
Interpretacje

„[M]ałe dzieci nie wyłaniają się z płomieni topiących ołów i gnących żelazo”. Groteskowe ciało Matthew Windrove’a

Małgorzata Kowalcze

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 4, S. 213–230

DOI: 10.18318/td.2021.4.13 | ORCID: 0000-0002-3012-355X

William Golding pojawił się na literackiej scenie w roku 1954, kiedy ukazała się jego pierwsza powieść, *Władca much* (oryg. *Lord of the Flies*, Faber & Faber). Niemal natychmiast wywołała ona bardzo żywą reakcję czytelników. W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych o Goldingu pisali wszyscy; studenci wyższych uczelni analizowali jego dzieło tak namiętnie, że „Time” nazwał go „Władcą kampusu”¹, a sam autor czuł się „surorowcem akademickiego przemysłu lekkiego”². W obrębie polskiej humanistyki proza noblisty spotkała się z nikłym odzewem. W latach 80. i 90. powstało wprawdzie kilka tekstów krytycznoliterackich dotyczących jego twórczości, skupiały się one jednak niemal wyłącznie na *Władcy much* i analizowały głównie antropologiczno-symboliczny aspekt książki. Wśród owych wczesnych badaczek

Małgorzata Kowalcze – dr, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się współczesną literaturą brytyjską, fenomenologią oraz posthumanizmem. Jej najnowsza publikacja to monografia *William Goldinga obrazy cielesności w perspektywie wybranych aspektów fenomenologii ciała Maurice’a Merleau-Ponty’ego* (2020). Kontakt: małgorzata.kowalcze@up.krakow.pl

1 V. Tiger *Canonical evasions and William Golding*, „Contemporary Literature” 1988 vol. 29, no. 2, s. 300.

2 W. Golding *Ruchomy cel*, przeł. K. Majchrzak, Rebis, Poznań 1997, s. 198.

i badaczy brytyjskiego pisarza trzeba wymienić Marię Janion, Małgorzatę Czermińską oraz Zbigniewa Majchrowskiego, którzy obdarzając powieść mianem religijnej paraboli, moralitetu czy przypowieści³, odnosili się do niej jako alegorii antropologicznej, której głównym tematem była kontemplacja ludzkiej natury⁴. Pojęcie tejsze od dłuższego już czasu jest mocno krytykowane na gruncie humanistyki za jego deterministyczny wydźwięk, sugerujący zawężanie spektrum ludzkiej różnorodności do określonej „normy”. Przetrwowało ono jednak, przyjąwszy postać sformułowania „kondycja ludzka”, które wprawdzie mniej opresyjne w wydźwięku, wciąż konotuje pewne inherentne istocie ludzkiej uwarunkowanie. Być może z naturą ludzką jest tak, jak z naturą w ogóle, że choć termin ten jest nieostry i w zasadzie nie wiadomo, do czego w istocie się odnosi, na poziomie pojęciowym trudno się bez niego obejść⁵.

Terminem podobnie trwałym i niedającym się zastąpić, a także w niemal równym stopniu szerokim znaczeniowo jest termin „groteska”, który od pojawienia się we Włoszech w XV wieku⁶ obrósł grubą warstwą analiz kulturoznawczych, odnoszących się do teorii sztuki, literatury czy estetyki. Pierwsze polskojęzyczne wydanie *Władcy much* ukazało się w 1967 roku, a był to okres, kiedy groteska jako kategoria teoretyczna i historycznoliteracka przeżywała okres świetności zarówno w literaturoznawstwie polskim, jak i światowym⁷. Główne kierunki analizy wyznaczały dzieła Wolfganga Kaysera, Arthura Clayborougha, Lee Byrona Jenningsa i Michaiła Bachtina, które zainspirowały szerokie grono polskich badaczy. Dlatego też dziwi, że groteskowość prozy Goldinga nie została wówczas dostrzeżona i na gruncie anglosaskim

3 Maria Janion podkreśla jednoznaczny etyczno-religijny charakter dzieła i zwraca uwagę, że sama krytycznie odnosi się do „ewolucjonistycznego prometeizmu”. M. Janion *Dzieci i bestia apokaliptyczna*, w: *Transgresje 5*, red. M. Janion, S. Chwin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 238-242.

4 Małgorzata Czermińska odczytuje *Władcę much* jako przypowieść o naturze ludzkiej, którą charakteryzują: lęk, pragnienie „chleba i igrzysk”, zachowania zdeterminowane przez oddziaływanie tłumu, nienawiść do obcego i okrucieństwo. Zdaniem badaczki książka Goldinga opowiada o tym, jak „człowiek ulega pokusie totalitaryzmu”. M. Czermińska *Nie łudźmy się, że to grzechy dzieciństwa*, w: *Transgresje 5*, s. 231.

5 K. Soper *What is nature? Culture, politics and the non-human*, Blackwell, Oxford–Cambridge 1995, s. 15.

6 Kiedy to użyto tego terminu do nazwania określonego rodzaju ornamentu ściennego łączącego motywy ludzkie, zwierzęce i roślinne. Zob. K. Gałysz *O pojęciu groteski*, „Sztuka i Filozofia” 1997 nr 14, s. 112.

7 M. Wołk *Groteska – antropologicznie*, „Pamiętnik Literacki” 2018 z. 2, s. 255.

wyplęła dopiero prawie dwie dekady później⁸, a w krytyce polskojęzycznej została pominięta zupełnie. Niniejszy artykuł stanowi próbę uzupełnienia tej luki, przy czym głównym przedmiotem analizy jest nie najpopularniejsze dzieło noblisty, lecz *Widzialna ciemność* (Czytelnik 1986, oryg. *Darkness visible*, Faber & Faber 1979), jak miemam najbardziej wieloznaczna z jego powieści.

Na przestrzeni wieków rozumienie groteski dynamicznie się zmieniało i wciąż pozostaje przedmiotem debat badaczy. Stosunkowo nowym jej ujęciem, starającym się połączyć interpretacje wspomnianych wcześniej jej głównych teoretyków, jest definicja autorstwa Justina Edwardsa i Rune Graulunda, zgodnie z którą groteskowe jest to, co umyka wyjaśnieniom, co nie daje się w sposób bezdyskusyjny umiejscowić w porządku świata, co prezentuje nierozwiązywalny konflikt pomiędzy niekompatybilnościami⁹. Co więcej, zdaniem badaczy groteskowość „łamie prawa natury” – w tym sensie, że wykracza poza zbiór fenomenów przyrodniczych, do których jesteśmy przyzwyczajeni i które są przyczyną złudzenia, iż wiemy, czym „natura” jest – i wskazuje na niejednoznaczny charakter postaci i zjawisk. W owej konwencji „taksonomie, definicje i klasyfikacje rozpadają się, w rezultacie czego w sposób naturalny pojawia się napięcie pomiędzy śmiesznym i strasznym, absurdalnym i przerażającym”¹⁰.

