

# **Gombrowicz nienaturalny**

Bartosz Lutostański

BARTOSZ LUTOSTAŃSKI Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn

## GOMBROWICZ NIENATURALNY

### Ocalić Gombrowicza

Rzut oka na listę referatów prawie każdej krajowej konferencji poświęconej Witoldowi Gombrowiczowi skłania do wysnucia dwóch wniosków. Otóż taka lista ukazuje niezwykle różnorodność metodologiczną i przedmiotową prac nad twórczością pisarza. Różnorodność tę można wszakże odebrać jako przesyt – przy jednoczesnym poczuciu stagnacji lub inflacji inwencji krytycznej; nie będę pierwszym, który zauważy, że od kiedy Michał Paweł Markowski opublikował *Czarny nurt* w 2004 roku<sup>1</sup>, nie zaproponowano wykładni, która podobnie wstrząsnęłaby gombrowiczologią i miała tak wielu kontynuatorów<sup>2</sup>.

Przyczyny owej sytuacji nie sposób wskazać. Być może łączy się on z opinią takich badaczy, jak Piotr Łukowski, który twierdzi, iż Witolda Gombrowicza ocaliła sensacyjna publikacja *Kronosa*. Sugeruje tym samym to, co wcześniej *implicite* wyrażali również Dorota Korwin-Piotrowska, Małgorzata Szpakowska, Marian Bielecki i Jerzy Jarzębski – że Gombrowicz cieszy się obecnie rangą klasyka i mistrza, czyli pisarza, którego dzieła wraz z ich interpretacjami są powszechnie znane, głęboko zakorzenione w kulturze polskiej i na ogół akceptowane, a przez to w pewien sposób transparentne i zdezaktualizowane<sup>3</sup>.

Trudno wszakże zgodzić się z taką interpretacją. Aktualny status Gombrowicza jako klasyka nie powinien w żadnym stopniu przyćmić faktu, że jest on przede wszystkim artystą – autorem nowatorskim, nieszablonowym, paradoksalnym. Wydaje się jednak, że owa artystyczność jest dziś często pomijana i marginalizowana z powodu położenia nadmiernej emfazy na różnorakie badania tematyczne. Dowodem na to jest np. tekst zaproszenia na konferencję *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, która była w ostatnich latach jednym z najważniejszych wydarzeń poświęconych twórczości autora *Ferdydurke*, a której nazwa stanowi parafrazę tytułu

<sup>1</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.

<sup>2</sup> Ostatnio np. P. S. Rosół w monografii *Genet Gombrowicza. Historia miłośna* (Gdańsk 2016).

<sup>3</sup> P. Łukowski, *Gombrowicz „Kronosem” ocalony*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 353. – D. Korwin-Piotrowska, *Pęta „Opetanych”*. Jw., 1996, nr 4. – M. Szpakowska, *Sarmata między sobą a światem*. W: *Zakorzenieni, wykorzenieni*. Warszawa 1997, s. 85. – M. Bielecki, *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Kraków 2004. – J. Jarzębski, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków 2007. – „*Gombrowicz z przodu i z tyłu*” – *twórcza debata nad dziełem mistrza*. Na stronie: <http://www.polskieradio.pl/8/1874/Artykul/1261674.Gombrowicz-z-przodu-i-z-tylu-tworcza-debata-nad-dzielem-mistrza> (data dostępu: 21 II 2019).

głośnej tuż przed wojną pracy Karola Zbyszewskiego *Niemcewicz od przodu i tyłu* (1939). W zaproszeniu czytamy o „polu badań” nad „życiem i twórczością Gombrowicza” wyznaczanym głównie przez „kategorie tożsamości, duchowości, intymności oraz cielesności”; organizatorzy proponują także następujące perspektywy badawcze: „krytyka dekonstrukcyjna, postkolonialna, genderowa, teoria *queer*, psychoanaliza, antropologia literatury i badania kulturowe, intertekstualność, ujęcie biograficzne, estetyka recepcji”<sup>4</sup>. Nie podważając zasadności tego typu badań ani ich rezultatów, możemy zauważyć, że tylko jedna z wyliczonych perspektyw – intertekstualność – zajmuje się literackością utworów Gombrowicza *sensu stricto*. Tymczasem istnieje wiele pytań dotyczących związanych z nimi zagadnień formalnych, których to pytań nikt nie postawił, oraz wiele odpowiedzi, których nikt nie starał się udzielić. Wydawać się może, że „klasycyzm” Gombrowicza uścipliła czujność krytyków i badaczy „artystyczności” literackiej. Wagę wnikliwych i oryginalnych analiz formalnych doskonale przed laty wyjaśnił H. Porter Abbott, który zauważył, że w teoretycznoliterackich dysputach najwięcej argumentów ma znawca formy, bo to on w największym stopniu dowodzi wartości artystycznej danego utworu<sup>5</sup>.

W niniejszej pracy zajmę się formą *Pornografii* Gombrowicza<sup>6</sup> i zaprezentuję, jak narracyjna konstrukcja tej powieści opiera się na sprzecznych wektorach genologiczno-semantycznych<sup>7</sup>. Zawdzięcza im ona swoje liczne nierozstrzygalne paradoksy formalne, wynikające z niestabilności budowy diegetycznej, co z kolei prowadzi do warunkowego zawieszenia fundamentalnego rozróżnienia na poziomy ekstra- i intradiegetyczny. Wykorzystam przy tym model teoretyczny zaproponowany przez narratologię.

### Narratologia nienaturalna

Wybór tej konkretnej metodologii może budzić kontrowersje u czytelników, którzy uważają prozę Gombrowicza za nieodpowiednią dla narratologicznych praktyk analitycznych. We wstępie do *Narratologii* Michał Głowiński wyraża pogląd, iż w swej najbardziej popularnej wersji z lat 1960–1980 narratologia mogła okazać się przydatna tylko wówczas, gdy „poddaje analizie powieści kryminalne, ale już nie – gdyby chciała się zająć utworami, które stanowią przekazy zindywidualizowane, z założenia odżegnujące się od reprodukcji ogólnych wzorców, choćby dziełami Prousta, Kafki lub Gombrowicza [!]”<sup>8</sup>. Jednakże, jak sugeruje już sam badacz, „klasyczna narratologia”, oparta na strukturalizmie i proppowskim funkcjonalizmie, której przykładowe prace można odnaleźć we wspomnianej antologii, ma liczne ograniczenia i znacząco różni się od narratologii współczesnej, „postklasycznej”. Główni jej przedstawiciele – David Herman, H. Porter Abbott, Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan czy Sylvie Patron – dowodzą, że narratologia to *de facto* grupa

<sup>4</sup> Na stronie: [http://uniwersytetradom.pl/art/display\\_article.php?id=5284](http://uniwersytetradom.pl/art/display_article.php?id=5284) (data dostępu: 21 II 2019).

