

Teksty Drugie 2007, 1-2, s.235-248



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”. O dwóch powieściach współczesnych.

Krzysztof Uniłowski

Interpretacje

Krzysztof UNIŁOWSKI

Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”.
O dwóch powieściach współczesnych

I.

W roku 1998 ukazała się powieść Andrzeja Falkiewicza pt. *Ledwie mrok*¹. Zważywszy nazwisko autora, trudno by zaskoczyły nas związki utworu z tradycją (neo)awangardy. A zaznaczają się one choćby w dążeniu do przekroczenia normy językowej. Spore partie tekstu zrywają z regułami gramatyki. Pojedyncze słowa są rozbijane, związki składniowe ulegają zaś zachwianiu. Nie chodzi jednak o samą tylko destrukcję, zmierzającą do amputacji znaczeń, nieczytelności oraz komunikacyjnej afazji. Dewiacje językowe nie są posunięte tak daleko, by zatarta została więź łącząca zniekształcone słowa z ich słownikowym wzorem: „Śnić nie ma. Śniejść jejjć nic. Ust niemiena i niewia. Głos ków wyiic nie może? Ust ma a głosu nie wiia? Wie że ust mie, a nie wyhije? Wiem że ust miem, a nie wyhiję?” (LM, s. 74).

Poza tym wielokrotne powtórzenia głosek, sylab, wyrazów, słowne zbitki i kontaminacje, choć w pierwszej chwili widzimy w nich zakłócenia, graficzny ekwiwalent jąkania, poddają tekstowi rytm, który na nowo scala rozproszone jednostki podług swego rodzaju paralogiki:

Któram ku mowie nowie która zath'mie i w mnie poczęści (a i sama częszczę!), ZATH'MIE ZAŚ I WYZOWIĘ SIEBIE W ZOWINIE MOJEJ. Sielfie ślęfie która jest moja ślęfoja? Sieldzie ślędzie która jest moja ślędzioja? Acyfani ufajelfie która jest moja organi? Itedemi itefemi utafafallü w ũkafallii? Śluza na ũafa i uafii i prącków tmarfych na fūaaa i fallü ucielam i jako ciecko ciechłam i ciechnę, wciąż w marzy! (LM, 194)

¹ A. Falkiewicz *Ledwie mrok*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie LM.

Stawką tej gry jest, czy też ma być artykulacja, „wyjęzyczenie” własnego ciała, rozumianego jako sfera zasadniczo różna zarówno od podmiotowego Ja, jak i języka, jakim podmiot dysponuje. Gwałt na języku zdaje się reakcją na wcześniejszy gwałt języka na ciełe, związany z jego postępującą *d e m a t e r i a l i z a c j ą* w ramach głównego nurtu naszej kultury. Wywłaszczeni przez język i kulturę ze swojego ciała, odwracamy wektor transgresji. Właśnie utracone ciało – podobnie jak na przykład rzeczywistość – przedstawia się nam jako absofut. Co oczywiste, tego rodzaju próby odwracają dążenia romantyków. W przytoczonym fragmencie zauważymy zresztą czytelne, parodystyczne odesłanie do romantycznego dyskursu: „ZATH’MIĘ ZAŚ I WYZOWIĘ SIEBIE W ZOWINIE MOJEJ”. Jak widać, projekt „wyzwolin” ciała idzie swoją drogą, ale też „wyzwoliciel” nie traci z oczu intelektualnego wymiaru rozgrywki. Aczkolwiek właśnie ciało okazuje się zasadniczą stawką, to jednocześnie sam projekt w oczywisty sposób pozostaje mocno osadzony w *w e s t e t y c z n e j* tradycji romantyzmu. Tu akurat bez trudu dostrzeżemy wyraźną ciągłość.

Po doświadczeniach sztuki nowoczesnej, od Antoine’a Artauda po *body art*, sprzeczności w programie naszego „buntownika” (a właściwie – buntowniczkii!) będą nad wyraz czytelne, wręcz oczywiste. Nic dziwnego, że poczynaniom „artystki” towarzyszy komentujący je głos mentora, filozofa, krytyka i lekarza w jednej osobie, który podopiecznej udziela „instruktaży” (zob. LM, s. 98). Co więcej, ten głos w powieści (przynajmniej – w jej pierwszych dwóch częściach) zdecydowanie dominuje, dzięki czemu najobszerniejsze fragmenty utworu przypominają do złudzenia eseje o tematyce filozoficzno-estetycznej. Nie trzeba dodawać, że autor „instruktaży” posługuje się językiem najzupełniej zgodnym z poprawnościową normą.

Obszerne komentarze nie tylko pozwalają uznać *Ledwie mrok* za utwór *k l a s y c z n i e* autotematyczny². Nie są również intelektualnym alibi, mającym uprzedzić zarzuty dotyczące poczynañ „artystki”. Jej domniemana rebelia, jej rzekome rewelacje są przecież działaniem artystycznym spóźnionym, podjętym wówczas, gdy już – skutkiem wcześniejszych prób – dobrze wiemy, że projekt samowyrażenia ciała jest tylko jedną z utopii nowoczesnej sztuki. Ale właśnie! Komentarze preceptora odpowiadają temu stanowi nowoczesnej świadomości artystycznej, kiedy z powodzeniem rozpoznając własne aporie, pozbawia się nadziei na ziszczenie założonych projektów, nadziei na – mówiąc Habermasem – wypełnienie modernizmu, który „od zawsze” był obietnicą. Późną nowoczesność domyka paradoks: pełnia estetycznej samowiedzy odbiera celowość dalszym artystycznym działaniom.

