

Ciało i seks w “Pożegnaniu jesieni”

Małgorzata Szpakowska

MAŁGORZATA SZPAKOWSKA

CIAŁO I SEKS W „POŻEGNANIU JESIENI”

Dlaczego akurat w *Pożegnaniu jesieni*? Dlaczego nie w *Nienasyceniu*, o tyle bogatszym w skomplikowane relacje seksualne między bohaterami i o tyle konkretniejszym w przedstawianiu kolejnych wtajemniczeń w możliwości ciała? Odpowiedź jest prosta: właśnie dlatego. *Pożegnanie jesieni* jest skromniejsze, mimo wszystko mniej rozbuchane i mniej ekspresjonistyczne – i dzięki temu lepiej nadaje się na preparat. Rozbiór *Nienasycenia* – podobnie zresztą jak młodzieńczych *622 upadków Bunga* – doprowadziłby zapewne w końcu do podobnych wniosków, natomiast wywód byłby znacznie dłuższy. Musiałby bowiem uwzględnić w przypadku *Bunga* jawnie autobiograficzny charakter powieści, a w przypadku *Nienasycenia* skomplikowany splot wydarzeń politycznych, stanowiących główny temat książki. *Pożegnanie jesieni* natomiast, mimo rewolucji rozgrywającej się na zapleczu, jest – wyjąwszy ostatnich kilkadziesiąt stron – przede wszystkim romansem, a stosunki między bohaterami mają zasadniczo wymiar wyłącznie seksualny.

Tytułem wstępu chciałabym jednak powiedzieć, że ciało powieściowe i powieściowa seksualność są zawsze, niezależnie od intencji autora, elementami pewnego dyskursu. Za Michelelem Foucaultem przywykliśmy powtarzać formułę o dyskursywizacji seksu, która dokonała się w kulturze europejskiej i która stanowi jakiś rodzaj naszego samozniewolenia. Oto bowiem jednostkowe doświadczenie egzystencjalne wtłoczone zostaje w zbiorowo urabianą narrację, która sprawuje nad nami „rozproszoną władzę” i której niejawnym, niemniej przemożnym celem jest „z wielokrotnieniem i intensyfikacją rozkoszy związanych z produkcją prawdy o seksie”¹. Zdaniem Foucaulta –

Od jednostkowego imperatywu, zmuszającego każdego człowieka do poddawania własnej seksualności ustawicznemu dyskursowi, aż po wielorakie mechanizmy, które w obrębie ekonomii, pedagogiki, medycyny, sądownictwa zachęcają, wyodrębniają, porządkują, instytucjonalizują mówienie o seksie – cywilizacja nasza osiągnęła i zorganizowała niebywałe rozgadanie².

To rozgadanie dotyczy, oczywiście, nie tylko seksualności; we władzy dyskursu pozostaje również nasze ciało, a także nasze jednostkowe „ja”, według kalam-

¹ M. Foucault, *Historia seksualności*. T. 1. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1995, s. 69.

² *Ibidem*, s. 36.

buru Foucaulta, produkt „uArzemia” pojęciowego. Nie miejsce tu ani czas na dyskusję, czy to koncepcja do końca słuszna. Jest niemniej oczywiste, że dyskurs epoki – niezależnie od tego, czego dotyczy – ma też swoje odmiany indywidualne. Ramy werbalizacji narzucamy sobie nawzajem, potem jednak każdy w jakimś zakresie mówi za siebie. Wydaje się więc, że usprawiedliwiony jest zabieg, który tu spróbuję przeprowadzić: przejście od sposobu, w jaki pisarz mówi o doświadczeniach seksualnych swoich bohaterów literackich, do jego światopoglądu, wykraczającego oczywiście daleko poza sferę seksu.