Przyjąwszy zarysowane powyżej rozumienie groteskowości, trudno byłoby wskazać dzieło Goldinga, które nie jest albo z gruntu groteskowe, jak *Władca much*, *Spadkobiercy* czy *Chytrus*, albo nie zawierałoby groteskowych elementów w znaczący sposób budujących fabułę, tak jak w powieściach *Siłą bezwładu*, *Wieża*, *Dwoisty język* czy też *Widzialna ciemność*. We *Władcy much* groteska stanowi tematyczny i strukturalny rdzeń utworu, a najsilniej daje się poznać w swej nekrotycznej i biologicznej transgresyjności: gdy chmara tytułowych insektów obsiada stos świńskich wnętrzności, przez co martwy obiekt zdaje się tętnić życiem, gdy poruszany wiatrem trup spadochroniarza sprawia wrażenie żywego oraz gdy bohaterów otacza gąszcz splątanej egzotycznej roślinności „z ich tajemniczą żywotnością, w której natura, rzekłbyś, sama przewyciężyła dystans dzielący rośliny i zwierzęta”¹¹. Groteskowe są

8 Pierwszym znanym mi opracowaniem krytycznym poświęconym grotesce u Goldinga jest artykuł Williama Nelsona pt. *The grotesque in „Darkness Visible” and „Rites of Passage”* („Twentieth Century Literature” 1982 vol. 28, no. 2, s. 181-194).

9 J.D. Edwards, R. Graulund *Grotesque*, Routledge, New York 2013, s. 3.

10 Tamże, s. 4.

11 W. Kayser *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4, s. 275.

bowiem nie tylko poruszające się szkielety, będące egzemplifikacją absurdalności czegoś, co porusza się, choć będąc martwe, nie powinno. Insekty, zwierzęta pełzające oraz splątane, naśladowujące zwierzęcą dynamikę rośliny są przez groteskę szczególnie uprzywilejowane. Dzieje się tak dlatego, że te pierwsze konotują sferę ciemności i zagrożenia, a te drugie stanowią nienaturalne pomieszanie dziedzin. Niedająca się jednoznacznie sklasyfikować, przejmująca aura egzotycznej wyspy – groteskowa sama w sobie, bo stanowiąca połączenie tego, co piękne, rozkoszne, upojne, i tego, co obce, niesamowite, potworne – będąca fizycznym otoczeniem bohaterów powieści, pozwala im uzmysłowić sobie wielowymiarowość ich własnej kondycji ludzkiej: nieprzeniknioną mglistość własnych marzeń, pragnień i lęków, które nie mają skonkretyzowanego przedmiotu, a jednak pchają ich ku działaniom przerażających ich i fascynujących zarazem. Nabity na pal łeb świni jest reakcją na ową aurę, „jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne”¹², jest odpowiedzią bohaterów na to, co porusza w nich przestrzenie lęku i mroku, a co wyzywa istotę ludzką na pojedynek.

Z kolei we wspomnianych wcześniej dziełach pisarza, w których groteska nie jest konwencją dominującą, można dostrzec wyraźną groteskową metaforę, głównie nekrotyczną. Choć w groteskowym obrazowaniu metaforyka nekrotyczna jest jednym z zasadniczych elementów, ponieważ odnosi się do lęku przed śmiercią, będącego jednym z markerów naszej sytuacji egzystencjalnej¹³, u noblisty zyskuje ona nieco inny wydźwięk. Zdaje się bowiem odnosić nie tyle do strachu przed unicestwieniem, ile do trwogi, jaką w jednostce budzi życie – życie, którego ram nie znamy i nie rozumiemy. Jest to zarazem lęk przed ujawnianą w grotesce ułomnością i nietrwałością kategorii naszego rozeznania w otaczającej rzeczywistości¹⁴. Smak tego doświadczenia poznaje główny bohater powieści *Siłą bezwładu*, Samuel Mountjoy, w momencie gdy jest więziony w ciemnej, ciasnej celi obozu jenieckiego. Odżywa wówczas jego dziecięcy strach przed mrokiem, a jego umysł kreuje obrazy tortur, którym

12 Tamże, s. 279.

13 Śmierć zyskuje groteskowy wymiar w sytuacji zakwestionowania jej statusu jako sytuacji granicznej. Najznamienszym przykładem zastosowania tego motywu jest *Frankenstein* Mary Shelley; zdaniem badaczy za groteskowe w powieści należy uznać nie tylko ożywienie martwego ciała czy sama postać potwora, lecz także perwersyjne, nieetyczne działania Wiktora Frankensteina. Zob. R.C. Evans *Elements of the grotesque in Mary Shelley's „Frankenstein”*, w: *The grotesque*, ed. by B. Hobby, Chelsea House Publications, New York 2009, s. 66.

14 W. Kayser *Próba określenia istoty groteskowości* s. 277.

bohater spodziewa się być poddany. Nie widząc niczego wokół, Sammy rozpaczliwie maca wokół, starając się rozeznaczyć w otoczeniu, a rozszalała wyobraźnia podsuwa mu coraz bardziej irracjonalne pomysły. Męczyzna dotyka przedmiotów i substancji, które interpretuje jako ludzkie zwłoki, rozlany kwas, wijącego się węża, a wszystkie te obrazy wywołują w nim zakorzenioną głęboko w istotach ludzkich awersję: „Niezliczone włosy obrastają mi nogi, brzuch, piersi i głowę, a każdy włos z osobna żyje własnym życiem; każdy odziedziczył po setkach tysięcy lat wstręt i strach przed stworzeniami, które wiją się, ślizgają lub pelzają”¹⁵. Groteskowość sytuacji ujawnia się w pełni, gdy cela okazuje się jedynie pomieszczeniem gospodarczym, a ów tajemniczy przedmiot mokrą szmatą. Wspomniana wcześniej wadliwość kategorii naszego ujmowania świata, czego w powyższej scenie doświadcza bohater, każe mu zakwestionować jego wcześniejszą wiarę w możliwość uzyskania pewnej, obiektywnej wiedzy. W konsekwencji racjonalność, dotąd dominująca w jego postawie względem świata, zaczyna ustępować miejsca otwartości na irracjonalne aspekty rzeczywistości¹⁶.