² Mam na uwadze tę odmianę autotematyzmu, która została wypracowana przez literaturę nowoczesną. W jej ramach szczególnie uprzywilejowane zostały poznawcze i samopoznawcze funkcje sztuki, chwytły zaś autotematyczne stanowiły jeden z najwyrazistszych sposobów realizacji takich zadań. Zob. na ten temat klasyczne szkice M. Głowińskiego „*Noweau roman*” – *problemy teoretyczne; Powieść jako metodologia powieści*, w: tegoż *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968.

W takiej sytuacji postawangardowa nadświadomość przybiera cechy wampiryczne. Potrzebuje czyjejś naiwności i czyjejś ofiary, by móc się spełnić, potwierdzić i powielić. *Ledwie mrok* to utwór wykorzystujący konwencję powieści epistolarnej, konwencję, którą na progu nowoczesności, w wieku XVIII, zrodziło pragnienie odwzorowania mowy jednostkowej, „sobieswojskiej”, intymnej. Nie będzie zapewne zaskakujące, gdy powiem, że konwencja zakładająca porozumienie, głęboką więź między partnerami, wzajemną szczerość, u Falkiewicza trzeszczy w szwach. Każdy z respondentów prowadzi własną, nieczystą grę. Komentator karmi swój filozoficzny i estetyczny dyskurs cudzym doświadczeniem, które traktuje w y ł ą c z n i e w kategoriach artystycznego „eksperymentu”. Interesowność preceptora, instrumentalny stosunek do doświadczeń jego podopiecznej są tak uderzające, że miejscami w niezamierzony sposób komiczne. Oto bohaterka próbuje opowiedzieć o zabiegu cewnikowania, jakiemu poddana została w szpitalu:

Płasko rozlany brzuch, zakłęśły pępek i połyskująca rudo ciasna kępa włosów nad rozsuniętymi udami. Gumowe rękawice uciskają zagłębienie brzucha tuż powyżej, pojedyncze krople spadają do naczynia podsuniętego w krocze. Wyciskanie. Mięszczenie. Pogniatanie oburącz, oklaskiwanie gołymi rękami. Z tym samym nikłym skutkiem. Brzegi rękawic szybko opukują dolne okolice ciała w różnych miejscach, po czym wygięty gumowy palec wchodzi w pupę od dołu, widać rytmicznie podnoszące się tony: za każdym jego poruszeniem do naczynia wpada jedna kropla. Rękawice pomagają palcu od góry, dociskają brzuch do materaca: teraz ciekną, pociekują kręte strużki. [...] Gumowe rękawice napinają rozlaną skórę, drobna biała ręka wbija w dołu brzucha ostre igły z cieniutkim wężykiem. Wprowadza wylot do wyskalowanej butelki, która napełnia się powoli żółtawym płynem. Wreszcie! (LM, s. 145)

Przecież u źródeł artystycznych (rejestracje wideo) i pisarskich wysiłków bohaterki tkwić miały jej doświadczenia szpitalne. A jeśli zawierzmy relacji, to nawet entuzjastyczne pochwały krytyka zabrzmiały niestosownie i niemoralnie: „to prawdziwy *tour de force* i niezwykły przykład tej obecności ciała, której brakuje telewizyjnym serialom! Niespotykana, najwyższej klasy *f e n o m e n o l o g i a c i a ł a*!” (LM, s. 147). Rzekome pochwały urągają nie tylko cierpieniom bohaterki, traktowanym wyłącznie jako zaczyn realizacji artystycznych, ale także estetycznej istocie jej przedsięwzięcia. Skoro bowiem doświadczanie ciała miało być granicznym doświadczeniem języka, to ocena wyrażona w tradycyjnych kategoriach estetycznych (tj. w kategoriach spektaklu) i w zgodzie z normą gramatyczno-stylistyczną oznacza w istocie klęskę „artystki”, która pragnęła wykroczyć właśnie poza normę. Odmawiając partycypacji, pozostając w pozycji widza, krytyk relatywizuje jej transgresję, *a priori* bowiem zakłada niemożliwość transgresji bezwzględnej, absolutnej, na którą jedyną możliwą odpowiedzią byłby szok, porażenie języka, milczenie. W tej sytuacji pozostaje już tylko gra w transgresję, efektowna stylizacja. I właśnie za taką efektowną stylizację krytyk uznał relację swojej respondentki.

Najwcześniejsza część historii bohaterki została na życzenie krytyka zrelacjonowana „biurowym językiem protokołu” (LM, s. 25). Nietrudno ją więc odtwo-

rzyć. Rehabilitacja młodej, początkującej aktorki (lub modelki), która wracając z kortu tenisowego wpadła pod motocykl, przebiegła dość szybko, ale też pierwszy wypadek jedynie otworzył puszkę Pandory. W dniu wypisu ze szpitala nasza aktorka czy też modelka, spoglądając na świeżo uwolnioną z gipsu nogę, zauważa, że już znacznie wcześniej, przed wypadkiem, utraciła swoje ciało, została z niego wywłaszczona. W odruchu nieco dziecinnego buntu nakazuje, powołując się na rzekome zalecenie ordynatora, obłożyć gipsem obie kończyny i w tym stanie zostaje przewieziona do domu. Następnie przez kilka miesięcy odgrywa komedię przed kochankiem i „sponsorem” oraz doglądającą ją sąsiadką, lesbijką, która coraz śmiej adoruje bohaterkę. Chodzi o to, by skupić się na ciele i ograniczyć zewnętrzne kontakty. Także erotyczne, bo bohaterka, jak tylko może, stara się okiełznać seksualne zapędy kochanka: „Tak to: jego mieszkanie, jego tapczan, jego dziewczyna, jego jej nogi – ale nie było sposobu żeby je otworzyć” (LM, s. 28). I dalej:

