epickich opowieści, znamionuje go ulotność, utylitaryzm, sytuacyjność, afektywność (list jest jej „śladem”, odciskiem). List tworzy więc dodatkową płaszczyznę dla „mnożenia się” znaków, proliferacji pisma, afektu poddanego impulsom, a nie żelaznej konieczności konstrukcyjnej. W tym kontekście struktura szkatułkowa *Pornografii* zyskuje dodatkowo nowy sens – listy stają się swoistą znakową makietą zdarzeń, by tak rzec, ponadgatunkowych, które rozgrywają się na różnych poziomach powieści. Wypróbowywane są tu warianty sytuacji i intryg, wiążących z sobą poziom Natury i historii, ontologii i akcji, cielesności i refleksji. Warianty hipotetyczne, testowane w epistolarnych makietach, sprawdzają się następnie na poziomie świata przedstawionego.

Natura, przeciwko której wszczęli krucjatę bohaterowie *Pornografii*, Natura, która niemal uległa rozpadowi, nieoczekiwanie staje się mocnym podmiotem epistolografii. Pismo umacnia, gruntuje nadwątloną tożsamość i kondycję bytów natury/Natury, osadzając je w sieci znaków. Nieprzypadkowo powieść kończy scena nasycenia Natury nową witalnością:

Ogród niewidoczny wezbrał i zachłysnął się czarem – choć wilgotny, choć chmurny, i z tym wariantem poczwarnym – musiałem głęboko odetchnąć świeżością, skapałem się naraz w żywiole cudownie gorzkim, rozdzierająco uwodzicielskim. Znowu wszystko, wszystko, wszystko stało się młode i zmysłowe, nawet my! [G 146]

Procesy ucieczki od Historii i Natura-lizacji języka poprzez jego materializację łączą się tu niepodzielnie. Obydwie te płaszczyzny wchodzą ze sobą w dynamiczne i subwersywne relacje. Przede wszystkim, taki trop interpretacyjny wydobywa zgoła nieoczekiwane znaczenia, ewokowane przez słowo „pornografia”, które w pierwszym odruchu przywołują skojarzenia, związane raczej z perwersją, wyuzdaniem seksualnym. W świetle przedstawionej tu interpretacji Gombrowiczowska *Pornografia* ujawnia swój zakryty rodowód, zakorzeniony w *graphé* (niejako zleksykalizowany w potocznym użyciu) – odsłania powinowactwa z karto-grafią, epistolo-

²⁹ Zob. uwagi na temat przemian historycznych, jakim poddawała się forma gatunkowa powieści epistolarniej i epistolografia: M. C z e r m i ń s k a, *Pomiędzy listem a powieścią*. „Teksty” 1975, nr 4. W refleksji badaczy tej formy wypowiedzi często pojawiają się tezy o znaczącej trwałości omawianego gatunku, który podlegając licznym modyfikacjom, obejmuje właściwie całą historię powieści jako gatunku, wchłania wiele możliwości w zakresie ról komunikacyjnych czy świadomości meta-tekstowej. Zob. też M. G ł o w i ń s k i, *O powieści w pierwszej osobie*. W: *Gry powieściowe. Szkice z historii i teorii form narracyjnych*. Warszawa 1973. – E. R y b i c k a, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*. „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

-grafia, prze-pisywaniem/*re-writing*, kali-grafią: a zatem z pismem, ale pismem szczególnie pojętym.

Derrida w *Biodegradables*³⁰, jednej ze swoich „ekologicznych” prac filozoficznych, przypomina, że celem pisma jest przenoszenie z przeszłości w przyszłość struktury powtarzalnego śladu. Powtarzalna inskrypcja, funkcjonująca poza obecnością, ożywia w istocie martwe, semantycznie nieaktywne matryce Sensu, Prawdy, Głosu i innych fallogocentrycznych fetyszy³¹. Zarazem Derrida (i jego ekointerpretatorzy) niejako odnawiają wiedzę o zapoznanej monstrialności, zwierzęcej dzikości pisma. Pismo wszak pełni się, jest nieokielznane, anarchiczne, tranzytywne; inskrypcja to właśnie „żywe słowo”, bynajmniej nie w znaczeniu metaforycznym. Uwalnia się spod władzy podmiotu, żyje własnym życiem, staje się nie-ludzkie, postludzkie³².

Podobnej reinterpretacji podlega w ramach ekodekonstrukcji figura śladu, w rozumieniu Derridy – śladu sensu, iterowalnego znaczenia. W geście zredefiniowania tego terminu, po przemyśleniu pułapek deesencjalizacji, ujawnia filozof zagubioną genezę owej figury, postrzegając ją jako dosłownie pojęty, materialny ślad, istniejący substancjalnie w świecie naturalnym (jako odcisk dzikiego zwierzęcia na śniegu? smuga na piasku lub poszyciu leśnym? erotyczne ugryzienie na skórze?). A owych znakowych obrazów Natury znajduje się przecież u Gombrowicza bardzo wiele, tworzą one wyrazistą, porowatą tkankę na powierzchni tekstu.