Warto wreszcie pamiętać, że mówienie o doświadczeniu seksualnym – jak zresztą o wszelkim innym doświadczeniu cielesnym czy uczuciowym – jest zawsze naznaczone dużym ryzykiem. Wycinamy jakiś fragment ze strumienia naszych osobistych, nieprzekazywalnych przeżyć, arbitralnie przypisujemy mu jakąś nazwę z obiegowego słownika – i możemy się tylko modlić, by nasz słuchacz pod tą nazwą rozumiał z grubsza to samo co my. Albo nasz czytelnik. Szukając języka dla opisu doznań swoich bohaterów, Witkiewicz siłą rzeczy korzystał zarówno z istniejących konwencji opisu, jak z intymnej wiedzy o sobie samym. W *622 upadkach Bunga* ta intymna wiedza bije w oczy, ale i w *Pożegnaniu jesieni* musi jej być sporo – i niekoniecznie z przyczyny osoby ukrytej pod anagramem „Hela Bertz”. Jednak tą intymną wiedzą wolałabym się nie zajmować; doświadczenia seksualne autora pozostawiam jego biografom. My skoncentrujmy się na tym, co mówi tekst powieści.

Choć z drugiej strony, gdy się czyta utwory Witkiewicza pod kątem cielesności bohaterów i ich reakcji na cudzą cielesność – trudno nie wykroczyć poza sam tekst i nie doszukiwać się w języku pisarza jakichś świadectw jego doświadczeń portrecisty. W końcu jak mało kto Witkacy umiał mieszać obie te dziedziny sztuki, malarstwo i literaturę. Stworzył przecież w *Jedynym wyjściu* literacki obraz nieistniejący, w dodatku abstrakcyjny, *Samozapępiające się gnębity*, „namalowane” przez bohatera – artystę „największego od czasów Picassa”. Ale tu akurat następuje rozczarowanie. Bo w *Pożegnaniu jesieni* mało co wskazuje, że tę właśnie książkę napisał malarz.

Zacznijmy od wyglądu bohaterów. Są one na ogół czysto konwencjonalne, relacjonuje je wszechwiedzący narrator. A zatem Atanazy Bazakbal to „bardzo niezamożny, dwudziestokilkuletni, świetnie zbudowany i niezwykle przystojny brunet” (11)³. Zosia, jego narzeczona i potem żona, „była prześliczną, szczególnie dla wysmukłych brunetów” (58–59). Hela Bertz, kobieta fatalna, wyposażona została w „błękitne, ukośne oczy” i „krwawe, nagle napęczniałe, szerokie usta” (28–29); potem jeszcze oglądamy ją w czarnej wannie i to od biedy można by uznać za obserwację malarza: „Ciało jej w tym otoczeniu miało lekko niebieskawy kolor; mokre po zimnym prysznicu włosy, oblepiając ściśle wydłużoną jajowatą głowę, połyskiwały zielonkawo” (37). Z kolei jej przyszły mąż, książę Prepudrech, „był to młodzieniec lat dwudziestu paru, niesłychanie szykowny i piękny” (19). Hrabia Łohoyki przedstawiony został jako „zbudowany jak grecka rzeźba” (52). O trenerze narciarskim Tvardstrupie można przeczytać, że „na tle zwykłego krajowego śniegu zabłyśły w słońcu jego potworne, czysto szwedzkie mięśnie” (276). Wreszcie

³ Liczby w nawiasach oznaczają strony w wyd.: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*. Oprac. A. Micińska. Warszawa 2001. *Dziela zebrane*. [T. 2].

o jakiejś dawnej kochance Atanazego dowiadujemy się, że była to „blondyna o długich wysmukłych nogach i wadliwie osadzonym nosie” (11). Charakterystyki innych postaci wypadają podobnie. Na pierwszy rzut oka są to wszystko same sztance, dobrze znane z powieści salonowych lat dwudziestych.

W rzeczywistości jednak nie jest tak źle. Przynajmniej jeśli chodzi o głównych bohaterów. Konwencjonalne, rzekomo „obiektywne” opisy, przytoczone przed chwilą, to zwykle pierwsze zdania, po których następuje mniej sztapowe uzupełnienie. O „przystojnym Atanazym” czytamy dalej:

Jego jasnozielone oczy, nos prosty i dość dumne, łukowate usta koloru surowej wątroby stanowiły względnie sympatyczną grupę widzialnych organów jego ciała. [11]

O „prześlicznej Zosi”:

Oczy jej zielone, trochę ukośne [...], miały w sobie dziewczynkową kotkowatość na tle bestyjkowato-lubieżnawym [...]. Pełne, bardzo świeże i czerwone, trochę niekształtne w rysunku usta, rozedrgane i niespokojne, stanowiły kontrast ze zwracającym uwagę klasyczną pięknnością prostym i cienkim nosem. Była wysoka i w miarę pełna. Ręce i nogi cienkie w przegubach i długie, wrzecionowate palce. Koniec. [59]

I o Heli wreszcie:

wyglądała wspaniale. Jej twarz dziwnego ptaka, przeduchowiona askezą i pokutami [...], była jakby wielkim ogniskiem sił tajemniczych o straszliwych napięciach, miejscem przecięcia niewiarygodnych sprzeczności natężonych aż do pęknięcia. Jak kulisty piorun unosiła się twarz ta, jakby bez ciała, grożąc potworną eksplozją za najbliższym muśnięciem. [126–127]

Charakterystyki innych osób można by dopełniać podobnie.

W przytoczonych opisach – podawanych przecież w dalszym ciągu przez obiektywnego, tradycyjnego narratora – dochodzi najwyraźniej do pewnego rodzaju gry z czytelnikiem. Dobór elementów charakteryzujących wygląd postaci nadal pozostaje konwencjonalny. Twarz, a w niej oczy, nos, usta, włosy, ręce, dłonie, palce, nogi („wąska, o wysokim podbiciu, niebieskawo-biała noga” Heli, 67); nadto nozdrza, incydentalnie brzuch, pierś („kształtu indyjskiej dagoby, z małą, niewinną jak kwiatek [...] brodawką”, 67), ramię, skóra, zęby i kark („biały kark”, 164; „biały lubieżny kark”, 180). Ale w przytoczonych charakterystykach Atanazego i Zosi po konwencjonalnym wprowadzeniu następuje zaskakujące rozwinięcie („usta koloru surowej wątroby”, „dziewczynkowa kotkowatość”), a potem jawnie autoironiczny finał: uwaga o „widzialnych organach” ciała Atanazego albo wyliczanka zalet Zosi zamknięta słowem „Koniec”. Natomiast przytoczony opis wyglądu Heli w ogóle nie jest żadnym opisem, lecz wysoce abstrakcyjną charakterystyką stanu ducha bohaterki; twarz porównaną do kulistego pioruna grożącego potworną eksplozją naprawdę trudno uznać za mimetyczną sugestię wyglądu. Można więc podejrzewać, że Witkiewicz cokolwiek drażni się z nami: coś opowiada, potem się wycofuje, w końcu ucieka w żart lub w metaforę. Albo nie chce zaznajomić nas z wyglądem, z cielesną powłoką swoich bohaterów, albo próbuje dać do zrozumienia, że jest to nieważne – lub niemożliwe.

W każdym razie dotyczy to partii tekstu pochodzących od obiektywnego narratora. W *Pożegnaniu jesieni* istnieje jednak również inna kategoria opisów. Sami bohaterowie reagują na siebie nawzajem. A ściślej: jedni z nich reagują na drugich; słowo „nawzajem”, jak potem wyjaśnię, nie bardzo jest tu stosowne. Doty-

czy to przede wszystkim głównego bohatera, Atanazego Bazakbala, którego punkt widzenia Witkiewicz przyjmuje najczęściej. Te opisy już znacznie silniej nasyczone są zmysłowością. Zatem w oczach przyszłego męża Zosia to „kawałek anemicznego mięsa z zielonymi oczkami” (28), który on w końcu obezwładni „uderzeniem czegoś niewyraźnego w najtajniejszą część jej dziewiczego ciała” (176). Ona zaś spogląda na niego „z nagłym błyskiem żądy, która objawiła się na jej twarzy w postaci przelśnionego, jakby wizją zaświatów, zachwytu” (62). Cytowany już biały kark Heli nabiera znacznie bardziej zmysłowego charakteru, gdy oglądamy go wraz z Atanazym: „biały kark łysnął nieprzyzwoicie, lubieżnie, pod gęstwą złoto-rudych włosów na tle ciemnego, gorącego wnętrza katedry” (164). To samo zresztą dotyczy jej „piekielnej skóry”, ust i „wilczych zębów” (181). A nawet jej bielizny: „Hela podniosła nogi do góry i nic nie mówiąc zdjęła jakieś przedudowne nad-majtki” (185). Wypada jednak dodać, że jeszcze silniej angażuje uczucia bohatera widok pepitowych spodni hrabiego Łohoyskiego oglądanych po zażyciu kokainy: „Niczego więcej nie chciał, nie będzie chciał nigdy. Całą wieczność patrzeć na te portki i niech diabli sobie biorą cały świat” (220). Kokaina, podobnie jak pożądanie, znacznie zwiększa wrażliwość zmysłów.