Jeśli tylko mogłam, markowałam bóle; gdy czasami jednak bóle ustawały, musiałam markować radosną ochotę. Najbardziej znosiłam kiedy mnie palcami podbierał w pipce i pupie, podczas gdy ja jego 19 cm, tę rozgonioną ciężką kuszę trzymałam w obu dłoniach z dala od siebie. Ale mu było nie honor, chciał być pomystowy i bał się mnie znudzić sposobami szkolnej dziatwy. [...] Rozglądał się po ciele szukając coraz nowych zakamarków; nie widział moich oczu. Był to taki nasz miodowy miesiąc wciąż pierwszych razy. I łyżka dziegiu w tej beczce miodu. Łyżką dziegiu były moje nowe [tj. zagipsowane – dop. mój – K.U.] nogi nieme, które okazywały się zawsze ważniejsze od tego co mógł mi dać on. (LM, s. 29)

Projekt emancypacji własnego ciała wymagał odebrania go nie tylko innym, ale nawet sobie samej. Oczywiście, w konsekwencji swoich obsesji bohaterka całkiem skutecznie zniszczyła wcześniejsze związki. Mało tego, ukrywając swój stan fizyczny, doprowadziła do ciężkiego zakażenia organizmu, czego skutkiem była kolejna długotrwała hospitalizacja. Tak się rozpoczęła szpitalna i sanatoryjna odyseja, podczas której bohaterka nawiązała listowny kontakt ze znanym nam już filozofem i krytykiem.

W instruktażach „krytyk” nie tylko dostrzega daleko idącą zbieżność strategii „artystki” z twórczością Artauda (wspomina również często o Gombrowiczu). Przede wszystkim otrzymywane „horroro-choro-horrendalne teksty” (LM, s. 93) dość konsekwentnie traktuje jako przygodę języka. Oczywiście, zamiar wyrażenia pojedynczego (wszystkiego, „co słusznie bierze Pani za Jedyne – za cennie intymne, ukochanie tkliwe d l a t e g o, ż e Jedyne” – LM, s. 59) z góry uznaje za niewykonalny, w staraniach zaś bohaterki o wyrażenie ciała upatruje kolejnej odsłony „odwiecznego dramatu mowy” (LM, s. 60), rozpiętej między jednostkowym doświadczeniem a kulturowo-społecznym uogólnieniem. O ile „artystka” pragnie koherencji, jedności ciała i języka, to on z kolei przekonuje o konieczności przyjęcia „rozdarcia obecnego w języku” (LM, s. 65), skutkiem którego między podmiotem a przedmiotem wypowiedzi (nawet samozwrotnej) staje tekstowy sobowtór. Wszelako pojawienie się, wyodrębnienie oraz postępująca autonomizacja języka przynosi również skutek dość zaskakujący. Im bardziej język „odgradza” nas od swoje-

Uniłowski Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”

go „zewnętrza”, tym wyraźniej narzuca nam swoją własną materialność. Posłuchajmy:

Skoro [...] w świecie ponowoczesnym, pozbawionym Autorytetu, zabrakło gwarancji duchowych, to nie sama znakowość, nie fakt symbolicznego odniesienia decyduje o istnieniu języka, lecz właśnie materialność znaku. [...] I tak oto mój głód sensu [...] doprowadził mnie do odkrycia „ciała języka”. (LM, s. 70-71)

W tej optyce wszelkie próby transgresji, otwarcia mowy na „zewnętrzną” doświadczenie ludzkiego ciała prowadziłyby wyłącznie do odkrycia „ciała języka”, jego fizycznego, materialnego wymiaru. Agramatyczne ekscesy „artystki” moglibyśmy zatem rozumieć jako realizacje konceptu „ciała języka”, a co najmniej – wolno je interpretować w takim właśnie kontekście. O ile próba samowyznaczenia z konieczności pozostaje utopią, o tyle zaznaczanie materialnego charakteru „tekstu ciała” wydaje się zadaniem do wykonania. Oznacza to jednak, że skomunikować możemy się najwyżej z tekstowym sobowtórem. Samo ciało pozostanie niedostępne.

Ciekawe okaże się zestawienie powieściowych „instruktaży” z napisanymi i opublikowanymi przez Falkiewicza nieco wcześniej szkicami filozoficznymi, które zostały zebrane w książce *Istnienie i metafora* (1996). Wiele rozważań powieściowych posiada swój odpowiednik wśród kwestii, jakie zajmowały eseistę. Powieściowy krytyk byłby więc w jakiejś mierze odpowiednikiem i reprezentantem Falkiewicza jako autora szkiców. Wszelako głosy obu tych tekstowych figur w pewnym momencie wyraźnie się rozchodzą. Posłuchajmy kluczowych wyimków jednego z esejów. Falkiewicz pisze tu o metaforze jako swoistym łączniku, spajającym podmiot i przedmiot orzekania. Ba! Metafora to „elementarny gest istnienia”³, związany z próbą przekroczenia własnych granic i wykroczenia poza zajmowaną pozycję, wysiłkiem transcendowania:

Jestem „tu”, ale jeżeli chcę utrzymać się w świecie, muszę się znaleźć zarazem „tam” – będąc nadal „tu”, nadal pozostając sobą. Jestem „tu” – lecz żeby znaleźć się „tam”, muszę je wpierw o s w o i ć [...]. Tak powstaje m e t a f o r a – składająca się z dwu członów: określającego i określanego. Metafora – zawierająca dwa składniki: to, czym oswiam, i to, co powinienem oswoić.⁴

I dalej:

Byt to s t a w a n i e s i ę – którego narzędziem jest metafora. Byt jest pragnieniem bytu, kierowanym na z e w n ą t r z. [...] Tylko tyle, czy aż tyle oznajmia pierwotny podział zdania na podmiot i orzeczenie, stojący u początków mowy i kultury ludzkiej. A ponieważ najpewniej należy on do naszego genetycznego dziedzictwa, należy go pojmować jako obecny w nas od zarania, lecz milczący g ł o s b y t u. Mówiąc o głosie bytu – o „głosie bycia” mówił Martin Heidegger – mam na myśli oko-

³ Zob. A. Falkiewicz *Istnienie i metafora*, przedm. C. Wodziński, „A”, Wrocław 1996, s. 389.