Widzialna ciemność pod względem formy stanowi mieszaninę gatunków – m.in. powieści obyczajowej, prywatnego dziennika, powieści gotyckiej – przez co jej jednoznaczna klasyfikacja jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym. Ów synkretyzm gatunkowy jest skądinąd jedną z cech charakterystycznych pisarstwa Goldinga i zdaniem autora odzwierciedla charakter otaczającej go rzeczywistości, zdominowanej przez „brak rozsądku, chaos i przypadek”¹⁷. Podobnie chaotyczna może się wydawać struktura dzieła, w której losy dwóch głównych postaci przecinają się i zapętlają w mnogości wydarzeń i retrospekcji.

Dzieło składa się z dwóch względnie niezależnych części opowiadających losy dwojga bohaterów, których ścieżki przecinają się pod koniec fabuły, w części trzeciej. Pierwsza część opisuje historię Matthew Windrove’a, kalekiego chłopca ocalonego z pożogi, a druga mówi o życiu Sophy Stanhope, dziewczynki wychowywanej wraz z siostrą bliźniaczką przez samotnego ojca. Matty i Sophy to wcielone przeciwieństwa zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego (brzydota vs. piękno), cech charakterologicznych (pokora/dobroć vs. pycha/podłość) oraz statusu społecznego (pochodzenie znikąd vs. dziewczynka

15 W. Golding *Siłą bezwładu*, Rebis, Poznań 1996, s. 158.

16 H.S. Babb *The novels of William Golding*, The Ohio State University Press, Columbus 1970, s. 107-108.

17 W. Golding *Ruchomy cel*, s. 196.

„z dobrego domu”). To jaskrawe na pierwszy rzut oka zestawienie kontrastujących ze sobą obrazów jest zasadniczym elementem groteskowej struktury powieści. Czytelnik ze zdziwieniem odkrywa jednak, że w miarę rozwoju fabuły pierwotna prosta antytetyczność ucieleśnionych idei słabnie, a z zawilej struktury powieści wyłania się obraz pogmatwanego świata, niedającego się ująć w wygodne jednoznaczne kategorie. Sophy jawi się jako postać negatywna z tego względu, że nie ukrywa mrocznych myśli i pragnień. Jest zmysłowa, cielesna, chce poczuć na własnej skórze zarówno rozkosz, jak i ból, a czynione przez nią zło wydaje się naturalnym produktem jej osobowości, rezultatem ciekawości świata we wszystkich jego wymiarach. Matty, na którym skupi się moja analiza, jest ukazany w powieści jako istota bardziej duchowa niż cielesna. Stanowi on figurę mistyka, żyjącego równocześnie w świecie materialnym oraz w tajemniczym świecie wizji, wyobrażeń i odczuć, do których inni nie mają dostępu. Osoba bohatera jest naznaczona jakimś niedającym się określić mrokiem, który chłopak mimowolnie rzuca, gdziekolwiek się pojawi¹⁸. Jego postać przejmuję lękiem, ponieważ jego intencje są niejasne, tak jak jego stan psychiczny – czytelnik nie może być pewien, czy osobliwe doświadczenia Matty’ego spotykają go w fizycznym świecie przedstawionym, czy też są jedynie tworamii jego wyobraźni. Ukazanie przez autora tajemniczych wydarzeń, których znaczenie jest niewytłumaczalne, jest według Philipa Redpatha celowe i ma za zadanie otworzyć czytelnika na doświadczenie tajemniczości wszechświata¹⁹. A jest to wszechświat, w którym niematerialne przenika się wzajemnie z materialnym, a racjonalne z irracjonalnym, ciało i duch pozostają zaś w nieokreślonej, a jednak niedającej się znieść komunii.

Matthew Windrove jest inwalidą i sierotą, jest znikąd i jest niczyj. To budzi współczucie. Ale Matty jest przy tym kaleką z poparzoną połową twarzy i wypaloną do kości skronią. To budzi odrazę. Co więcej, jest on mistykiem, ciągle mamroczącym pod nosem wersety z Biblii, rozmawiającym z istotami pozaziemskimi i odprawiającym osobliwe rytuały. To budzi lęk, ale i śmiech, a dokładnie określony rodzaj śmiechu, którym

18 Do końca nie wiadomo, jak zginął Henderson, uroczy chłopak, konkurujący z Mattym o względy nauczyciela, Pana Pedegree, który swoje pedofilskie żądze stara się ubrać w formę zażyłości z wybranymi uczniami. Henderson spada z dachu, a pod jego ciałem leży tenisówka Matty’ego. Wypytywany o zdarzenie chłopak jest w stanie jedynie wymówić starotestamentowe przekleństwo: „Na Edom but mój rzuce” (Psalm 108, *Biblia Tysiąclecia*, Pallotinum, Kraków 1965). Czytelnik może słusznie pytać, czy było to przekleństwo, które straciło jego rywala z dachu?

19 P. Redpath *William Golding. A structural reading of his fiction*, Vision Press Ltd., London 1986, s. 53.

obserwatorzy próbują zagłuszyć swój lęk przed odmiennością²⁰. Inność Maty'ego jest złożona i podobnie niejednoznaczny jest stosunek do niego otaczających go osób. Spowijająca go pozaziemska aura jest natychmiast wyczuwana przez otaczających go ludzi i bardziej nawet niż jego szpetny wygląd budzi w nich niepokój. Spotykamy go w pierwszej scenie powieści, opisującej pożogę miasta, wyłaniającego się z płomieni „topiących ołów i gnących żelazo”²¹. Już samo jego pojawienie się *ex nihilo* stawia go poza wspólnotą ludzką, w której tożsamość jednostki jest w znacznej mierze określana przez jej koligacje rodzinne. Choć nie jest klonem, tak jak klona charakteryzuje go swoista „potworność ontologiczna”²², wyrażająca się w braku więzów krwi z przedstawicielami własnego gatunku. Zdaje się ewolucyjnym dodatkiem, bytem zaistniałym *in medias res*, którego nieobecna przeszłość paradoksalnie warunkuje przyszłość. Problematyczne jest jednak nie tylko niejasne pochodzenie bohatera, cechują go bowiem trudności także w innej zasadniczej dla rodzaju ludzkiego kwestii – komunikacji językowej z otoczeniem. Początkowo produkcja mowy jest dla chłopca niezwykle bolesna – wypowiedane przez niego słowa są kanciaste, i wydostają się w bólu i cierpieniach lub niczym przeciskająca się przez gardło piłka golfowa deformują całą jego twarz²³. Z czasem ów ból ustępuje, ale mowa nigdy nie staje się dla Maty'ego efektywnym narzędziem porozumiewania się; jest czymś nieznanym zastosowania dla wyrażenia jego mistycznej wrażliwości, utrudnia jego łączność ze światem, zamiast ją umożliwić.