Słowo „pożądanie” padło nieprzypadkowo – jest to główna, jeśli nie jedyna relacja, która w świecie *Pożegnania jesieni* organizuje stosunki międzysobowe. Co prawda, słowo „miłość” również się pojawia, jednak nieporównanie rzadziej – i nie bardzo jest je do czego odnieść. Witkiewicz określa nim uczucia Atanazego do Zosi („straszne uczucie wielkiej, bezprzyczynowej miłości do narzeczonej [...] zważyło się nań znowu ciężarem nie do zniesienia”, 16) i księdza Wyrprzyka do Heli („wysoce perwersyjna w możliwościach swych miłość [...] stwarzała krwawy opór metafizycznej żarliwości”, 84); trudno oprzeć się myśli, że tak opisywana miłość jest raczej czymś, co dzieli, niż czymś, co łączy. A w każdym razie czymś abstrakcyjnym. Żądze natomiast miotają bohaterami konkretnie.

żądza wypełniała go po brzegi [21]; dzika żądza [...] szarpnęła całym jego jestestwem [29]; krwawy wał żądy twardej, napiętej aż do pęknięcia [107]; nowa mieszanina wstrętu i aż wzniosłego pożądania [134]; zatrząś się cały od nagłego jak piorun pożądania [163]; nie chciał się popisywać będąc pijanym i rozmarmeladowanym zupełnie przez pożądanie [191]; gwałcił ją w ponurym wybuchu zwierzęcej, upodlającej żądy [198]; wspomnienie tej nogi napełniało go żarem dzikich, nieznośnych pożądań [280]; nowy wybuch żądy spiętrzył znowu jego aryjskie bebechy [308]; Jad wybuchnął mu we krwi i objął całe ciało pożarem [382].

– i tak dalej. Podmiotem większości z cytowanych emocji jest sam Atanazy, choć nie wyłącznie; warto jednak podkreślić, że są to na ogół doświadczenia męskie. Zosia żądz jako takich bodaj nie doświadcza – nie ma o nich mowy poza zacytowanym już zdaniem; w przypadku zaś Heli nieco inna jest tonacja opisu:

Strasliwa w swej mocy pokusa [...] skrzyła i wyżyła aż do bólu [...] dumne ciało razem z kawałkiem duszy [87].

Korelatem żądy, zarazem jej ukoronowaniem i rozładowaniem, jest rozkosz. Znowu przeważnie dosyć konkretna.

W całym ciele poczuł tę dziwną mieszaninę rozluźniającej słabości i prężącej się siły: zapowiedź dzikiej, niesamowitej rozkoszy [21]; jedyną zapłatą okłamywanego ducha była tyl-

ko nieludzka rozkosz [30]; drgnął od rozkoszy, przechodzącej jego pojęcie o rozkoszy w ogóle [31]; ból nieznośnego rozdrażnienia nasycił się dzikim wytryskiem nieziemskiej już, niezmysłowej rozkoszy [31]; jeszcze raz doznał najwyższej rozkoszy, nawet bez jej [tj. Heli] czynnego udziału [33]; piękność niepojęta i złowroga, utożsamiona z zabójczą rozkoszą, stanowiącą z nią jedność [46]; Leżeli dysząc ciężko, zbici w jedną kupę mięsa nasyconym pożądaniem [176]; Atanazy parę razy o mało nie doznał najwyższej rozkoszy bez niczyjego udziału [280]; nogi te kurczyły się od nieznośnej rozkoszy [309]; wył z bólu, ale była w tym rozkosz [334].