⁴ Tamże, s. 390.

Interpretacje

liczność, że jest on czymś, z czym utożsamiamy się bez reszty w naszym doświadczeniu wewnętrznym; z czym nie umiemy się nie utożsamiać. Ale równie dobrze mógłbym tu powiedzieć o głębokiej gramatyce mowy, albo o „strukturach generatywno-gramatycznych”.⁵

Filozoficzny dyskurs Falkiewicza wydaje się dość zachowawczy i chyba nie jest przypadkiem, że autor zbywa korekturę Heideggera i woli mówić o „głosie bytu”, a nie „głosie bycia”. Zauważmy jednak, że sama metafora, ów „elementarny gest istnienia”, funkcjonuje w sposób mocno dwuznaczny: owszem, znosi, a przynajmniej „oswaja” „pierwotny rozdział”, ale jednocześnie sama powtarza i utwierdza rozróżnienie na grupę podmiotu i grupę orzeczenia, człon określający i określane, służące oswojeniu i osławiane. By działać jako łącznik, metafora musi różnicować. Jest paradoksem, że mówiąc o tym wszystkim, to jest o „głębokiej gramatyce mowy”, konieczności utożsamienia, pierwotnym „głosie bytu” oraz „elementarnym geście istnienia”, Falkiewicz starszeństwo przypisuje różnicy, a nie tożsamości.

Autor był chyba świadom tego paradoksu, bo w powieści problem został opracowany inaczej. Píše „krytyk”:

Tu jestem ja, tam jesteś Ty – między nami moje o z n a j m i e n i e (więc przeznaczone dla kogoś i, dopiero przez niego – dla mnie). Oznajmienie, które, chcąc być wierzytelne, też prawdopodobnie będzie mówiło o wzajemnym kontakcie osób. Jesteś więc tylko – i wybac! – taką mini-, na ten raz, na mój własny użytek powołaną p r z e s t r z e n n ą i n s t y t u c j o n a l i z a c j ą, rzecypodobnym poręczeniem czegoś, co aby być tym, powinno pozostać bezkształtne. (LM, s. 98)

Raz jeszcze mowa o fatalnym, „pierwotnym” rozdziale. Wszelako tym razem nie chodzi o relację poznawczą (podmiot i przedmiot), lecz komunikacyjną (nadawca – odbiorca). „Oznajmienie”, rozumiane już nie jako metafora, ale komunikat, zmienia status obiektu. Nie jest on już zewnętrznym punktem odniesienia, lecz u w i e r z y t e l n i e m, kontrasygnatą autorskiego podpisu. A jednocześnie – społeczną ramą, konwencjonalnym ograniczeniem dla języka, ramą, która tak naprawdę jest „bezkształtna”; sama z siebie nie posiada żadnego wzoru, reguł, początku ani końca.

Skoro tak, to stosunki poznawcze ustępują miejsca zobowiązaniom etycznym. Tymczasem, o czym już wspomniałem, oboje bohaterzy nie przestają się wzajemnie uwodzić, ale i – zwodzić. Trzecia i ostatnia część powieści gromadzi listy miłosne, w większości adresowane przez niedawną „artystkę” do poznanej w sanatorium... kochanki. To najbardziej przejrzyście fabularnie partia utworu. „Eksperymentalne” zapisy oraz komentarze ustępują opowieści o „występnej” miłości, uwikłanej w podwójny trójkąt: kochanka bohaterki to młoda mężatka, która zresztą szybko zostaje matką; z obiema kobietami związana jest nadto ich „wychowanka”, ociemniała dziewczyna, z którą protagonistka dzieli pokój w sanatorium. Więcej, homoerotyczny związek i opowieść o nim, pełna śmiałych szczegółów, pociągają

za sobą zerwanie z dawnym preceptorem, który bezskutecznie próbuje o sobie przypomnieć. Jeśli jednak bohaterka podkreśla, że wcześniej była „tumaniona”, to jej „przebudzenie” wiąże się również z rewizją opowieści miłosnej: „Dość się nawdychałam «jaśni» (?), nakładałam w siebie miłości dosyć, nakłamałam dosyć baśni, dosyć bzdur. MAM SIĘ PRZEBUDZIĆ W MIĘSIE, TAK JAK KIEDYS UMIE-RAŁAM W DUCHU” (LM, s. 500).