Najbardziej osobliwym aspektem bohatera jest jednak jego *transresyjne* ciało, zwracające na siebie uwagę nie tylko „białą ohydą”²⁴ zmacerowanej skóry głowy, ale przede wszystkim specyficzną otaczającą je aurą. Mimo licznych zabiegów medycznych, którym ciało Maty'ego jest poddawane, mających na celu doprowadzenie go do formy akceptowanej społecznie, nie osiąga ono nigdy statusu „normalnego”, cokolwiek ów nieostry

20 Ambiwalentny charakter tego rodzaju zachowań, które są absurdalnie śmieszne i straszne razem, leży w samym sercu groteskowości. Por. J.D. Edwards, R. Graulund *Grotesque*, s. 4.

21 W. Golding *Darkness visible*, Faber & Faber, London 1981, s. 11.

22 P. Sheehan *Posthuman bodies*, w: *The Cambridge companion to the body in literature*, ed. by D. Hillman, U. Maude, Cambridge University Press, New York 2015, s. 253. Określając tym terminem własności klonów, Sheehan kładzie nacisk na zagadnienie potworności właściwe idei duplikowania osobników. Ja pragnę rozszerzyć ten termin także na postaci ludzkie lub antropomorficzne, niemające „ludzkiego” pochodzenia.

23 W. Golding *Darkness visible*, s. 15.

24 Tamże, s. 23.

termin miałby oznaczać. Stanowi ono egzemplifikację takich elementów groteskowości, jak okaleczenie, deformacja, nienaturalność, a także ów baśniowy element fantastyczności, niesamowitości, który nie pozwala myśleć o nim jako skończonym obiekcie materialnym. Powyższe cechy fizyczne bohatera wzbudzają w spotykających go ludziach żal, niekiedy śmiech, przede wszystkim jednak obrzydzenie i lęk przed obcym, przed tym, co wymyka się kategoryzacji²⁵. Odczucie to, będące jednym z kluczowych elementów reakcji na groteskowość, u Kaysera jest określone jako „zgroza wywołana przez to, co niepojęte”²⁶, jako lęk niemający określonego przedmiotu i dlatego niepoddający się łagodzącemu działaniu racjonalizacji.

Groteskowe ciało jest bytem stającym się, niedokończonym, podlegającym procesom przekształcania²⁷. Jest to ciało, którego potworność wynika z braku wewnętrznej spójności, integralności, ciało stanowiące zbiór elementów niedających się ująć w jednolitą całość²⁸. Takie właśnie jest ciało Matty’ego, głównie w początkowej części powieści, kiedy poparzony chłopiec jest poddawany długotrwałemu leczeniu, licznym operacjom i żmudnej rekonwalescencji, które mają przywrócić mu ludzki wygląd i względną sprawność fizyczną. Mimo licznych zabiegów mających nadać jego ciału spójną formę „bryła cielesna” chłopca pozostaje niejednolita, tak jak struktura jego tożsamości, która w toku rozwoju wydarzeń będzie podlegać zasadniczym przemianom. Chociaż formą jest podobny do człowieka, doświadcza ludzkich emocji i pragnień, to jednak w odbiorze innych i swoim własnym znacznie od człowieka odbiega. Tożsamość Matty’ego jest sztucznym tworem, począwszy od imienia, które zostało mu wybrane przez obcych ludzi, tylko po to, by nie nazywać go dłużej „numerem siódmym”²⁹, a skończywszy na kolejnych zajęciach, które jako młodzieniec, a potem dojrzały już mężczyzna wykonuje, a które są mu przydzielane „po to tylko, by na niego nie patrzeć”³⁰. W opierającej się na dialektyce przeciwieństw strukturze powieści motyw piękna i brzydoty ciała, jego zewnętrznego i wewnętrznego wyglądu oraz tego, jak wpływają one na postawę ludzką, odgrywa

25 W. Nelson *The Grotesque in „Darkness visible”*, s. 181.

26 W. Kayser *Próba określenia istoty groteskowości*, s. 277.

27 M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 437.

28 P. Sheehan *Posthuman bodies*, s. 247.

29 W. Golding *Darkness visible*, s. 14.

30 Tamże, s. 41.

rolę zasadniczą. Cielesna forma drugiego człowieka jest w naszej świadomości dominującym aspektem jego istnienia i choć wiemy, że w tym, co jest dostępne naszym zmysłom, jego istnienie się nie wyczerpuje, pozostaje ona płaszczyzną fundującą wszelkie relacje, jakie pomiędzy nami zachodzą. W ciele drugiego odkrywamy pierwsze kategorie ujmowania świata, dostrzegamy pierwsze różnicujące cechy. W ciele drugiego przeglądamy się sami i w nim odnajdujemy punkt odniesienia naszych wartościujących ocen. Ekspozując wybrane elementy ciała, groteska poniekąd stwarza nową jego formę. Otwory ciała jako te, które stanowią miejsca dostępu do jego wnętrza, jako miejsca przejścia w inną rzeczywistość, są punktem koncentracji karykaturalnego obrazu. W groteskowym ciele zaciera się bowiem granica między powierzchownością ciała i jego wisceralną stroną; krew, kości, narządy wychodzą spod powłok skóry, ujawniając prawdę o „drugim wymiarze” organizmu.