Albo wreszcie – choć tu już trudno mówić o konkretności – „bestwili się, bestwili, aż się rozbestwili” (346) i „pożerali się w niesytych pieszczotach jak pająki” (347). Słowo „rozkosz” w przytoczonych kontekstach przeważnie jest czytelnym synonimem orgazmu: dzikie wytryski i kurczące się nogi Heli Bertz nie pozostawiają co do tego wątpliwości. Zarazem jednak myliłby się ktoś, kto w tych opisywałby się dopatrzeć jakiegokolwiek afirmacji życia, fizycznego spełnienia, zespolenia z drugim człowiekiem. Przeciwnie – rozkosz jest tu właściwie poniżeniem, a dół materialno-cieleśny urąga godności ludzkiej.

Jednocześnie zaś – przy całym wielosłowniu i rozbuchaniu – są to opisy lodowate. Autor, widąc trochę speszone własną odwagą, w przedmowie do *Pożegnania jesieni* zastrzega: „Z góry odpieram zarzut, że powieść ta jest pornograficzna” (7). Niepotrzebnie. W tej powieści akty seksualne przypominają bardziej akty rozpaczcy; a już na pewno nie da się w nich dopatrzeć zachęty do rozwiązłości. Reszty dopełnia stylistyka, która doświadczenie ciała przenosi na najwyższy poziom ogólności. Aby pokazać dokładniej, o co mi chodzi, pozwolę sobie zestawić dwie sceny. W zasadzie są identyczne, ale dopiero w tej drugiej, innego autorstwa, czynność seksualna staje się rzeczywiście seksualna.

Scena pierwsza. Atanazy, ranny w pojedynku, leży w łóżku; pielęgnuje go Zosia. I oto skutki:

między narzeczonymi doszło wreszcie do pewnych erotycznych zbliżeń, bardziej niż dotychczas ryzykownych, wywołanych leżeniem Atanazego w łóżku i stanem macierzyńskiego podniecenia Zosi, która mimo pozornej niewinności okazywała coraz bogatszą intuicję co do zepsucia wszelkiego rodzaju, prześcigając nawet czasem Atanazego, ku jego radosnemu zdumieniu. [106]

A dalej:

Potęgowoło przewrotność tych chwil to, że Atanazy nie mógł się ruszać i że stroną raczej czynną była niewinna pozornie Zosia. [107]

Wiadomo mniej więcej, o co chodzi, ale – z drugiej strony – trudno nie zauważyć, że nawet pojawiający się w następnym zdaniu cytowany już „krwawy wał żądy twardej” nie narusza sterylności tego obrazka.

I scena druga, z powieści wydanej zaledwie pięć lat później. Tu bohater też leży w łóżku, ciężko chory; odwiedza go miejscowa *femme fatale* stanowiąca przedmiot jego westchnień. Wzorowana zresztą podobno na tej samej osobie co Hela Bertz. Siada u boku bohatera, zaczyna go głaskać.

Było mu rzeczywiście dobrze, to gładzenie po kolanach i wyżej było wcale przyjemne. Z drugiej strony odczuwał wyraźnie psychiczną urazę do tej wystrojonej i pachnącej dziwki. [...] Tymczasem lewa ręka panny Leopard bardzo skutecznie prosperowała pod koldrą. Nad

wyprężonym ciałem Lucjana i pochyloną kobietą zapanowała charakterystyczna cisza. Wreszcie ręka wysunęła się spod kołdry. Lucjan obrócił się twarzą do ściany, a panna Leopard wyszeptała:

– Maleńki, przyjemnie było?⁴

Książka Uniłowskiego wywołała skandal i zresztą miała go wywołać; jej brutalny naturalizm widoczny jest i po siedemdziesięciu latach. *Wspólny pokój* trudno, zaiste, uznać za afirmację ciała: jeden z bohaterów ulega śmiertelnemu zakażeniu w prosektorium, drugi wiesza się w ustępie, a całość akcji organizowana jest przez powolny proces umierania na gruźlicę. Zarazem jednak i w przytoczonej scenie, i w innych, znacznie drastyczniejszych, obraz ludzkiej nędzy nie traci jednostkowej konkretności. Pokazując brzydotę, cierpienie i rozkład, pisarz wiąże je konkretnie z poszczególnymi ludźmi. Nie kwestionuje biologii jako takiej, bo ta go po prostu mało obchodzi.