<sup>5</sup> H. P. Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*. Los Angeles – London 1973, s. 2.

<sup>6</sup> Cytuję według edycji: W. Gombrowicz, *Pornografia*. Red. nauk. tekstu J. Błoński. Kraków 1987. *Dziela*. T. 4. W nawiasach podaję numery stronic.

<sup>7</sup> Rozleglejsze badania nad formą powojennych powieści Gombrowicza przeprowadzam w monografii *Gombrowicz-Beckett, Beckett-Gombrowicz: A Comparative Inter-Modal Study* (Gdańsk 2016).

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Wokół narratologii*. W zb.: *Narratologia*. Red. ... Gdańsk 2004, s. 11.

narratologii (w liczbie mnogiej)<sup>9</sup>. Jej różnorodność przedmiotowa stała się faktem wiele lat temu, o czym świadczą m.in. moje prace o powieściach eksperymentalnych i sztukach radiowych<sup>10</sup>, numer „Tekstualiów” poświęcony narratologii transmedialnej (2015, nr 4) oraz artykuły na temat poetyki gier komputerowych z numeru 3/2017 „Tekstów Drugich”. Ważną propozycję stanowi również tzw. narratologia nienaturalna (*unnatural narratology*). Krótko przedstawię jej podstawowe założenia, ponieważ okażą się one przydatne przy omawianiu powieści Gombrowicza.

„Narratologia nienaturalna” jest wyrazem sprzeciwu wobec dominującego rozumienia narracji i jej cech przez pryzmat językoznawstwa i nauk kognitywistycznych. Zdaniem Briana Richardсона, prekursora „nienaturalności”, nienaturalny tekst zawiera antymimetyczne i uniezwykające (*defamiliarizing*) elementy, „narusza parametry tradycyjnego realizmu” i/lub „wykracza poza konwencje naturalnej narracji, czyli takiej, która stanowi formę spontanicznego, oralnego opowiadania”<sup>11</sup>. Jan Alber dodaje kolejne wymiary nienaturalności w literaturze i definiuje ją z perspektywy występowania elementów, które wymykają się prawom pozaliterackiej empirii czy zasadom logiki<sup>12</sup>. Z kolei Henrik Skov Nielsen zauważa jeszcze jedno znaczenie nienaturalności. Według niego nienaturalne utwory sygnalizują potrzebę użycia strategii interpretacyjnych odmiennych niż te, którymi posługujemy się w lekturze dzieł niefikcyjnych, nieliterackich. Stanowią więc one podzbiór utworów prozatorskich z logicznie, fizycznie i mnemonicznie niemożliwymi lub nieprawdopodobnymi elementami, które dopiero po zmianie strategii czytelniczej mogą zostać odczytane jako możliwe, prawdopodobne czy wiarygodne<sup>13</sup>.

Richardson, Alber, Nielsen i inni uznają rosyjskich formalistów za pionierów tego, co dziś określają mianem „nienaturalności” w narracji, a ich liczne założenia teoretyczne bywają świadomym pogłosem teorii formalistów. Richardson wskazuje także uwagę na fakt, że w historii teorii narracji zawsze istniał kierunek, który moglibyśmy określić „antymimetycznym”<sup>14</sup>. Jego marginalny status można jednak dostrzec we wszystkich najważniejszych podręcznikach do narratologii, takich jak: *Story and Discourse* Seymoura Chatmana, *Narrative Fiction* Shlomith Rimmon-

<sup>9</sup> D. Herman, wstęp w zb.: *Narratologies*. Ed. ... Columbus 1999. Zob. też M. Fludernik: *Towards a „Natural” Narratology*. London – New York 1996; *An Introduction to Narratology*. London – New York 2009. – M.-L. Ryan, *Narrative across Media*. Lincoln–London 2004. – H. P. Abbott, *Cambridge Introduction to Narratology*. Cambridge 2008. – *Postclassical Narratology*. Ed. J. Alber, M. Fludernik. Columbus 2010. – D. Herman [i in.], *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus 2012. – *Introduction à la narratologie postclassique*. Ed. S. Patron. Villeneuve d’Ascq 2018.

<sup>10</sup> Zob. np. B. Lutostański: *Nienaturalna narratologia*. „Tekstualia” 2014, nr 1; *Theatrical Narrative – Samuel Beckett’s „Molloy”*. „Review of Contemporary Fiction” 2014, nr 1; *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. W zb.: *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Ed. J. Mildorf, T. Kinzel. Berlin 2016.

<sup>11</sup> J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen, B. Richardson, *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*. „Narrative” 2010, nr 18.2, s. 115.

<sup>12</sup> J. Alber, *Impossible Worlds – and What to Do with Them*. „Storyworlds” 2008, nr 1.1, s. 79.

<sup>13</sup> Alber, Iversen, Nielsen, Richardson, *op. cit.*, s. 98. – *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Ed. J. Alber, R. Heinze. Berlin 2011.

<sup>14</sup> B. Richardson, *Beyond Story and Discourse*. W zb.: *Narrative Dynamics*. Ed. ... Columbus 2002, s. 58–59.

-Kenan, *Narratologia* Mieke Bal, *An Introduction to Narratology* Moniki Fludernik, *Narrative Form* Suzanne Keen lub nawet *Narrative Theory: A Critical Introduction* Kenta Pucketta – książka wyróżniona ostatnio prestiżową nagrodą Barbary i George'a Perkinsów, przyznawaną przez amerykańskich narratologów z International Society for the Study of Narrative<sup>15</sup>. Znamienitym przykładem jest również klasyczne studium Gérarda Genette'a *Narrative Discourse*. Swoim głównym przedmiotem analiz francuski badacz uczynił co prawda *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, cykl powieściowy pod wieloma względami antymimetyczny, trzeba jednak zauważyć, że jego główne założenia opierają się na teorii prozy mimetycznej i Genette tylko pod koniec rozdziałów omawia przykłady zjawisk, które nie wpisują się w jego teorie, np. achronia, metalepsja.

Podobnie rzecz wygląda w gombrowiczologii, gdzie prace nad formą powieściową oraz – przede wszystkim – nad jej niekonwencjonalnością i innowacyjnością to ułamek wszystkich prac; wyjątek potwierdzający regułę stanowi znana monografia Włodzimierza Boleckiego *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu międzywojennym* z 1980 roku. Co ciekawe, wiele jej założeń teoretycznych opiera się na zaskakująco podobnej świadomości ograniczeń teorii narracji, jaką prezentują współcześni narratolodzy „nienaturalni”<sup>16</sup>.