Cóż, parafraza słów św. Pawła, nawet jeśli przekornie odwraca sens chrześcijańskiego przesłania, to zabieg ryzykowny i zdradliwy z racji stylistycznego koturnu. Trzeba dodać, że w powieści znajdziemy również inne ewangeliczne aluzje, dotyczące epizodu wskrzeszenia córki Jaira. Podobne skojarzenia budzą imiona bohaterek dalszego planu – Marty, Marii, Hany/Anny. Idea „zmartwychwstania” *à rebours*, zbawienia dzięki i przez „mięso” zakrawa więc na kolejną „baśń”. Jeśli tak, to moment deziluzji nadszedł natychmiast. Ostatnie zapisy sugerują całkowite porażenie protagonistki, stan śpiączki, komy. Przynajmniej w sensie przenośnym, jako ekwiwalent emocjonalnej reakcji na śmierć ukochanej, u której rozpoznano raka mózgu. Uświęcone seksualnym rytuałem i uroczystym słowem ciało do końca pozostało obojętne i obce adorującemu je podmiotowi.

Wszelako *Ledwie mrok* nie można sprowadzić do opowieści o pewnym krachu, który łatwo zresztą było przewidzieć – krachu złudzenia, związanego z potrzebą oraz nadzieją na porozumienie i pojednanie z własnym ciałem. Wszystko to mogło być fikcją, wymyśloną przez protagonistkę na użytek „krytyka”. Można pójść jeszcze dalej i przyjąć, że sama protagonistka to wymysł autora „instruktaży”, co zresztą zostało dyskretnie zaszyfrowane: „To niewyraźnie oczywiste, które domaga się wyrazu, daje się pojąć i pojąć jedynie słowami, gdy mówię do Ciebie [...]. Dla te go si ę z ja wi ł a ś” (LM, s. 96 – podkreśl. moje – K.U.).

Ledwie mrok byłoby więc komunikacyjną fikcją, która dopełnia, a zarazem odśladania ograniczenia powstałego nieco wcześniej zbioru esejów *Istnienie i metafora*. Tam dyskurs był traktowany jako medium *w y r a ż n e g o* sensu, aczkolwiek ów sens był jedynie zaklinany i przywoływany. Tym razem został skonfrontowany z tym, co „niewyraźnie oczywiste”. Czy Falkiewiczowi udało się to coś „uwyraźnić” i przedstawić? Zapewne nie, wątpliwe zresztą, czy takie zadanie byłoby do wykonania. Korespondencyjny spektakl, ta „ostatnia” powieść epistolarna, której akcja rozgrywa się już w latach dziewięćdziesiątych, w przeddzień rozpowszechnienia się poczty elektronicznej (bohaterowie używają już komputerów, ale wydruki oraz dyskietki przekazują sobie za pomocą tradycyjnych przesyłek), nie wiąże się z wyznaniem, ujawnieniem, odsłonięciem tego, co wewnętrzne i ukryte. Jest czysto proceduralnym, umownym poświadczeniem „mroku”, jaki ma tkwić u podstaw wszelkiego dyskursu. Trzeba też wyjaśnić, że wynikające stąd zobowiązania etyczne nie wiążą się wcale z nakazem szczerości i prawdomówności, ale z odpowiedzialnością. Także za fikcję, czy nawet – tym bardziej za fikcję.

Gdy Andrzej Falkiewicz ogłaszał swoją powieść (a może raczej: zbeletryzowany „ufikcyjniony” esej), wiedzieliśmy już skądinąd, że „pismo nie unicestwia zjaw

(jak (ongi) życzył sobie Richardson) [...]. Pismo jedynie pomnaża zjawy [...]”⁶. *Ledwie mrok* z powodzeniem poświadczal to rozpoznanie. Rzecz w tym, że tekstowe substytuty (substytuty na przykład, ciała, wszystkiego, co jedyne, „cennie intymne”) mogą być rozmaicie postrzegane. Tradycja (neo)awangardowa nakazuje traktować wszelkie zjawy jako namiastki, w najlepszym razie – ślady „prawdziwej” obecności. Z tego punktu widzenia *Ledwie mrok* Andrzeja Fałkiewicza powtarza i potwierdza nieco wcześniejszą prawdę o tym, że „najgłębsza część Murphy’ego jest czymś niewymiernym i głuchym. [...] Najistotniejsza nasza część jest przeto milczeniem”⁷. Czy jednak milczenie jest najwłaściwszym rozwiązaniem i czy w ogóle jest jakimś rozwiązaniem?

2.

W tym samym (1998) roku ukazała się również powieść *Szkice do obrazu batalistycznego*⁸, napisana przez autora reprezentującego zupełnie inne pokolenie. Była to druga książka w dorobku Adama Ubertowskiego, aczkolwiek utwór powstał jako pierwszy, jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych.

Najbardziej uderzającą osobliwością tekstu jest jego organizacja stylistyczna. Powieść składa się z trzech części (kolejno: *Szkice, Obraz, Batalia*), z których pierwszą oraz trzecią tworzą zapisy, ułożone podług umownego porządku kalendarza. Umownego, bo nie ma on związku ani z planem powieściowych wydarzeń, ani z płaszczyzną narracji. Każdy z kolei zapis tworzą wyraźnie wyróżnione zdania-akapity, niekoniecznie pozostające ze sobą w fabularnym związku. Często okazują się one długimi i bardzo złożonymi okresami, a ich składniowe meandry pozwalają na takie nagromadzenie wątków, wśród których łatwo się zagubić. Przytoczony poniżej fragment pochodzi już z pierwszego zapisu:

meo ciała, uniesionego później na rękach, gdy plecy wyższych ode mnie uniemożliwiły mi dostrzeżenie scenerii snu o jego przybyciu do tego miejsca i kilku słowach, które wymawiał w jego wnętrzu, kołysząc się i zapadając coraz głębiej i niemożliwie już szeroko, w pełnej rozciągłości jego ciała, powiewającego na wietrze w potwornej czerwieni zachodu słońca... (Sz, s. 21)

To jasne, że na rękach uniesiono ciało bohatera-narratora, ale nie jest już oczywiste, że sen dotyczył j e g o przybycia. Moglibyśmy sądzić, że narrator mówi o swoim rozszczepieniu na podmiot i postać ze snu, co wyjaśniałoby wprowadzenie trzeciej osoby gramatycznej („wymawiał”). Od biedy można by się również zgodzić na to, że śniący i śniony „zapadają” w siebie wzajem (nie jest oczywiste,

⁶ T. Rachwał, T. Sławek *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Rój, Warszawa 1992, s. 88.