Pismo jako niestabilna materia jest więc „nową naturą”, jedyną resztką, jaka przetrwała napór refleksji postnaturalnej Timothy’ego Mortona czy Karen Barad. Przekłada się to na kategorie stosowane przez Gombrowicza. W *Pornografii* Natura, która przetrwała, kumuluje się niejako w liście, znakowej makiecie – domenie rozchybotanego pisma, obdarzonego wszakże mocą performatywną, która również zyskuje tu sens sprawczości materialnej, namacalnej³³. Staje się nowym pojedna-

³⁰ J. Derrida, *Biodegradables, Seven Diary Fragments*. Transl. P. Kamuf. „Critical Inquiry” 1989, nr 4 (Summer). Pojęcie (nie)biodegradowalności stanowi dla Derridy, oczywiście, metaforę, używaną na oznaczenie wiecznych arcydzieł, tekstów lub malowideł, a raczej zdolność do nieustannego odradzania się wpisanego w nie sensu. Jednak często owo porównanie jest traktowane przez ekodekonstrukcjonistów jako argument na rzecz zaangażowania Derridy w dyskurs środowiskowy. Zob. M. Peterson, *Responsibility and the Non(bio)degradable*. W zb.: *Eco-Deconstruction*, s. 249.

³¹ Zob. B. Banasiak, *Rozprawa z metodą*. W: *Filozofia „końca filozofii”*. *Dekonstrukcja Jacques’a Derridy*. Warszawa 1995.

³² A. Miś w swoim „protoposthumanistycznym” artykule zatytułowanym *O genezie współczesnego antyhumanizmu* (w zb.: *Derridiana*. Wybór, oprac. B. Banasiak. Kraków 1994, s. 33) wskazał na możliwość łączenia Derridiańskiej filozofii z posthumanizmem, niejako antycypując pojawienie się tego nurtu w nauce. Autor pisze: „Oto jeśli język jest pierwszą i jedyną rzeczywistością, z jaką człowiek ma do czynienia, to język staje się swego rodzaju absolutem. Przestaje być traktowany jako narzędzie czy jako odbicie rzeczywistości – nie można już więc zastanawiać się nad jego sprawnością czy dokładnością [...]. Człowiek po prostu tkwi w języku – nie tyle mówi, ile jest mówiony. Mamy więc, jak widać, specyficzną wyartykułowaną tezę o kryzysie czy śmierci podmiotu, tezę, będącą punktem wyjścia antyhumanizmu”.

³³ Tradycja ekokrytyki materialnej dostarcza ramy metodologicznej, godzącej pozorne sprzeczności w obrębie Gombrowiczowskiej filozofii literatury. Pansemiotyzm autora *Kosmosu* traci – w świetle zwrotu materialistycznego – znamiona artystowskiej gry literackiej, a zyskuje nową namacalność, twardość. Jak powiadają teoretycy neomaterializmu ekokrytycznego, „realność wylania się jako strumień splecionych z sobą sił materialnych i dyskursywnych”, „znaczenie jest zawsze ucieleśnio-

nym bytem, łączącym znakowość z haptycznością, na podobieństwo ciągle na nowo ożywianego piktogramu.

Relacja ta jednak działa w obie strony. Natura w powieściowej fantasmagorii Gombrowicza przetrwała tylko jako ponadgatunkowa tkanka pisma, jako produkt uboczny epistolografii. Wiąże się to z porzuceniem roszczeń do źródłowości. Natura jest zawsze, nieuchronnie *techné*, może być ona już tylko „drugą naturą”, swoją własną rekonstrukcją, odbiciem, doświadczaniem samej siebie. Podobnie ekologia – w obrębie światopoglądu bliskiego Gombrowiczowi – wydaje się dziś dostępna wyłącznie jako gramatologia³⁴. W ramach takiego horyzontu myślowego, w którym zewnątrz zagnieżdża się we wnętrzu jako *uncanny*, niesamowity inny, wypadłoby zatem zgodzić się z opinią Vicki Kirby stwierdzającą: „ekologia to, dokonujący się za pośrednictwem nowej ekonomii, powrót natury do samej siebie poprzez nas, ludzi”³⁵. Tak opisane organiczne wrastanie w siebie rozdzielanych dotychczas obszarów świata byłoby podstawą nowych form podmiotowości, materialności, naturrokultury.

Abstract

ALEKSANDRA UBERTOWSKA University of Gdańsk
ORCID: 0000-0001-6465-321X

HYSTERICAL/HISTORICAL, MATERIALITY OF GRAPHÉ NATURE
AS PROSPECT (ON WITOLD GOMBROWICZ'S "PORNOGRAFIA")

The article is an attempt at interpreting Witold Gombrowicz's *Pornografia*, which resorts to ecocriticism as a methodological instrument and, more specifically, postnatural philosophy represented by Vicky Kirby, Timothy Morton, and the representatives of eco-deconstruction who referred to Jacques Derrida's late writings. The interpretation focuses on the function which is performed by nature in the world presented in the novel—from the escapist space of wartime through the place of realising libidinal energy, and ending in an animalistic element of proliferating writing (Nature as a protagonist of Fryderyk's letter).

ne”, literatura to „opowiedziana materia” (*storied matter*) (S. Iovino, S. Oppermann, *Introduction: „Stories Comes to Matter”*. W zb.: *Material Ecocriticism*. Ed. S. Iovino, S. Oppermann. Bloomington–Indianapolis 2014, s. 172).

³⁴ Zob. odczytanie dziedzictwa Derridy przez Kirby (*op. cit.*, s. 136).

³⁵ *Ibidem*.