Inaczej Witkiewicz. Nad seksualnością i w ogóle nad ciałem ciąży w jego utworach odraza, jaką go przejmują wszelka biologia i fizjologia. Dla Atanazego nie do zniesienia okazuje się myśl, że uroda kobiet jest tylko „wabikowym dopełnieniem samoistnie żyjących organów płciowych” (13). Dlaczego – ubolewa bohater *Pożegnania jesieni* – nieusuwalna jest „ta przeklęta druga strona z genitaliami, ustami, nogami, z całym tym aparatem brudnych (nawet u najczystszych ludzi) cielesnych wyrostków, ochłapów, bebeczków” (304)? „Czemu największe uczucia, najgłębsze przemiany ducha związane są zawsze z wyszukiwaniem odpowiedniego miejsca dla tej wstrętnej kiełbasy?” (305). Budzące wstręt „bebecchy”, często dezawuowane w *Nowych formach w malarstwie*, to nie tylko wewnętrzne rozterki twórcy, których nie należy bezpośrednio wprowadzać w dzieło sztuki; to przede wszystkim nasze organy wewnętrzne, arterie, jelita, genitalia, których względna autonomia jest dla człowieka powodem hańby.

Serce to dla Witkiewicza „życiodajny, bebecz” (11). Erekcja: „miękkie, krwawe aryjskie flaki stanęły dęba jak spiętrzona fala nad otchłanią czarno-czerwonego, [...] duszącego, złowrogiego czegoś” (29); „W ciemnościach ciała, w obrzmiałych gruczołach, na stacjach węzłowych skomplikowanych dróg nerwowych – wszystko parło z żywiołową siłą ku jednemu tylko celowi” (30); „przeżył się nieświadomy żadnych metafizycznych głębi dyrektor czy dyktator całej tej głupiej farsy. Jak okropny polip [...] czatował, krwawy i niesyty” (303–304). Z kolei książkę *Prepudrech* sycił żądzą „coraz straszliwszymi uderzeniami »jakiegoś niepojętego wału«” (46); „świat wydał mu się małą pigułką w olbrzymich [...], niesytych nigdy organach rozrodczych” (47). I najdobitniej: ciało ludzkie to „wstrętne zbiorowisko komórek, ociekające wydzielinami gruczołów, ciemne wewnątrz, krwawe, gorące i śmierdzące” (78).

Jeszcze kilka charakterystycznych sformułowań. Hela czuła swe ciało jako „lepką metafizyczną obrzydliwość” (78). Wysublimowana miłość księdza Wyprztyka do niej kryła się „gdzieś aż w »gruczołach«, a nie w marnej podświadomości” (84), a ksiądz z kolei, ze swoją misją kapłańską, wdzierał się „między jej gruczoły [...] babrząc się w tym mrocznym moczarze” (133). Wreszcie „były w tym łzy zmieszane z wydzielinami innych gruczołów” (134). „Zosia płakała cicho, nasycona nie znanym dla niej uczuciem pełni wszystkich wnętrzości” (177). „Hela

⁴ Z. Uniłowski, *Wspólny pokój*. Warszawa 1956, s. 231–232.

obserwowała go [tj. Atanazego] uważnie, jak puchł tak od środka, od najtajniejszych, ciemnych, krwawych bebeczków” (181). Atanazy zaś, w tej samej scenie, „nieodbitym pchnięciem krwawego wału gdzieś aż pod samo serce przygoździł ją do siebie” (185).