⁷ M. Kędziński *Samuel Beckett*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 213.

⁸ A. Ubertowski *Szkice do obrazu batalistycznego*, wstęp T. Komendant, PIW, Warszawa 1998. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie Sz.

do którego z nich odnoszą się imiesłowy). Dlaczego jednak ich zdublowane ciało miało „powiewać na wietrze”?

Przyjmijmy zatem, że zaimek „jego” nie oznacza „mego ciała”, lecz osobę trzecią, która przybyła i przemówiła (choć tylko we śnie), a za którą to osobę bohater-narrator wcześniej został omyłkowo poczytany. Z każdą chwilą przybysz coraz wyraźniej uobecniałby się w sferze snu, wszelako zwrotu „w pełnej rozciągłości jego ciała” nie wiązałibyśmy z jego (przybysza) postacią (bo w takim wypadku i on musiałby „powiewać na wietrze”), lecz rozumielibyśmy go jako człon metafory „ciała snu”. Sen powiewający na wietrze – taki obraz tłumaczy się wcale dobrze!

Relacje składniowe można więc logicznie uporządkować i objaśnić, a przynajmniej – można wysunąć objaśniającą je hipotezę. Wymaga to jednak wielokrotnej lektury, która klóci się z płynną frazą i rytmem zdania. Jeśli zaś czytając poddamy się temu rytmowi, nie będzie już miejsca ani potrzeby na analizę logiczną. Poddamy się wówczas paralogice odbić, rezonansów brzmieniowych oraz semantycznych. Zwróćmy uwagę, że szereg „moje ciało” – „jego przybycie” – „jego ciało” tworzy w danym wypadku swoistą spiralę znaczeń, które się rozchiewają, zacierają i nakładają na siebie, nigdy jednak w takim stopniu, aby poszczególne jednostki mogły być ze sobą utożsamiane.

Czy mamy do czynienia z jakąś odmianą konwencji onirycznej? Tak można by sądzić, wszelako wiele fragmentów tekstu (i ważnych dla niego motywów) odnosi się do autotematycznego planu utworu, jest e k s p o z y c j ą pracy pisania. Oto wygłos pierwszego akapitu:

jak oczy [...] które dosięgają już brzegu (a jest on tylko metaforą samego siebie, odsuniętego przeze mnie na brzeg stołu, brzeg morza, które zalało stół) kartki, na której piszę te słowa, na której piszę, że piszę słowa, układam siebie obok słów, słuchając ich szumu i zanurzając w nich dłonie aż po nadgarstek, by (później) wycofać się o jedno zdanie, zanurzyć dłonie w morzu i przechodzić z brzegu na brzeg, a w końcu zasnąć obok słów. (Sz, s. 23)

Piszącemu przypada tu rola kursora, krążącego między brzegiem kartki a brzegiem morza, między językiem a przedstawieniem, które funkcjonuje wyłącznie na prawach projekcji. I trudno raczej rozstrzygnąć, czy w ten sposób „wyświetlone” zostają ukryte pragnienia, obsesje, tęsknoty podmiotu opowieści, czy może chodzi o dziwną logikę, którą podpowiada i narzuca anonimowy język. Oba, marzenie senne i pisanie, mogą jednak być polem do działania dla Lacanowskiej „znaczności”.

W związku z przytoczonym wyżej fragmentem Tadeusz Komendant pisał we wstępie do książki Ubertowskiego:

Morze jest metaforą kartki, kartka zaś – metaforą morza. W tej symetrycznej parze metafor pojawia się jednak pewna z w ł o k a, za sprawą której przestają być one „metaforami samych siebie”. Zwłoka ta pozwala „wycofać się o jedno zdanie”, co powoduje, że morze zmienia się w kartkę, na której można pisać, że się pisze; ten sam ruch wycofywania pozwala również przekształcić z powrotem kartkę w morze, nad którym będą się roz-

grywały opisane już i jeszcze nie opisane wydarzenia. W tej zwłoce, w tym drobnym przesunięciu między faktami a ich zapisem, w tym *fałdzie pisma* rozwija się aktywność Tego, Kto Pisze.⁹

Nic dodać, nic ująć! Podtrzymując ruch odniesień, związek obu metaforycznych członów funkcjonuje na zasadzie metafory przechodniej. Wraz z każdym z semantycznych przesunięć człon oznaczany zostaje „dołączony” do szeregu „znaczących” – i tak (przynajmniej potencjalnie) bez końca. Wzajemne uwikłanie członów – oba *signifiants* są dla siebie *signifié* – funkcjonuje jako figura *par excellence* erotyczna. Obok morza i kartki, mamy tedy brzeg, plażę, a na niej fantazmatyczne plażowiczki.