Postać Matty’ego jest ciekawym studium relacji pomiędzy „w n ę t r z e m” i „z e w n ę t r z e m” ciała ludzkiego głównie z uwagi na problematyczną dwoistość przedmiotu, który uosabia. Oczywiście jest dla nas, że każda przestrzenna struktura materialna ma jakieś „wnętrze” i jakieś „zewnątrze”, choć granica między nimi nie jest już tak ewidentna. Owe aspekty rzeczy w sposób konieczny istnieją razem, ale w kulturowym ujęciu są jednocześnie skrajnie od siebie odległe znaczeniowo. Znamy zewnętrzny kształt naszego ciała i wiemy, z czego składa się jego wnętrze, kiedy jednak granica między tymi dwiema sferami zostaje przerwana i wewnętrzna strona ciała staje się widoczna – a więc w pewien sposób staje się stroną zewnętrzną – doznajemy dziwnego wstrząsu. Dzieje się tak, ponieważ bezpośredniość jego „mięsnej” rzeczywistości jest dla nas zawsze pewnym zaskoczeniem, ale też dlatego że dochodzi wówczas do zatarcia granicy, pomieszania kategorii. Samo rozgraniczenie z e w n ę t r z a i w n ę t r z a ciała, choć, jak wspomniałam, mogłoby się wydawać intuicyjne, jest w gruncie rzeczy umowne, nie wiadomo bowiem tak naprawdę, gdzie należałoby wyznaczyć linię podziału między owymi dwiema przestrzeniami. Tego rodzaju intuicję wyraża Jolanta Brach-Czaina, stwierdzając: „Nie jestem zamkniętą bryłą, którą z wierzchu powleka skóra. W rzeczywistości płynnie przechodzi ona do środka, gdzie przemieniona w błony wyścięła również moje wnętrze. Dzięki nim, choć w ukryciu, jestem otwarta i całkowicie przenikalna”³¹. Nie mamy wątpliwości, że organy

31 J. Brach-Czaina *Błony umysłu*, Sic!, Warszawa 2003, s. 65. Skóra w powyższym stwierdzeniu może stanowić fizyczny analogon zjawiska percepcji, w którym „zewnątrzne” treści gładko przenikają do ciała i stają się elementem „wnętrza”, umysłu.

wewnętrzne są właśnie wewnętrzne, ale znacznie bardziej kłopotliwe są włosy, które są zewnętrznym atrybutem ludzkiej cielesności, będąc zarazem zakorzenione we wnętrzu ciała.

Skóra wydaje się tym problematycznym organem, który jest wewnętrznym i zewnętrznym zarazem, który postrzegamy jako granicę siebie w świecie, ale w którym jednocześnie owa granica się rozmywa. Z tego względu część feministycznych badaczek zwraca uwagę na fakt, że skóra jest tylko pozorną granicą naszego ciała³², gdyż w mentalnym obrazie świata jednostki sięga ono daleko poza nią. Skóra – jej kolor, faktura, woń, znamiona – jest w gruncie rzeczy pierwszym źródłem natychmiastowych wniosków na temat innych. Dostęp do skóry daje nam przekonanie o dostępie do wiedzy na temat drugiego człowieka jako takiego, interpretujemy ją jako zewnętrzny przejaw jakości wnętrza, czujemy wręcz, że dzięki niej mamy dostęp do pewnej prawdy o innej osobie³³. Skóra jest zatem „nie tyle figurą czy metaforą, ale cielesnym nośnikiem znaków i różnic [...], otwartym i gotowym do odczytywania nośnikiem znaczeń; jawi się jako przestrzeń, w której krzyżują się praktyki dyskursywne z materialnością”³⁴.

Być może redukcjonistycznie zabrzmiałoby stwierdzenie, że skóra jest tym, co determinuje relacje Matty’ego z otoczeniem, ale trudno nie odnieść wrażenia, że tak właśnie się dzieje. Bohater jest „kimś, komu brakowało więcej skóry, niż sobie wyobrażał”³⁵, i dlatego nie tylko w oczach innych, lecz także w swoich własnych stanowi on niejednoznaczny komunikat. Pomijając zdziwienie i neurotyczną osobowość Matty’ego oraz mroczną aurę, którą wokół siebie rozsiewa, bohater jest odpychający głównie z uwagi na zniekształconą poparzeniem lewą stronę głowy – zmacerowaną skórę twarzy, białą łysinę czaszki i sterczący strzęp ucha – którą chłopak stara się ukryć pod czarnym kapeluszem. Widok chłopca kontrastuje z wyobrażeniami na temat istoty ludzkiej ugruntowanymi w kulturze wartościującej humanistyczne kanony piękna. Jednak, jak bohater sam stwierdza, jego odmienność nie polega jedynie na

32 Taką postawę prezentują np. Rosi Braidotti, Judith Butler i Elisabeth Grosz. Por. S. Ahmed, J. Stacey *Introduction: dermatographies, w: Thinking through the skin*, ed. by S. Ahmed, J. Stacey, Routledge, London 2001, s. 4.

33 Tamże.

34 K. Szopa *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna” 2013 nr 4 (10), s. 140.

35 W. Golding *Darkness visible*, s. 49.

inności fizycznej³⁶. Chłopiec jest sam dla siebie przedmiotem ustawicznie powracającego pytania, najpierw „Kim jestem?”³⁷, a następnie – w miarę jak narasta w nim przekonanie, że bliżej mu do biernego przedmiotu oddziaływania ludzkich i nie-ludzkich sił – „Czym jestem?”³⁸. Groteskowe ciało bohatera, które jest niekompletne, zdeformowane skłania do zadawania pytań o to, jakie atrybuty określają specyfikę ciała człowieka; jakie odchylenia od „normy” każą kwestionować jego status, a jakie ów status bezsprzecznie mu zapewniają. Jest to więc pytanie o warunki przyznania statusu podmiotu oraz wynikające z nich relacje władzy i podległości, które kształtują relacje społeczne. Niejednokrotnie owe arbitralne warunki podmiotowości są podstawą odrzucenia jednostek, które ich nie spełniają, a przez to zostają zdegradowane do statusu przedmiotu, jak gorzko zauważa Ewa Domańska: „Nie tylko bowiem ze składowaniem i utylizacją rzeczy mamy kłopoty, lecz także z asenizacją ludzi-odpadów i ludzi-odrzutów, różnego rodzaju zbędnych, bezużytecznych i nieprzydatnych ludzi”³⁹.

Postrzegany w tym kontekście Matty nie jest ani podmiotem (*sub-ject*), ani przedmiotem (*ob-ject*), ale jest wy-miotem (*ab-ject*)⁴⁰, obiektem w s t r e t u. W ujęciu Julii Kristewej abiektem jest to, czego nie da się przyporządkować do żadnej znanej kategorii, przez co dana rzecz jest czymś radykalnie „innym”⁴¹. Deformacja cielesna innego jest źródłem niepokoju, który przekłada się na nasze osądy moralne – brzydocy ludzie są znacznie częściej posądzani o celowo negatywne działanie. Zwykle przyjmuje się, że ich niższy status społeczny, który mimowolnie zakładamy na podstawie ich brzydoty, musi wywoływać w nich frustrację, motywującą z kolei ich „nieczyste” pragnienia i działania. Brzydota budzi wstręt, ale niepokój, który mu towarzyszy, wydaje się mieć źródło nie w jednostkowej czy gatunkowej estetyce, lecz w ontologii; zda się on bowiem dotyczyć kwestii granicy pomiędzy tym, co ludzkie, i tym,

36 Tamże, s. 59.

37 Tamże, s. 65.

38 Tamże, s. 70.

39 E. Domańska *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008 nr 3, s. 17.

40 Ch. Penwarden *Of word and flesh. An interview with Julia Kristeva*, w: *Rites of passage*, ed. by S. Morgan, F. Morris, Tate Gallery Publications, London 1995, s. 24.