Nadrzędnym zadaniem narratologii „nienaturalnej”, postulowanym w manifestie Richardsona i innych, jest weryfikacja modelu teoretycznego (klasycznej, strukturalistycznej) narratologii poprzez analizy utworów narracyjnych określanych mianem eksperymentalnych, czyli takich, które, najogólniej rzecz ujmując, łamią, naruszają i kwestionują konwencjonalne, schematyczne i tradycyjne elementy formalne, genologiczne czy tematyczne fikcji narracyjnej<sup>17</sup>. Narratolodzy „nienaturalni” nie pomijają przy tym dzieł głęboko osadzonych w tradycji literackiej, takich jak opowiadania Edgara Allana Poe'go czy powieści Knuta Hamsuna<sup>18</sup>. Wówczas zwracają uwagę na sprzeczności klasycznych wykładni, polegających głównie na ujednocnieniu elementów tekstu i na zakłamującym wyrównywaniu wszelkich jego „nierówności”. Następnie proponują nowe – „nienaturalne” – interpretacje, czyli takie, które często wywracają na nice „logikę” założeń i teorii klasycznej narratologii.

Podobny sposób analizy chciałbym zastosować w niniejszym artykule<sup>19</sup>. W pierwszych dwóch częściach omówię szczegółowo sposoby konstytuowania przez

<sup>15</sup> Zob. na stronie: <http://narrative.georgetown.edu/awards/perkins.php> (data dostępu: 21 II 2019).

<sup>16</sup> Na polskim gruncie powstało również wiele innych prac, które można byłoby z dzisiejszej perspektywy określić jako „nienaturalne”. Zaliczylibyśmy do nich rozprawy M. Głowińskiego o powieści młodopolskiej i francuskim *nouveau roman* z lat sześćdziesiątych XX wieku, *Problematykę symultaniczności w prozie* S. Wysłouch (1981), *Sylwy współczesne* R. Nycza (1984), *Granice spójności narracji* M. Indyk (1987), *Poetykę powieści niefabularnej* B. Owczarka (1999) czy *Hiperpowieść* autorstwa M. Woźniakiewicza-Dziadosza (2012).

<sup>17</sup> W swoim najnowszym projekcie, zatytułowanym *Towards the Theory and Typology of Experimental Fiction*, a stanowiącym fundamentalną część mojej rozprawy habilitacyjnej, wyróżniam siedem typów eksperymentu powieściowego.

<sup>18</sup> Warto wskazać na badania diachroniczne prowadzone przez narratologów „nienaturalnych”. Zob. B. Richardson, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus 2015. – J. Alber, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln-London 2016.

<sup>19</sup> Z przyczyn praktycznych nie omawiam tutaj dość licznych głosów krytycznych wobec „poe-

*Pornografię* konkretnych paradygmatów genologicznych, a w kolejnej wykaże, jak prowadzą one do wykładni sprzecznej i niezbornej. Trzecia powieść Gombrowicza – by użyć zwrotów ze słownika narratologów „nienaturalnych” – narusza parametry tradycyjnego realizmu łamiąc powszechne reguły formalne związane z poziomami diegetycznymi i podmiotem narracji, uchyla się konkretnym zobowiązaniom genologicznym oraz, w konsekwencji, wymaga od czytelnika wykorzystania alternatywnych technik interpretacyjnych. Przyjęcie takiej strategii analitycznej stanowi główną motywację użycia przymiotnika „nienaturalny” w tytule niniejszego artykułu. Chcę podważyć przyjęte sposoby czytania Gombrowicza i otworzyć pole do dalszych badań nad konstrukcją formalną jego utworów.

### ***Pornografia jako autobiografia fikcjonalna***

Następujący cytat stanowi początek *Pornografii* i jednocześnie modelowy przykład narracji w pierwszej osobie (homodiegetycznej):

Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych.

Wówczas, a było to w 1943-im, przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie, na samym dnie faktu dokonanego. [s. 6]

Pomijając na razie kwestię narratora, chciałbym się skupić na konstrukcji formalnej dzieła. Pierwszy akapit ustanawia sytuację narracyjną, która ściśle łączy się z tzw. centrum orientacyjnym, zdefiniowanym jako „tu i teraz w akcie opowiadania”<sup>20</sup>, a także z zerowym punktem orientacji czasowej, tj. z „momentem, w którym narrator wypowiada tekst”<sup>21</sup>. Z kolei drugi akapit rozpoczyna powieść – „przygodę” Witolda z roku 1943 – i tym samym ustanawia oddzielną sytuację narracyjną, „tam i wtedy”, zwaną analepsją<sup>22</sup>. Używając terminologii narratologicznej, pierwszy akapit umiejscowimy na poziomie e k s t r a d i e g e t y c z n y m (zewnątrznym), a drugi – na poziomie i n t r a d i e g e t y c z n y m (wewnętrznym); to w nim odtwarzana zostaje chronologia przeszłych zdarzeń, określana przez Richardsona mianem „realistycznej”<sup>23</sup>, ponieważ „mimetycznie” odwzorowuje porządek czasowy „od początku do końca” („*first things first*”)<sup>24</sup>. Zjawisko w literaturze, gdy narrator pełni dwie różne funkcje (opowiadającego i opowiadanego), oraz status przedmiotu opowiadania, polegający na tym, że osobista historia dotycząca wybranego epizodu z biografii podmiotu, prowadzi do ukonstytuowania gatunku zwanego a u t o b i o g r a f i ą f i k c j o n a l n ą<sup>25</sup>. Zgodnie z jej regułami narrator dysponuje pewnymi

tyki narratologii nienaturalnej”. W *Nienaturalnej narratologii* poruszam natomiast najważniejsze kwestie.

<sup>20</sup> F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. W zb.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Red. R. Handke. Kraków 1980, s. 226 (przeł. R. Handke).

<sup>21</sup> S. Wysocki, *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań 1981, s. 106.

<sup>22</sup> Zob. G. Genette, *Narrative Discourse*. Transl. J. E. Lewin. New York 1980, s. 40. Problem czasu w narracji został dokładniej omówiony w podręczniku Genette'a w rozdziale *Order*.

<sup>23</sup> Richardson, *Beyond Story and Discourse*, s. 48.