I reakcja Atanazego na Helę: „Poznał teraz ten złowrogi urok, jaki może mieć ta »kupa organów«” (197). Hela czyniła z niego „tylko jakiś nędzny nowotwór na organach płciowych” (363). Przytoczone – i podobne – sformułowania pozostają, oczywiście, na granicy karykatury. Czasem można je uznać za autoparodię lub zwyczajną kpinę z czytelnika, gdy Witkiewicz każe nam uwierzyć, że Hela „mówiła rzeczy ścinające białko i rozkładające po prostu hemoglobinę” (376). Wydaje się jednak, że odraza do ludzkiej cielesności, jaka przezierną z tych wszystkich sformułowań, nie da się tak łatwo zanegować ani zredukować do poziomu stylistyki. W odniesieniu do sfery seksu Witkiewiczowski słowotok ma wyraźnie inne znaczenie niż tam, gdzie celem jest efekt poetycki, jak w surrealistycznych jadłospisach, w których murbie w sosie azamelinowym sąsiadują z krypsem z gonzołagą *à la Cocteau* (295). Pożądanie łączy się z rzeczywistym bólem fizycznym, a zaspokojenie jest poniżające jako świadectwo supremacji ciała nad duchem. Można o tym opowiadać piętząc groteskowe metafory, niemniej fakt pozostaje faktem: ciało wymyka się spod kontroli pisarza.

Skąd mu się to brało? Zapewne przede wszystkim z naturalistyczno-modernistycznego „naturowstrętu” (określenie Wojciecha Gutowskiego), a już na pewno z lektury *Świata jako woli i przedstawienia* Schopenhauera, w szczególności z aneksu poświęconego miłości płciowej, bardzo poczytnego również w Polsce na przełomie XIX i XX wieku. Wedle Schopenhauera – i zresztą wedle rozpowszechnionego wówczas poglądu potocznego – popęd płciowy jest pułapką, jaką na człowieka zastawia biologia. Pod wpływem popędu wola jednostkowa zostaje złamana, podporządkowana woli gatunku; natura, działając we własnym interesie, zmusza ludzi do czynności poniżających i często połączonych z cierpieniem. Namietność daje złudzenie pogoni za absolutem, jednocześnie wydobywając z człowieka jego zwierzęcość. I tak dalej – dość sięgnąć do tyrad Przybyszewskiego, by uświadomić sobie, że ten rodzaj przekonań funkcjonował przed pierwszą wojną światową jako oczywistość⁵.

Jednak Witkiewicz tworzył swą powieść później i jego „naturowstręt” ma już trochę inny odcień. Raz – dlatego, że młodopolskie chucie w latach dwudziestych mogły brzmieć mocno archaicznie; pewno między innymi z tego powodu pisarz uciekał w metafory graniczące z autoparodią, uniemożliwiając w ten sposób czytelnikom identyfikację z bohaterami. A dwa – dlatego, że jego porachunki z gatunkiem i naturą sytuowały się przede wszystkim na zupełnie innym poziomie. W końcu opętanie poszczególnego ludzkiego indywiduum przez seks, przez biologię, było niczym wobec zagłady, jaką rozwój gatunku szykował indywidualizmowi w ogóle.

Nie należy zapominać, że Witkiewicz sam był twórcą oryginalnej koncepcji

⁵ Szerzej na ten temat piszą: A. Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*. Przel. J. G a r e w i c z. Warszawa 1995), W. G u t o w s k i (*Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1992), J. T u c z y Ń s k i (*Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1987), a także, oczywiście, K. W y k a (*Modernizm polski*. Kraków 1968).