41 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 8.

co nie-ludzkie. W optyce tradycji humanistycznej zainspirowanej estetyką antyczną kategorie piękna i brzydoty odgrywają ważką rolę. Obok potęgę intelektu fizyczne piękno formy cielesnej jawi się jako atrybut doskonałości, przejaw uwznioślenia człowieka, potwierdzenie jego naczelnej pozycji w świecie istot żywych. Piękno jego formy materialnej niejako wynosi go ponad świat materialny, czyniąc zeń zjawisko *sui generis*, niesprowadzalne do jego materialnych części składowych. Brzydota natomiast powoduje rzecz odwrotną – poniża człowieka, utożsamia go z formami bytu z jakichś względów uznanymi za niższe, prymitywne, stawia na równi z tym, co zwykłe, dające się zdefiniować. Choć jesteśmy świadomi możliwości braku związku pomiędzy zewnętrzną formą przedmiotu postrzegania a jego zawartością, nasza heurystycznie funkcjonująca wrażliwość pcha nas ku spontanicznemu odrzuceniu tego, co jawi się nam jako wstrętne, gdyż może to być dla nas groźne. Co ciekawe, ów mechanizm działa także w wypadku treści wyobrażonych: „Zupełnie to samo odnosi się do szpetności kształtów. Ta szpetność obraża nasz wzrok, sprzeciwia się naszemu upodobaniu porządku i harmonii i wywołuje odrazę bez względu na to, czy przedmiot wywołujący w nas tę odrazę istnieje rzeczywiście czy nie”⁴².

Zdeformowane ciało Matty’ego w moim przekonaniu stanowi ciekawy przykład swoście rozumianego „ciała posthumanistycznego”. Dominującą egzemplifikacją tej kategorii jest ciało cyborgiczne, udoskonalone technologicznie, będące amalgamatem tego, co ludzkie i nie-ludzkie⁴³. Ciałami posthumanistycznymi są ciała cyborgów, „ciała” istniejące w przestrzeni cyfrowej, ciała sklonowane, ciała niedające się skategoryzować jako żywe lub martwe (zombie) oraz ciała praktykujące kanibalizm⁴⁴. Zdaniem autora powyższych rozróżnień analogonem techno-ciała jest ciało potworne, groteskowe, głównie z uwagi na inherentne mu kwestie mutacji, odbiegania od normy⁴⁵. Ciało posthumanistyczne będzie określać jego zasadniczą odmiennność od takiego ciała, jakie za ideał uznaje klasyczny humanizm: „naturalne”, proporcjonalne, młode, niezmodyfikowane technologicznie ciało, przejawiające zachowania

42 G.E. Lessing *Laokoon. Albo o granicach malarstwa i poezji*, przeł. K. Bronikowski, XXIV, 188, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/laokoon.html#s25>.

43 Takie rozumienie ciała posthumanistycznego postuluje m.in. Scott Jeffery, por. tegoż *Superhuman, transhuman, post/human: mapping the production and reception of the posthuman body*, University of Stirling, Stirling 2013.

44 P. Sheehan *Posthuman bodies*, s. 254-257.

45 Tamże, s. 245.

uznawane kulturowo za właściwe istocie ludzkiej. Ciało protagonisty, będące bytem wymykającym się jednoznacznej kategoryzacji, w którym dualistyczne kategorie zostają rozmyte, jest przeciwieństwem tak rozumianego „ciała humanistycznego”. W równym stopniu co fenomen biologiczny jest ciało naturokulturowym⁴⁶ niesamoistnym tworem, będącym przedmiotem rozmaitych inskrypcji, jako takie znaczącym i generującym znaczenia. Głównymi punktami styczności zarówno groteskowej, jak i posthumanistycznej cielesności są konstytuująca je nieokreśloność formy, dynamizm, zapośredniczenie w otoczeniu i plastyczna podatność na interpretację. Groteskowość ciała, zdaniem Michaiła Bachtina, opiera się na jego niedokończonej strukturze, na jego statusie przedmiotu modyfikacji i oddziaływań ze strony otoczenia: „Ciało groteskowe to ciało stające się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone: zawsze kształtuje się, tworzy i samo kształtuje, i tworzy inne ciało; oprócz tego pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane”⁴⁷. Owa otwarta struktura ciała, jego plastyczność i przenikalność dla świata domaga się szerszej perspektywy, w której dopiero widać, że w istocie „człowiek jest ludźmi” – wspólnotą jednostek, których odmienności nie są aberracjami od normy, lecz składowymi konstytucji gatunku. Owa poszerzona perspektywa pozwala dostrzec, jak bardzo nasze istnienie jest zapośredniczone w otoczeniu. Obejmie ona bowiem także to, co nie-ludzkie, a więc całość rzeczy, które w znacznej mierze kształtują ludzkie postrzeganie siebie, współkonstytuują tożsamość istoty ludzkiej. Groteskowe wyobrażenia są „najgłośniejszym i najdobitniejszym protestem przeciwko wszelkiemu racjonalizmowi i wszelkiej systematyzacji myślenia”⁴⁸, są dziełami *aegri somnia* i jako takie nie trzymają się ścieżki wyznaczonej przez rozum. Penetrują one natomiast świat empiryczny, jawiący się nam jako uporządkowany, i ujawniają wnętrze bytu, w którym rzeczy nie są jednoznaczne i od siebie odrębne, ale przenikają się wzajemnie zarówno w swych znaczeniach, jak i w swej strukturze materialnej; przeciwieństwa natomiast nie znoszą się, lecz współlistniają⁴⁹.

46 Pojęcie omówione przez Donnę Haraway w jej pismach, zob. też *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012; D. Haraway *How like a leaf. An interview with Thyrza Nicholas Goodeve*, Routledge, New York 2000.