<sup>24</sup> S. Keen, *Narrative Form*. New York 2003, s. 99

<sup>25</sup> O autobiografii i o tym, jak Gombrowicz manipulował owym gatunkiem, piszą m.in. Z. Łapiński (*Ja, Ferdynand*. Kraków 1997, s. 78–82) i K. Jeleński (*O Gombrowiczu*. W: *Chwile oderwane*. Gdańsk 2007, s. 471). Zob. też J. Jarzębski: *Między kreacją a interpretacją*. W zb.: *Gom-*

prerogatywami narracyjnymi – najważniejsza spośród nich to świadomość własnej funkcji, na którą składają się zarówno cechy językowe („mówię” (s. 13, 15), „pamiętam” (s. 14) czy „Obawiam się, iż doprawdy, być może, w ostatnim zdaniu posunąłem się nieco za daleko...” (s. 21)), jak i zjawiska formalne: częstotliwość, elipsa i przytaczanie mowy postaci. Co więcej, pełni on funkcję pośrednika, która z kolei umożliwi mu dowolną „obróbkę” materiału. Umiejscowiony po wydarzeniach i opowiadający o nich *post factum*, Witold zajmuje uprzywilejowaną pozycję, ufundowaną na (od)twórczej roli pamięci (definitywnej i wiarygodnej) oraz – *ipso facto* – wiedzy (podmiot wie t e r a z więcej niż w t e d y). Korelacja pamięci i wiedzy pozwala Witoldowi na re-prezentację (od-tworzenie) swoich doświadczeń w sposób autorytatywny i koherentny. Podmiot narracji zatem ustanawia swoją historię jako – używając terminu gramatycznego – dopełnienie dalsze, umiejscowione wewnątrz narracji wyższego rzędu w formie przytoczenia lub cytatu, tym samym „uprzedmiotowione”<sup>26</sup>. Stąd w *Pornografii* jako autobiografii fikcjonalnej dominuje poziom intradiegetyczny, na którym odbywa się akcja, a narrator realizuje swą nadrzędną funkcję.

Opisane przeze mnie cechy *Pornografii* nie mogą zostać uznane za odkrywcze. Wpisują się one niemal kompletnie we „wzór” autobiografii, a więc w interpretację, którą za narratologami „nienaturalnymi” należałoby uznać za naturalną, opartą na narzędziach opracowanych przez „klasycznych” badaczy narracji: Genette’a, Stanzela i innych. Nie możemy dać się jednak zwieść pozornej prostocie formalnej ani klarowności gatunkowej – mimo wielu przesłanek przemawiających za taką konkluzją. W istocie zostaje ona wywrócona na nice przez specyficzne cechy idiolektu Witolda. Jego zasadnicze aspekty to:

1. Język potoczny, np. „Hej, hej, hej, do dziś widzę siedzących lub leżących w ciężkim dymie [...]” (s. 6), „Bo ja wiem... bo ja wiem... wystarczy, gdy powiem, iż wspólnie zajęliśmy się małym handelkiem [...]” (s. 7), a do tego wiele „nie” (s. 10, 26, 89, 91), „tak” (s. 18, 51, 97), „ach” (s. 12, 20, 34, 92) i „och” (s. 18, 19, 30).

2. Wtrącenia z użyciem nawiasów, np. „To szczególne zachowanie (bo on właściwie nic tylko »zachowywał się«, on »zachowywał się« bez ustanku) [...]” (s. 7) i „Co do niej, to przyciśnięta chłopcem (jeśli tak mogę się wyrazić) i pod jego parciem, stała się *a priori* zgwałcona (jeśli to określenie w ogóle coś znaczy) [...]” (s. 25), lub za pomocą oddzielnego zdania, wraz ze zmianą czasu gramatycznego z przeszłego na teraźniejszy (np. opis wyglądu Wacława w opozycji do „cielesności zwykłego chama” (s. 36) albo „figle z młodzieżą” (s. 59)).

3. Grupa bardzo licznych zjawisk, którą można nazwać figurami retorycznymi: zdania wykrzyknikowe („Moja sytuacja, to kąpanie się w ich erotyzmie – ależ to było niemożliwe!”), s. 59), pytania retoryczne („Znałem przecież tę okolice, nie był

*browicz filozof*. Red. F. M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s.178; *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000, s. 210. – J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa 2004, s. 21. Na temat bogatej historii autobiografii fikcjonalnej zob. R. Scholes, J. Phelan, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*. Oxford 2006, s. 73–79 (tu również bibliografia). O kilku istotnych implikacjach tego typu narracji zob. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, s. 47. – P. Weinstein, *Unknowing: The Work of Modernist Fiction*. Ithaca–London 2005, s. 69.

<sup>26</sup> J. Williams, *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge 1998, s. 100.

mi obcy ten wietrzyk – ale gdzie byliśmy?”, s. 10) i powtórzenia („Nic, nic”, s. 26; „Fryderyk, Fryderyk, Fryderyki!”, s. 27).

4. Inna grupa zjawisk: wielokropki i niedokończone zdania, noszące znamiona apozjopezy (doskonały przykład na s. 40), nietypowe użycie myślników, by wtrącić jakieś wyrażenie („Ujął mnie pod ramię – czego nigdy dotąd nie robił – i rzekł w sposób nie mniej zaokrąglony”, s. 30), podkreślić pewną obserwację („Była to zdrada – jej podła zdrada – oto tuliła się do adwokata [...]”, s. 40) lub zatrzymać (rozbić) płynność procesu opowiadania („Tamto było widocznie dla niego czymś na innym planie – i on teraz, ze mną, był bez związku z tamtym – a jego »nieee« tak przeciągnięte, miało smak kaprysu i lekkomyślności, nawet łobuzerstwa”, s. 46). Owe figury graficzne w połączeniu z figurami retorycznymi wskazują na klęskę narratora w stosunku do własnego sposobu opowiadania i własnego języka. Zamiast ciągłości mamy tu nieciągłą, poszarpaną i rozczłonkowaną narrację; zamiast pewności, stabilności i wierności wobec odtwarzanego świata przedstawionego – ontologiczną niestabilność, niepewność i nieprzejrzystość.

Jak wynika z przywołanych spostrzeżeń, idiolekt Witolda składa się z grupy bardzo licznych zjawisk tekstowych, podważających „wzór” autobiografii fikcjonalnej. Wskazują one na redukcję dystansu narratora do opowiadanych zdarzeń, co świadczy o emocjonalnym ładunku opowiadania, który „rozsadza” historię. W rezultacie wyraźne rozdzielenie porządku *story* od porządku *discourse* zostaje podważone. Ponadto jakość Witoldowego języka jest w istocie metanarracyjna<sup>27</sup>, sygnalizuje bowiem obecność osoby wypowiadającej tekst. Mamy więc do czynienia nie tyle z narracją przeszłych wydarzeń, ile z narracją o narracji wydarzeń przeszłych. Właściwsze wydaje się więc umiejscowienie podmiotu narracji na poziomie ekstradiegetycznym, co skutkuje załamaniem się interpretacji *Pornografii* jako autobiografii fikcjonalnej. Jej nieodpowiedniość skłania do zwrócenia się ku innemu gatunkowi, nieobcemu Gombrowiczowi i gombrowiczologom – ku gawędzie.