rozwoju społecznego i że była to koncepcja w znacznym stopniu naturalistyczna. Pojawienie się indywidualizmu przed wiekami i jego przewidywany bliski zwich – stanowiły dla niego punkty zwrotne nie w historii ludzkości, lecz w ewolucji gatunku ludzkiego. Społeczeństwo jest dla Witkiewicza fenomenem o genezie biologicznej. Mówiąc w wielkim uproszczeniu: indywidualizm był narzędziem gatunku. Indywidualizm (i z nim historia) narodził się, gdy totemiczne klany dawnej dziczy, wcześniej zupełnie amorficzne, zaczęły wyłaniać z siebie przywódców, czyli właśnie wybijające się jednostki. Te zaś z kolei przyczyniały się do zorganizowania swych poddanych w sposób ułatwiający gatunkowi przetrwanie. Indywidualizm był więc w jakimś okresie po prostu ewolucyjnie korzystny, a rywalizacja między poszczególnymi przywódcami stanowiła jego dodatkowy stimulator. Proces ten trwał wiele tysięcy lat; dziś jego wynikiem są społeczności o bardzo złożonej strukturze, w których coraz więcej osób pretenduje do pozycji uprzywilejowanej, czyli po prostu społeczeństwa demokratyczne. Zarazem zaś jednostki wybitne, zdolne doświadczać Tajemnicy Istnienia, straciły już znaczenie dla ewolucji i przegrywają w starciu z wyemancypowanym tłumem. „Jest to chwila przewalania się naszej historii w drugą jej część, zasadniczo różną od pierwszej: masa szarego tłumu wyciągnęła swoje macki po władzę”⁶ – można przeczytać w *Nowych formach w malarstwie*. A kiedy proces ten dobiegnie końca, wówczas – znowu w interesie gatunku – nastąpi ostateczny kres indywidualności. A wraz z nim – kres tego wszystkiego, co Witkiewicz uważał za nadające życiu sens i wartość.

Właśnie w epoce „przewalania się [...] historii w drugą jej część” rozgrywa się akcja wszystkich jego utworów literackich. Jego powieści i dramaty zapełniają „byli ludzie” z gwałtownymi pretensjami do wielkości. Ale są to pretensje jałowe, w świecie demokratycznym niepotrzebne. Energia bohaterów znajduje więc ujście w działaniach zastępczych: w twórczości artystycznej, która jednak osiągać może jest tylko dla nielicznych, a także w rewolucji, w zbrodni – lub właśnie w seksie. Namiętności miotające bohaterami *Pożegnania jesieni* należą do tej właśnie kategorii. Nic dziwnego, że nie przynoszą ukojenia: tworzą fałszywy trop w beznadziejnej pogoni za Tajemnicą. Nic dziwnego też, że pozostają papierowe: rozgrywają się nie między ludźmi, lecz każdorazowo między jednostką a absolutem. Seks jest – nieskutecznym – środkiem wykroczenia poza gatunkową skończoność; nieskutecznym podwójnie, bo nie tylko nie wyzwala, ale jeszcze mocniej wbija człowieka w gatunek.

Czyli w ciało. Ciało, owszem, mogą wejść w bezpośredni związek, lecz tylko na właściwym sobie, to jest biologicznym, poziomie. Są natomiast drastyczną przeszkodą w jakimkolwiek autentycznym kontakcie między jednostkami. Każde indywiduum u Witkiewicza jest przecież monadą; kontakt zaś monady z monadą może dokonać się tylko dzięki zapośredniczeniu przez jakiś absolut. Na przykład przez przeżycie metafizyczne, które twórca zamknął w swoim dziele i które dzieło wyzwoliło w odbiorcy. Seks tymczasem daje ułudę bezpośredniości: metafi-

⁶ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*. W: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. – *Szkice estetyczne*. Oprac. J. Degler, L. Sokół. Warszawa 2002, s. 153. *Dzieła zebrane*. [T. 8]. Szerzej na ten temat zob. też M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1976.

zyczną tęsknotę stara się zaspokoić na szczeblu fizjologii. A nieskuteczność tych poczynań, z teoretycznego punktu widzenia oczywista, w praktyce prowokuje tylko do ciągłego ponawiania usiłowań.

Kiedy więc Witkacy kończy opis nocy poślubnej Zosi i Atanazego zdaniem: „I teraz leżeli oto: jedna kupa mięsa i dwa duchy na przeciwległych krańcach Mlecznej Drogi” (176) – nie jest to tylko przypadkowa metafora. Przeciwnie, jest to precyzyjny wykład jego poglądów. Im bardziej ciała będą usiłowaty się zjednoczyć, tym bardziej dusze pozostaną odległe⁷.

⁷ Prof. Janusz D e g l e r zwrócił mi uwagę na fakt bardzo znamieny: Witkacy nie malował aktów. Jako malarz nie interesował się ludzkim ciałem, jego plastycznymi walorami, jego pięknem i brzydotą. Jakby ciało było czymś, o czym w ogóle wolałby zapomnieć.