47 M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa*, s. 437.

48 Tamże, s. 280.

49 S.-L. Chao *Rethinking the concept of the grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, *Legenda*–Routledge, Oxford 2010, s. 41.

Pojęcie abiektu jest silnie związane z ideą braku jednolitej formy⁵⁰, która to własność charakteryzuje kondycję chłopca: Matty nie ma jasnego, stabilnego, konkretnego statusu ontycznego. Jego osoba wprowadza w otoczenie element, względem którego napotykać go na swej drodze osoby muszą na nowo określić swoje miejsce pośród zjawisk, muszą zrewidować własną definicję „normalności” oraz podmiotowości. Społeczna egzystencja głównego bohatera ufundowana jest na mieszaninie fascynacji i odrazy, jaką jego postać wywołuje w innych, oraz lęku przed zjawiskiem, które swoją transgresyjnością kwestionuje dotychczasowe podziały kategoriale. Matty odgrywa w powieści rolę „d z i w o l ą g a”, który nie tylko razi uczucia estetyczne bohaterów, lecz także przez samo wizualne odbieganie od normy zaburza ład, do jakiego społeczność przywykła. Jak słusznie zauważa Kristeva, dziwoląg jest tym bardziej niepokojący, im bliżej jest mu do normalności, wówczas bowiem jego postać zagraża szczelności granicy ustalonych standardów: „A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁵¹. Zakres odmienności „innego” nie jest bez znaczenia i paradoksalnie może pozostawać w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do nasilenia lęku obserwatora: jeżeli między odmieńcem a mną jest wyraźna granica jakościowa, moja tożsamość jest bezpieczna, natomiast gdy owa granica zostaje rozmyta, a dziwoląg okazuje się zaskakująco do mnie podobny, budzi się we mnie lęk wynikający z zakwestionowania mojej własnej tożsamości – może w gruncie rzeczy ja również jestem potworem? Dlatego też fakt, że Matty nie jest „radikalnie innym” bytem, ale jedynie człowiekiem, którego wygląd i zachowanie odbiegają od przyjętych standardów estetycznych i społecznych, wzmacnia jeszcze negatywny odbiór jego osoby. Trudno go bowiem skategoryzować, nazwać ów osobliwy sposób istnienia, w którym ludzkie i nie-ludzkie tak dogłębnie się przenika. Wielu krytyków zauważa, że nawet bez względu na konkretną jego formę ciało drugiego człowieka jako takie, jako przedmiot istniejący niezależnie od postrzegającego je podmiotu, jest obrzydliwe: „Zanieczyszczenie, skażenie i zdolność wywoływania obrzydzenia są inherentne twojej «twojności». Jesteś niebezpieczny z tego prostego powodu, że jesteś kimś innym

50 I. Huygens *They're not even sure it's a baby yet... Body horror in „Eraserhead”*, w: *Dark reflections, monstrous reflections: essays on the monstrous in culture*, ed. by S.N. Fhlainn, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2006, s. 82.

51 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia*, s. 10.

niż ja”⁵². Inność nas odpycha, bo zmusza nas do zwrócenia uwagi na swój własny wizerunek i zastanowienia się, jak jest on postrzegany przez innych. To, co „inne”, definiuje to, co „swojskie”, a aberracje stanowią kontrast dla normalności. W tym sensie wstręt oraz pogarda są narzędziami akcentowania różnicy jakościowej; obrzydzenie pomaga określić granice pomiędzy mną a innym, pomiędzy „nami” a „nimi”⁵³. Są to granice kulturowe, a także granice tożsamości jednostkowej: ciało drugiego jawiące się jako rzecz przypomina nam o materialnym wymiarze naszych własnych ciał, których przedmiotowy charakter nie przystaje do podmiotowego sposobu jego odczuwania.

Poparzona twarz Matty’ego budzi więc w ludziach wstręt nie tylko dlatego, iż okazuje się kością powleczoneą skórą, ale nawet w większej mierze z tego powodu, że uświadamiają sobie oni, iż ich twarze są dokładnie tym samym. Chłopiec jest zaskakująco „niewidzialny” w zakresie swoich cech charakterologicznych; postrzegany jest przez innych nie jako osoba, ale jako niepokojące zjawisko, budzący grozę fenomen. W tym sensie s t a n o w i o n s w o i s t e l u s t r o, w którym każdy, kto go spotyka, musi się przejrzeć i krytycznie odnieść się do własnej fizyczności. Może się wydawać, że rzeczywistym przedmiotem wstrętu, jaki w otoczeniu budzi chłopak, jest nie on sam, ale ten, który go spotyka. Odkrywająca białość czaszki łysina oszpeconego chłopca zmusza bowiem patrzącego, aby zajrzał pod powierzchnię własnej skóry, gdzie w gruncie rzeczy istota ludzka jest półpłynną masą, w której przemieszczają się rozmaite cieczki, żywność ulega rozkładowi i formują się odchody. Wydaje się, że znamy strukturę własnego ciała, a jednak gdy trzymamy w rękach rentgenowskie zdjęcie swojej czaszki, nie czujemy związku między tym oto obrazem i własnym doświadczeniem siebie. Nawet własne odbicie w lustrze wydaje się niekiedy dziwnie obce, odmienne od naszego „odśrodkowego” odczuwania swojego ciała. Ostentacyjnie biologiczna postać bohatera skłania osoby z jego otoczenia w świecie literackim – jak również czytelnika w świecie realnym – do uświadomienia sobie własnej biologiczności, a przez to źródłowej tożsamości z tym, co uznajemy za „inne”.

Poprzez postać Matty’ego William Golding przedstawia w *Widzialnej ciemności* antropologiczną wizję, w której człowiek nie zna siebie, nie rozumie siebie, ze zdziwieniem, a niekiedy przerażeniem obserwuje własne czyny, jakby z nich właśnie siebie się uczył. Należąc do świata materialnego, zarazem nosi w sobie poczucie doświadczenia rzeczywistości duchowej, której potrzebuje