## Gawęda

Gawęda i autobiografia stanowią dwie odmiany narracji pierwszoosobowej. Oba gatunki to historie dotyczące przeszłości protagonisty-narratora. Jednakże w gawędzie, jak twierdzą jej teoretycy – Zofia Szmydtowa, Kazimierz Bartoszyński, Marian Maciejewski<sup>28</sup> – terażniejszy moment spontanicznego opowiadania „w sposób liryczny pokrywa się z czasem gawędowych refleksji”<sup>29</sup>. Tym samym w przeci-

<sup>27</sup> Terminu „metanarracja” używam za B. Neumann i A. Nünningiem (*Metanarration and Metafiction*. W zb.: *The Living Handbook of Narratology*, Ed. P. Hühn [i in.], Hamburg 2012. Na stronie: [www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction) (data dostępu: 24 XII 2017)). Co ciekawe, metanarracyjność nie ma znamion antymimetycznych, ale zdecydowanie „promimetyczne”; konstruuja one i podtrzymują „iluzję estetyczną”, stawiając nacisk na akt narracji.

<sup>28</sup> Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*. W: *Studia i portrety*. Warszawa 1969. – K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy*. W: *Teoria i interpretacja*. Warszawa 1985. – M. Maciejewski, *Polonus sum... ks. Marka, Soplicy i Rzewuskiego*. W zb.: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1974.

<sup>29</sup> Maciejewski, *op. cit.*, s. 18.



wieństwie do autobiografii, w której dystans między przedmiotem a podmiotem narracji pozostaje kluczowy i nienaruszalny, w gawędzie cytowana rzeczywistość jest izochronicznie re-prezentowana tu i teraz (bliskość), a przywołane wydarzenia można określić jako „wytwór mówienia”<sup>30</sup>. O „bliskości przeszłych wydarzeń” świadczą w *Pornografii* wspomniane w poprzednim rozdziale cechy narratora: emocjonalność, luki epistemologiczne czy problemy z werbalizacją doświadczeń (czyli znamiona monologu mówionego). Dzięki temu dystans między „tu i teraz” a „tam i wtedy” zostaje wyraźnie zredukowany, wskutek czego konstytuuje się swoista narracja symultaniczna<sup>31</sup>. Można powiedzieć, że o ile autobiografia jest re-prezentacją, o tyle gawęda stanowi re-prezentację. Semantyka tej drugiej przenosi centrum orientacyjne powieści z „tam i wtedy” na „tu i teraz” oraz punkt ciężkości akcji z wydarzeń na akt ich opowiadania (emfaza na od-twarzanie). W konsekwencji poziom ekstradiegetyczny wchłania poziom intradiegetyczny i dominuje nad nim pomimo ściśle progresywnego, linearnego i chronologicznego opowiadania przez narratora zdarzeń z przeszłości.

Inne cechy narracji Witolda wskazujące na jej gawędowość to:

1. Monologiczność – gawęda jest monologiem ustnym<sup>32</sup>, *Pornografia* była jako monolog wielokrotnie kategoryzowana<sup>33</sup>.

2. Obecność odbiorcy – Maciejewski za istotną cechę gawędy uważa „jednokierunkowość”<sup>34</sup>, co oznacza fikcyjną sytuację dialogową, w której odbiorca pozostaje obecny, choć nie zabiera głosu<sup>35</sup>. W *Pornografii* odbiorca jest wyraźnie projektowany (zwrot „opowiem wam” rozpoczyna całą powieść), na co wskazują sygnały takie, jak „Proszę wybaczyć niezręczność metafor” (s. 20), „Czasem zdarza się, że widząc jakąś parę mówimy: no, ci się dobrali [...]” (s. 21), „Powtarzam, iż działo się to na przestrzeni sekund” (s. 33), „(kiedyś wyjaśnię sens tych nawiasów)” (s. 41).

3. Metanarracyjność – Maciejewski dowodzi, że gawęda to mowa, która nie tylko wyraża swój przedmiot, ale też sama stanowi przedmiot<sup>36</sup>. Co więcej, dodaje Bartoszyński, metanarracyjność zarówno u Gombrowicza, jak i w gawędzie służy podkreśleniu aktu opowiadania i scala tekst<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> M. Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Wrocław 1977.

<sup>31</sup> Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: Gombrowicz i krytycy. Kraków-Wrocław 1984, s. 374. Zob. też J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1983, s. 358-360.

<sup>32</sup> Zob. Szmydtowa, *op. cit.*, s. 357. – M. Głowiński, *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 106-146. – P. Goetsch, *Orality*. Hasło w: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London – New York 2005, s. 413. – M. Fludernik, *Conversational Narration – Oral Narration*. W zb.: *The Living Handbook of Narratology*. Na stronie: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/34.html> (data dostępu: 20 XII 2017).

<sup>33</sup> Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 447-448. – A. Kalin, *Chaos „Kosmosu” Gombrowicza*. W zb.: *Witold Gombrowicz nasz współczesny*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2012, s. 427.

<sup>34</sup> Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz*, s. 37-38.

<sup>35</sup> Mam tu na myśli kategorię „dialogiczności” (*dialogicity*), uznawaną przez Schmidta za integralną i niezbędną dla gatunków ustnych, takich jak skaz (*Skaz*. W zb.: *The Living Handbook of Narratology*. Na stronie: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/skaz> (data dostępu: 24 XI 2017)). Zob. też Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz*, s. 39. – Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 115.

<sup>36</sup> Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz*, s. 40.

<sup>37</sup> Bartoszyński, *op. cit.*, s. 224.

Jednakże, w przeciwieństwie do klasycznej lub jedynie stylizowanej gawędy *Pornografia* charakteryzuje się monotematycznością<sup>38</sup> i „ekonomią”<sup>39</sup>. Ponadto narracja Witolda posiada rygorystyczną linearność: brak jej nie tylko wtrąceń czy dygresji, ale również rozległych analepsji (wewnętrznych) i prolepsji. Język narratora całkowicie pozbawiony jest archaizmów, a narrator to XX-wieczny „pisarz polski”, nie zaś żaden szlachcic czy zaściankowy gaduła, źródło „dwukanałowego przekazu”, na mocy którego potrafimy rozpoznać ironię i sarkazm skierowany na podmiot narracji przez wyższą instancję w tekście. Tym samym należy zgodzić się z interpretacją Głowińskiego – nie sposób określić *Pornografii* jako gawędy<sup>40</sup>.