Do przytoczonych wyżej słów sam Tadeusz Komendant dodał następujący przypis: „Imituję tutaj słownictwo francuskiej krytyki literackiej lat sześćdziesiątych spod znaku *écriture*: Derridy, Foucaulta, Deleuze’a... Powieść Ubertowskiego ma wiele wspólnego z ówczesnym rozumieniem literatury, niekiedy sprawia wrażenie jej mimowolnego pastiszu”¹⁰. Być może, aczkolwiek nie sądzę, żeby w *Szkicach do obrazku batalistycznego* przedmiotem pastiszu był akurat styl francuskiej krytyki. Myślę raczej o twórczości prozaików z kręgu „Tel Quel”, zwłaszcza Claude’a Simona. Konkretnie o jego „poemacie” *Warkocz Bereniki*, którego tłumaczenie znalazło się w Simonowskim zeszycie „Literatury na Świecie”. Oprócz analogii stylistycznych, podobnej „metody” pisarskiej, u francuskiego prozaika znajdziemy motywy morza, plaży, obnażających się kobiet¹¹... Nie zamierzam jednak przeczyć temu, że erotyzacja dyskursu to bardzo charakterystyczna właściwość języka filozofii i krytyki tego samego okresu¹². To bardzo wyraźny punkt wspólny.

Skąd jednak pastisz, zwłaszcza „mimowolny”? Wrażenie nieustannych, „rytmicznych” repetycji w powieści Ubertowskiego wiąże się przede wszystkim z powracaniem do tych samych lub bardzo podobnych zwrotów, fraz, obrazów; sugestią autogenerowania tekstu. Wynika również z banalności tudzież schematycznego charakteru powtarzających się scen przyjazdu i wyjazdu, poszukiwania i spo-

⁹ T. Komendant *Telemach nie wrócił*, wstęp do: A. Ubertowski *Szkice do obrazu...*, s. 10-11.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ Jakkolwiek Simon nie opisuje ciał wyłącznie młodych kobiet. W gruncie rzeczy obnażone zostaje tu nie tyle ciało (czy cokolwiek innego), ale samo przedstawianie. Zob. C. Simon *Warkocz Bereniki*, przeł. M. Miszański, „Literatura na Świecie” 1986 nr 11-12. *Notabene* związek morza, erotyki i pisania jest również kluczową figurą w kanonicznym dla literackiego postmodernizmu zbiorze opowiadań Johna Bartha pt. *Zagubiony w lunaparku*.

¹² Zwrócił na to uwagę A. Chojecki: *Postmodernizm – poszerzanie obszarów języka czy świadomości*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz i S. Piskor, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Katowice 1997, s. 254-255.

tkania, udanej bądź nieudanej schadzki itp. I trudno rzec, aby w naszym wypadku u podstaw przedstawienia leżała jakaś niezwykła gra imaginacji. Przeciwnie, sprawa ona wrażenie dość typowej dla każdego nastolatka, w którym budzi się seksualne pożądanie.

Środkową część utworu stanowi opowieść czy też wiązka siedmiu opowieści, zlewających się w jeden strumień narracyjny. Takie wrażenie jest skutkiem, po pierwsze, zatarcia granic między narracjami składowymi. Opowiadacze wymieniają się bardzo płynnie, w obrębie jednego zdania czy nawet frazy. Po drugie, choć opowieści dotyczą odrębnych historii, to opierają się one na tych samych schematach fabularnych i podobnych motywach. Cechuje je poza tym duże podobieństwo stylu. Funkcję ujednociającą pełni również sposób segmentacji tekstu, który nie odpowiada ani logice fabularnej, ani też składni lub intonacji. Bowiem podział na akapity (czy też wersety) następuje tutaj na zasadzie przerzutni rozłamującej okres składniowy (np. „pojawił się / człowiek”, „dotknąłem jej / twarzy” – Sz, s. 161).

W tej opowieści bez trudu dostrzeżemy reminiscencje mitów, legend i baśni, odniesienia do dawnego eposu, mądrościowej powiastki w rodzaju *Podróży Guliwera*, awanturniczego romansu. Można zauważyć aluzje do konkretnych narracji: *Odysei*, epizodu z opowieści o poszukiwaniach Graala (Persiwal na Montsalwacie), wspomnianego już dzieła Swifta, ale również do bajki o kocie w butach czy legendy o śpiących rycerzach. Wszystkie historie są ostentacyjną adaptacją doskonale znanych wątków, a jednocześnie same się powtarzają względem siebie. Reguła repetycji została wpisana w rytuał narracyjnego turnieju – swoje przygody opowiadają skupieni nocą wokół ogniska żeglarze o imionach godnych baśni lub współczesnej powieści *fantasy*: Snowid, Plony, Niespór, Silan, Długomir, Sielamysł. Są też bliźniacy, jako jedyni bezimienni w tym gronie...

Mowa tedy o zamorskich wyprawach, o wyspach zamieszkałych przez czarodziejki i olbrzymów albo o takich, na których stoją same złote miasta. Mowa o zdobywaniu ręki księżniczki – siłą albo sprytem. Mowa również o klątwie losu, stygmacie bratobójstwa i poszukiwaniu zaginionego. Słowem, mowa o przygodach i sprawach, które koniecznie muszą się stać naszym udziałem, abyśmy my z kolei się stali mężami godnymi opowieści. Co do samej opowieści, trzeba wszakże zauważyć, że jej ton z upływem czasu nieco się obniża. Najpierw sytuuje się ona bardzo blisko podniosłego i uroczystego słowa eposu, lecz stopniowo coraz śmielej czerpie z mniej nobliwych wzorów. Wszak bohaterom epepei raczej nie zdarza się przeklinać na podobieństwo pirata z powieści dla młodzieży: „do stu tysięcy piorunów” (Sz, s. 183)...