52 W.I. Miller *The anatomy of disgust*, Harvard University Press, Cambridge–London 1997 s. 51.

53 Tamże, s. 50.

do uzasadnienia swoich zmiennych stanów, niezrozumiałych przeżyć i niesamowitych doświadczeń, a także ograniczeń poznawczych. Nie ograniczając się do „ziemskiego żywota”⁵⁴, ale żyjąc także „życiem duchowym”⁵⁵, zmuszony jest istnieć w rozdarciu pomiędzy nimi, próbując godzić ze sobą sprzeczne pragnienia, ale zarazem znajdując w nich określenia siebie. W konfrontacji z budzącym odrazę zniekształconym chłopcem człowiek jest „pełen dziwnego żalu nie dla okaleczonego dziecka, lecz dla siebie, okaleczonej istoty, którego umysł ten jeden raz zgłębił istotę rzeczy”⁵⁶. Matty jest w tym sensie „potworem”, który „pojawia się, objawia, przypomina, ale też ostrzega i gwałtem wdziera w zastany naturalny porządek, nie przestaje wzbudzać trwogi, grozy, zdziwienia, zachwytu czy obrzydzenia, a przy tym dążenia do ogarnięcia rozumem tego, czego ogarnąć się nie da”⁵⁷. Będąc swoistym „świętym monstrum”, Matty nie znajduje porozumienia z drugim człowiekiem na płaszczyźnie kulturowej, zarazem jednak w zakresie cielesnej bezpośredniości doświadczenia wyznacza miejsce bliskie każdej ludzkiej istocie. „Potwór zawsze stanowi pomieszczenie kategorii, zniesienie granic i obecność niejednorodności”, ale jednocześnie pozwala rozpoznać i uznać nasze własne potworności⁵⁸.

Groteskowość utworów Williama Goldinga w dużej mierze zasada się na odbieranym przez czytelnika wrażeniu, że świat przedstawiony, który z jakichś względów jawi się jako obcy⁵⁹, jest akuratnym obrazem świata rzeczywistego, który w dziele literackim ujawnia swoją źródłową obcość. Tym, co niepokoi odbiorcę, jest więc w istocie obawa, że nie da się znaleźć pociechy w bezpiecznej fikcyjności rzeczywistości literackiej, a egzystencjalny lęk nie zniknie z chwilą zamknięcia książki. W tym sensie groteskowość wykracza poza ramy konwencji literackiej i okazuje się sposobem istnienia naszego świata, którego literatura jest jedynie mniej lub bardziej adekwatnym *mimesis*. Nie bez znaczenia jest fakt, że pisarz chwycił za pióro, chcąc

54 W. Golding *Darkness visible*, s. 98.

55 Tamże, s. 100.

56 Tamże, s. 13.

57 A. Kowalczak-Pawlik *Obietnica potworności*, w: *Teorie wywrotowe*, s. 489.

58 J. Halberstam *Skin show: gothic horror and the technology of monsters*, Duke University Press, Durham–London 1995, s. 27.

59 W. Kayser *Próba określenia istoty groteskowości*, s. 276. Owa obcość wpływa nie z nieznamo-wości jego elementów, lecz z niezrozumienia ich istoty, wątpliwości, jakie istota ludzka ma względem ontologicznego i aksjologicznego statusu elementów rzeczywistości, ze sobą samą włącznie.

dać wyraz własnym bolesnym doświadczeniom i temu, czego nauczyły go one o człowieku. Golding walczył w marynarce wojennej podczas II wojny światowej, a związane z tym przeżycia silnie oddziaływały na jego postrzeganie rzeczywistości, istoty ludzkiej i relacji międzyludzkich. Objawiony wówczas światu Jungowski „cień”, wcześniej głęboko skryty w podświadomości ludzkości, był upokarzającym ciosem zadany antropocentrycznej pysze i ironicznym komentarzem do wyidealizowanego przez renesansowy humanizm obrazu człowieka. Nasze wyobrażenia i przekonania, idee, teorie oraz schematy okazały się tak ulotne, jak dym z komina w Auschwitz. Groteskowy świat Goldinga to świat pozbawiony bezpiecznych ram ustalonych definicji, w którym człowiek musi na nowo określać swoje miejsce, świat, który budzi lęk i wstręt, ale też fascynację niezgłębialnością jego struktur. Perspektywa pisarza czerpie i z komedii, i z tragedii, ale nie sprowadza się do żadnej z nich, ponieważ ukazuje człowieka jako amalgamat motywów, w którym różnice nie kwestionują spójności, a „łypiący chytrym okiem gargulec czuje się u siebie zarówno na dachu domu publicznego, jak i katedry”⁶⁰.

Zdaniem Philipa Redpatha każda analiza *Widzialnej ciemności* najprawdopodobniej przyniesie więcej pytań niż odpowiedzi⁶¹. Krytyk zapewne ma rację, a groteskowe ciało Matthew Windrowe’a, mimo omówienia rozmaitych jego aspektów, niezmiennie opiera się uchwyceniu w jednoznaczne kategorie. W pewien sposób jest ono zbiorem wszystkiego, co mu się przydarza, przestrzenią doświadczenia, punktem styczności swojskiego i obcego, zewnętrznego i wewnętrznego, materialnego i duchowego; punktem – paradoksalnie więc materialnym „obiektem bezwymiarowym”. Ufam jednak, że podjęta przeze mnie próba nakreślenia jego groteskowości odsłania istotną warstwę znaczeniową powieści. Wieloznaczność i plastyczność pojęcia groteski są odzwierciedlone w wieloznaczności i plastyczności ciała bohatera. Ono samo stanowi swoistą metaforę ludzkiego ciała jako takiego – unaocznia płynność określających je pojęć, dynamikę jego struktury percepcyjnej oraz jego konieczne zapośredniczenie w świecie je otaczającym. W tym sensie dialogiczna struktura powieści, zbudowana na kontrastujących motywach wnętrza i zewnątrz ciała, materialności i duchowości, zwykłości i niesamowitości oraz swojskości i obcości stanowi kalkę interakcyjnych relacji groteskowo tajemniczej cielesnej materii, którą jesteśmy.

60 W. Nelson *The grotesque in „Darkness Visible”*, s. 193.

61 P. Redpath *William Golding. A structural reading of his fiction*, s. 10.

Abstract

Małgorzata Kowalcze

PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF CRACOW

*"Nor Do Small Children Walk out of a Fire that is Melting Lead and Distorting Iron":
Matthew Windrove's Grotesque Body*

Kowalcze explores the grotesqueness of the body of Matthew Windrove, the protagonist of William Golding's novel *Darkness Visible*. Several aspects typical of this convention are present in the novel, but Polish literary scholars have not yet tackled the subject. Examining the character's transgressive physical form Kowalcze focuses on the way Windrove is perceived by his surrounding. His grotesqueness provokes astonishment, fear and disgust, he becomes a freak, monster and abject. At the same time he gives rise to a profound anthropological reflection on the conditions of being human, the borders between what "belongs" and what is "other," and the status of human cognitive functions.

Keywords

grotesque, freak, disgust, body, otherness