Jak widzimy, „naturalne sposoby czytania” poprzez analizę tekstu i dopasowanie wniosków do istniejących kategorii gatunkowych i teoretycznych (narratologicznych) nie zdają egzaminu przy utworze takim jak *Pornografia*. Wcale nie oznacza to jednak klęski wykładni narratologicznej, wręcz przeciwnie – pomni argumentacji Richardsona, Albera i Nielsena, możemy stwierdzić co następuje: niezależnie od umiejscowienia centrum orientacyjnego czy sytuacji narracyjnej w autobiografii fikcjonalnej i gawędzie *Pornografia* nie zawsze spełnia podstawowe wymagania któregoś z tych gatunków. Zakładają one jawną i jasną rozdzielność poziomów na ekstradiegetyczny i intradiegetyczny oraz dominację pierwszego w gawędzie i drugiego w autobiografii. W powieści Gombrowicza natomiast często brak wyraźnych granic między poziomami, co w połączeniu z konkretnymi cechami języka narratorskiego skutkuje załamaniem jej interpretacji jako autobiografii lub jako gawędy. W rezultacie czytelnik zostaje zobowiązany do stworzenia nowych reguł koherencji, nie wywiedzionych z tradycyjnych paradygmatów gatunkowych. Owe nietradycyjne zasady koherencji można określić jako „nienaturalne”, ponieważ nie opierają się one na normatywnych wykładniach mimetycznych w utworach powieściowych (np. gatunkowych). Proponuję uznać *Pornografię* za utwór inherentnie sprzeczny z powodu częstego zaburzania stabilności konstrukcji diegetycznej, którą w rezultacie należy określić nowym terminem – *interdiegetyczności*.

### Paradoksy i sprzeczności

Przyjrzyjmy się raz jeszcze początkowi powieści.

Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych.

Wówczas, a było to w 1943-im, przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie, na samym dnie faktu dokonanego. [...] Hej, hej, hej, do dziś widzę siedzących lub leżących w ciężkim dymie, ten nieco szkieletowaty, tamten pokiereszowany, a wszyscy rozkrzyżeni, rozwrzeszczeni. [s. 6]

Ów cytat świadczy o tym, jak bardzo istotny dla Witolda jest podział na „tu i teraz” oraz „tam i wtedy”. Narrator podkreśla to wielokrotnie na początku powieści („wówczas”, „przebywałem był”, „w byłej Polsce i w byłej Warszawie”, „do dziś widzę”) oraz w jej trakcie („Wówczas może nie rozumiałem tego tak jasno [...]”, s. 72;

<sup>38</sup> Termin zapożyczony u M. Głowińskiego (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997, s. 248).

<sup>39</sup> Bartoszyński, *op. cit.*, s. 219–225.

<sup>40</sup> M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 268–269.

„Mówiąc to nie miałem pojęcia, co mówię”, s. 121). W ten sposób zaznacza dystans między uprzednią akcją a obecnym aktem opowiadania i, formalnie rzecz ujmując, ustanawia wyraźne granice między obiema rzeczywistościami. Zajmują one oddzielne poziomy narracyjne, które bez trudu rozpoznajemy m.in. dzięki konkretnemu i konsekwentnemu użyciu czasów gramatycznych (wyjątek stanowią tu opisy zdarzeń z wykorzystaniem *praesens historicum*). Jednocześnie Gombrowicz zachowuje czasoprzestrzenną logikę opowiadania, nie rezygnując z licznych przywilejów wynikających z roli narratora.

Zdarza się jednak, że narracja przebiega na zasadach mniej skonwencjonalizowanych. Witold wielokrotnie porzuca tradycyjne reguły autobiografii i gawędy, np. chronologię, linearność czy rozdzielność diegetyczną, i wtedy mamy do czynienia ze zjawiskiem aporetyczności diegetycznej, zwanej przeze mnie interdiegetycznością. Aby właściwie pojąć jej mechanizm, musimy dokładnie prześledzić konstrukcję poziomową w całej powieści.

W *Pornografii* poziomy ekstra- i intradiegetyczny przeplatają się ze sobą na mniejszych i większych odcinkach tekstu. Przeważnie są łatwo rozpoznawalne pomimo przypadków nagłego przejścia jednego poziomu, zazwyczaj intradiegetycznego, w drugi, ekstradiegetyczny.

Jak to? Co to? To było jakby jej kark (dziewczyny) wyrwał się i związał z tamtym (chłopięcym) karkiem, kark ten za kark chwycony przez tamten kark i chwytający za kark! Proszę wybaczyć niezręczność tych metafor. Trochę niezręcznie mi o tym mówić (a także będę musiał kiedyś wytłumaczyć, dlaczego słowa (chłopiec) i (dziewczyna) biorę w nawias, tak, to również pozostaje do wyjaśnienia). [s. 20]

W tym fragmencie podmiot narracji opisuje niezwykle połączenie fizyczne Heni i Karola na poziomie intradiegetycznym (scena z przeszłości). W kolejnym zdaniu natomiast („Proszę wybaczyć...”) Witold raptownie zmienia poziom narracji na ekstradiegetyczny i już jako narrator, a nie bohater-obszwarator, tłumaczy się z użycia konkretnych środków stylistycznych. Przejścia pomiędzy poziomami narracyjnymi tego typu należy uznać za przykłady metalepsji, czyli zjawiska przełamania granicy między poziomem ekstra- a intradiegetycznym<sup>41</sup>. W rezultacie mamy do czynienia z niespodziewanym transferem z rzeczywistości wewnętrznej w rzeczywistość zewnętrzną.

Przejścia tego typu pełnią bardzo ważną funkcję. Umożliwiają narratorowi metanarracyjny komentarz dotyczący sposobu opowiadania (tzw. metalepsja metanarracyjna). Analogiczne wtrącenia metaleptyczne występują z intrygującą częstotliwością, jak gdyby Witold czuł się w obowiązku wytłumaczenia się z konkretnego sposobu ekspresji lub konstruowania akcji: „Obawiam się, iż doprawdy, być może, w ostatnim zdaniu posunąłem się nieco za daleko...” (s. 21), „Doprawdy było to równie mętne, co subtelne, i nie wiem czy zdołam się wyjęzyczyć...” (s. 41), „Nie

<sup>41</sup> Zob. Genette, *op. cit.*, s. 234–237. Ostatnimi laty metalepsja stała się przedmiotem licznych analiz narratologicznych, obejmujących nie tylko literaturę, lecz także inne media – zob. np. D. Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus 2002. – *Metalepsis in Popular Culture*. Ed. K. Kukkonen, S. Klimer. Berlin 2011. – J. Alber, A. Bell, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*. „Journal of Narrative Theory” 2012, nr 42.2.

wiem, czy jestem dość jasny” (s. 45), „Trudna do opisanie obrzydliwość tej sceny” (s. 51), „Trudno określić, na czym to polegało” (s. 60), „Porównanie może zbyt górnotne” (s. 41) i wiele innych.

Co więcej, metalepsje występują w *Pornografii* również wewnątrz zdania z wykorzystaniem nawiasów, np.:

A także trzeba dodać, że działanie (chłopca) było zacierające, prawie uniewinniające, jego lekkość, szczupłość rozgrzeszały i będąc (młodo) sympatyczny, mógł właściwie przyłączyć się do każdego... (kiedyś wyjaśnię sens tych nawiasów)... I naraz oddalił się równie łatwo, jak się zjawił. [s. 41]

Nierzadko nie zostają jednak w żaden sposób wyróżnione: „Fryderyk, mówię, zgarbiony, cherlawy, wklęsnięty [...]” (s. 13), „a jeśli ją zabijał to jedynie, tak to powiedzmy, z odwrotnej strony medalu” (s. 17). „Mówię” i „powiedzmy” nie pochodzą od Witolda-bohatera, lecz od Witolda-narratora, co w efekcie przełamuje granicę poziomu intradiegetycznego. Takie przełamania zaburzają klarowność rozdzielania odmiennych rzeczywistości; wydaje się wręcz, że Witold celowo „dziurawi” linię demarkacyjną między „tu i teraz” a „tam i wtedy”.

Metalepsja ma pewną cechę paradoksalną, podkreśla bowiem istnienie poziomów diegetycznych oraz wyraźne rozgraniczenie między nimi. Innymi słowy, wymaga ona istnienia środowiska diegetycznego o klarownych i stabilnych liniach podziału, a my zauważamy, że ten czy inny zwrot jest metaleptyczny, ponieważ dominujący porządek intra- lub ekstradiegetyczny w danym fragmencie tekstu zostaje naruszony. Ponadto sugeruje ona, że Witold, mając niemal całkowitą kontrolę nad swoim opowiadaniem, może łamać diegetyczny punkt odniesienia zgodnie ze swoją wolą.

W *Pornografii* mamy jednak do czynienia ze zjawiskami, które wymykają się tak jednoznacznej interpretacji. Nierzadko bowiem zdarza się, że metalepsje kumulują się na niewielkiej przestrzeni tekstu i wraz z nagromadzonymi figurami retorycznymi i graficznymi całkowicie uniemożliwiają kategorię ustalenie aktualnego i właściwego umiejscowienia narratora pod względem diegetycznym.

Co do niej [tj. dziewczyny], to przyciśnięta chłopcem (jeśli tak mogę się wyrazić) i pod jego parciem, stała się *a priori* zgwałcona (jeśli to określenie w ogóle coś znaczy) i nie tracąc nic z dziewiczości, owszem potęgując ją nawet w objęciach jego niedorosłości, była wszakże sparzona z nim w ciemnościach jego, nie dość męskiej jeszcze, przemocy. I nie dałoby się o niej powiedzieć, że „zna mężczyzn” (jak to się mówi o zepsutych dziewczynach), a tylko że „chłopca zna” – co było zarazem bardziej niewinne i bardziej zepsute. Tak to mi wyglądało, gdy jedli kluski. [...] Ona, odłożywszy bluzkę, położyła rękę na stole i tak ręka leżała jawnie, nienagannie, pod każdym względem przyzwoita, pensjonarska zresztą, własność mamy i papy – ale jednocześnie była to ręka obnażona i zupełnie goła, goła nagością nie ręki, lecz kolana dobywającego się spod sukienki... i właściwie bosa... i tą ręką po pensjonarsku wyuzdaną ona go drażniła, drażniła w sposób „głupio młody” (trudno to inaczej nazwać), ale zarazem brutalny. [s. 25]

Zacytowałem ten fragment niemal w całości, aby zwrócić uwagę na nowe zjawisko. Witold robi tu bardzo częsty użytek z metaleptycznych przejść między poziomami; połączone z konkretnymi cechami jego idiolektu (powtórzenia, wielokropki, myślniki i dodatkowo cudzysłowy), wskazują one na równie liczne, płynne przejścia pomiędzy poziomami narracji, w obu kierunkach. Zgodnie z prawidłami narratologii „naturalnej”, a także wykładni autobiograficznej i gawędowej, narrator znajduje się albo na poziomie ekstradiegetycznym, albo na poziomie intradiegetycz-

nym. Próby takiego właśnie zaklasyfikowania podmiotu narracji w owym fragmencie prowadzą do nierozstrzygalnych wniosków. Czy zwroty „jeśli tak mogą się wyrazić” lub „jeśli to określenie coś znaczy” są ekstradiegetyczne czy intradiegetyczne? Wnioskując po ich umiejscowieniu (wewnątrz historii) można stwierdzić, że mają charakter intradiegetyczny. Status ten nie wyjaśnia jednak powodów użycia czasu teraźniejszego. Nawet jeśli uznamy je za wtrącenia ekstradiegetyczne (metaleptyczne), to w dalszym ciągu czytelnik pozostaje w obowiązku wytłumaczenia motywacji zastosowania licznych znaków zapytania lub wielokropków w przytaczanej scenie. Zgodnie z zasadami formalnymi autobiografii podmiot narracji cechuje się dystansem do przytaczanych wydarzeń, zatem emocjonalność przekazu lub nieumiejętność opowiedzenia o wydarzeniu z przeszłości stają się niedopuszczalne. Wykładnia gawędowa również nie przynosi pożądanych skutków (mimo że dopuszcza bliskość narratora w stosunku do jego historii) z powodów stylistycznych (brak konkretnych sygnałów językowych) czy narracyjnych (monotematyczność). Innymi słowy, interpretacja naturalna zawodzi, a czytelnik musi użyć alternatywnych narzędzi interpretacyjnych – tj. nienaturalnych.

Wydaje się więc, że najwłaściwszym odczytaniem przytoczonego passusu jest opis Witolda-narratora w kategoriach „pomiędzy” poziomami. Narrator na przestrzeni niemal całego cytatu balansuje na granicy diegetycznej w sposób niekontrolowany, nieskrępowany i całkowicie dowolny. Taką konstrukcją diegetyczną – graniczną czy „pomiędzy” – można określić mianem interdiegetycznej (pomiędzy-poziomami). Dzięki niej podział na poziomy ekstradiegetyczny i intradiegetyczny zostaje warunkowo zawieszony, a one same nie znajdują zastosowania, podobnie jak genettowskie zjawiska inherentnie z nimi powiązane, np. metalepsja i analepsja.

Co bardzo istotne, kiedy uświadomimy sobie tę swoistą nieregularność w kwestii konstrukcji diegetycznej w *Pornografii*, trudno nam będzie nie dostrzec jej regularności w całej powieści (zob. rozmowy Witolda z Karolem w drodze do Rudy, następnie powrót do Powórnej, scenę na wyspie czy przybycie Siemiana). Za każdym razem, kiedy liczne metalepsje wchodzą w reakcję z częstymi figurami retorycznymi i graficznymi, możemy mieć do czynienia właśnie z zawieszeniem granic diegetycznych, czyli z brakiem możliwości jednoznacznego ulokowania temporalnego akcji – czy mieści się ona w przeszłości, czy raczej w teraźniejszości? Interdiegetyczność funkcjonuje zawsze wtedy, gdy rozróżnienia diegetyczne stają się niemożliwe lub prowadzą do sprzecznych wniosków, podważają stabilność konstrukcji formalnej i wymagają nowego spojrzenia na narrację Witolda.

Interdiegetyczność to zjawisko dotąd nie dostrzeżone w powieści Gombrowicza, nie opisane i nie steoretyzowane – przynajmniej w narratologii – a dotyczące niedokładnego i aporetycznego nałożenia się czasu fabuły i czasu opowiadania. To coś więcej niż błąd autorski, niedopatrzanie redaktorskie czy celowy zabieg, aby skonfundować czytelników – to kluczowa cecha konstrukcyjna powieści. *Pornografię* należy przy tym określić jako swoisty monolog symultaniczny z niekonwencjonalnie niestabilnym centrum orientacji czasowej i nieuchwytną sytuacją narracyjną. W rezultacie wydarzenia nie zawsze pozostają umieszczone na płaszczyźnie „tu i teraz” (plan dyskursu) ani „tam i wtedy” (plan opowiadania), ale w trudnym do określenia „pomiędzy”.

### Gombrowicz nienaturalny

Celem niniejszego artykułu było wykazanie nieprzystawalności dwóch głównych paradygmatów genologiczno-semantycznych wykorzystywanych przy interpretacji powieści Gombrowicza. Zarówno autobiografia fikcjonalna, jak i gawęda okazują się niewłaściwe, by dokładnie opisać cechy formalne *Pornografii*. Trzeba przyznać, że, z jednej strony, o współwystępowaniu obu gatunków świadczą konkretne cechy powieści, zwykle klasyfikowane jako autobiograficzne (np. konstrukcja szkatułkowa, samoświadomość narratorska, kontrola, rozdzielność deiktyczna i ontyczna) lub gawędowe (np. dominacja dyskursu nad opowiadaniem, podmiotowa rama modalna, sytuacja narracyjna i punkt orientacji czasowej umieszczone w teraźniejszości). Z drugiej jednak strony, w powieści spotykamy się ze zjawiskami formalnymi, których konwencjonalna wykładnia nie jest zdolna wytłumaczyć. Przedstawiłem możliwości naruszania granic diegetycznych w powieści (metalepsje), aby ostatecznie zwrócić uwagę na zjawisko interdiegetyczności. Oznacza ono warunkowe zniesienie granic diegetycznych, wskutek czego podmiot narracji lokuje się pomiędzy poziomami, a zatem ani na poziomie intradiegetycznym, ani ektradiegetycznym.

Na tym właśnie polega „nienaturalność” Gombrowicza – na celowym unikaniu konwencjonalnych zobowiązań wobec wzorców literackich i, mówiąc ogólniej, na nowatorskiej przemianie zastanych form. W tym świetle interdiegetyczność jawi się jako wyraz nieskrepowanej wolności artystycznej i ciągłego uchylania się od ostatecznego umieszczenia w konkretnej kategorii literackiej lub teoretycznej. Tym samym „nienaturalność” nie tylko nie ma negatywnych konotacji w przypadku Gombrowicza, ale również zostaje wykorzystana do opisu twórczego (artystycznego) charakteru dzieła literackiego.

Przypuszczam, iż interdiegetyczność stanowi przykład zjawiska, które można odnaleźć także w innych utworach narracyjnych Gombrowicza. Badając konstrukcje formalne jego powieści i opowiadań, można zapewne odkryć również inne paradoksy w kwestiach fundamentalnych dla gombrowiczologii, dotyczące rozważań teoretycznych w zakresie narracji powieściowej – np. narrator, czas, poziom itd.<sup>42</sup> Nie ma tu, niestety, miejsca na analizę *Pornografii* w perspektywie żywotności jej rozwiązań formalnych (ani tych bardziej, ani tych mniej konwencjonalnych) w polskiej sztuce prozatorskiej przełomu XX i XXI wieku. Nie ulega jednak wątpliwości, że przy okazji analiz powieści Jerzego Pilcha, Michała Witkowskiego, Ignacego Karpowicza czy, ostatnio, Ziemowita Szczerka, trudno nie wspomnieć o Gombrowiczu, o autobiografii fikcjonalnej, gawędzie, metalepsji oraz – interdiegetyczności<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Zob. Lutostański, *Gombrowicz–Beckett, Beckett–Gombrowicz*.

<sup>43</sup> Warto zwrócić uwagę również na to, że interdiegetyczność nie jest domeną tylko twórczości Gombrowicza. Jakiś czas temu omawiałem ją na przykładzie *Molloya* S. Becketta (1951). Zob. Lutostański, *Nienaturalna narratologia*.

---

Abstract

---

BARTOSZ LUTOSTAŃSKI University of Varmia and Masuria, Olsztyn  
ORCID: 0000-0001-6345-3275

**UNNATURAL GOMBROWICZ**

The main thesis of this paper is incommensurability of interpretive paradigms which rely on the theory of the novel and on classical narratology to researching the formal construction of Witold Gombrowicz's *Pornografia (Pornography)*. The novel on the one hand generates specific literary genetic and semantic occurrences (fictional autobiography and yarn), and on the other hand questions them. Paradoxicality of to date methodologies is presented as based on a newly observed formal phenomenon of interdiegeticity. It consists in a conditional suspense of diegetic division in a piece of writing (fundamental for both autobiography and yarn). The problem is analysed with resort to the tools and interpretive techniques derived from so-called unnatural narratology the main aim of which is redefinition of the narrative theory's dominating dictionary in such a way so that it may become more adequate to research texts labelled as "experimental," "weird," "untypical."