Co oczywiste, druga część utworu nie może być rozumiana w kategoriach jakiejś praopowieści, matrycy dla wszystkich znanych nam męskich narracji inicjacyjnych. Sprawy mają się wręcz przeciwnie. Ubertowski proponuje tu coś w rodzaju o p o w i e ś c i s y n t e t y c z n e j. I to w dwojakim sensie: raz – bo chodzi o wypadkową innych opowieści, rozmaitego zresztą pochodzenia i o rozmaitym statusie kulturowym oraz gatunkowym; dwa – bo chodzi o „sztucznie” wyge-

nerowaną namiastkę „autentycznych” mitów, legend i baśni oraz „autentycznej” literatury.

W planie kompozycyjnym druga część powieści pełni funkcję swoistej osi symetrii, a zarazem – opowieści wzorcowej. Z kolei zestawienie ze sobą okalających ją partii pozwala zauważyć, przy wszelkich analogiach, pewną różnicę między częściami pierwszą a trzecią. W *Szkicach* bowiem wiele epizodów nawiązuje do przyjazdu i spotkania trójki głównych bohaterów, reprezentującej trzy postaci męskości: chłopca, marynarza oraz j. (typ inteligenta-nieudacznika, którego atrybutem są okulary oraz czarny sweter). Jak się zdaje, każdy z nich ma odegrać swoją rolę w ramach rytuału inicjacji. Tymczasem w części trzeciej, *Batalii*, atmosfera gęstnieje, nasila się poczucie zagrożenia. Bohaterowie pod przywództwem marynarza przygotowują się do oblężenia. Miast odczucia, że staje na progu męskości, wizje miłosnego zbliżenia potęgują w chłopcu jedynie poczucie winy (bo też chodzi o onanistyczne fantazje albo o seks z prostytutką lub choćby... bliźniaczą siostrą ukochanej). W opowieściach marynarza coraz wyraźniej zaznacza się motyw przemocy, aż wreszcie okaże się, że bohater broniąc dziewczyny, której towarzyszył chłopiec, zginął w bójkę na plaży. J. z kolei umiera na serce (zresztą tuż po zbliżeniu z dziwką). Z konieczności to chłopiec staje na czele obrońców barykady:

pierwszy wśród brzęku pustych wiader, drugi trafiony prosto między oczy, trzeci wybiegający z bramy z nie dopiętym rozporkiem, przystrelony do muru, kopiący piętami o ziemię, tamten wyrwany na krótko ze snu, na krześle rozhuśtanym do nieba, z zakrwawionymi rękoma złożonymi na brzuchu, zakrywający twarz, zachłyśnięte strachem oczy, i ten skulony pod barykadą, ze strużką krwi spływającą z czoła do ust, sprawdza językiem, nie... to tylko pot (Sz, s. 376)

Tak wygląda finał utworu. W sugestywnym wstępie Tadeusz Komendant sugeruje, że Ubertowski zaszyfrował w powieści jakieś traumatyczne doświadczenie, które nigdzie nie zostało wyartykułowane ani przedstawione, lecz które ewokują nawracające sceny fizycznej i seksualnej przemocy:

Obsesyjność pewnych obrazów pozwala przypuszczać, że mogło chodzić o „pierwszy krok w chmurach”, o brutalnie przerwane przez chuliganów zbliżenie erotyczne na plaży. Niewykluczone, że połało się tam więcej krwi, niż zwykle przy takich okazjach bywa – stąd fantazmatyczny obraz kastracji i równie fantazmatyczne obrazy przygotowań miasta do bitwy. Ale niewykluczone też, że była to (a taki obraz pojawia się na samym końcu książki (właściwie pod koniec – dop. mój – K.U.) przedwczesna inicjacja seksualna dziecka, którą urządzili sobie dla zabawy dorośli.¹³

Nie posunę się tak daleko, by twierdzić, że u źródeł powieści Ubertowskiego tkwią osobiste przeżycia autora, *notabene* tak bardzo wstydlive, że nieartykułowane nawet w ramach literackiego pola wypowiedzi. Po prostu nie widzę powodu, by

sięgać po hipotezę ukrytego autobiografizmu. Sądzę bowiem, iż autor odwołał się do dość typowych udręk młodzieńczego erosa, związanych z nim pragnień i lęków. Pokazał dwie rzeczy. Po pierwsze, że inicjacja w męskość przyjmuje dziś postać historyczną. Boimy się, iż nie sprostamy kulturowemu idealowi mężczyzny, a jednocześnie obawiamy się społecznych kosztów, jakie wiązałyby się z ewentualnym podjęciem roli (mężczyzna w typie marynarza jako kozioł ofiarny dzisiejszej kultury). Po drugie – co, przyznam, bardziej mnie zajmuje – pożywkę dla fantazmatów stanowią zbanalizowane schematy kulturowe, których siła wiąże się z wszechobecnością, mechanicznym powielaniem i anonimowością.

Przyjmujemy zwyczajowo, iż mowa intymna powinna być swojska, niedostępna i niezrozumiała dla postronnych. Zachowywalaby zatem cechy ekskluzywnej literatury modernistycznej, w ramach której „raca nad mową jako operacja docierania do przedmiotu (fenomenologiczna) ujawnia się jako równoczesne przesuwanie podmiotu poza pewną granicę, jako transgresja”¹⁴.

W tym wypadku przedmiotem byłoby nasze własne, traumatyczne doświadczenie intymne, do którego próbujemy dotrzeć za cenę przepracowania mowy. Wiemy jednak, że niepodobna wyjść z zaklętego kręgu języka i że jedynym rezultatem całej operacji będzie doświadczenie jego samego, „ciało języka”, jak powiedziałaby „krytyk” z powieści Falkiewicza.

Tymczasem Ubertowski nie odnosi się do własnej traumy, ale snuje jej fantazmat, oparty na przepracowaniu, a właściwie przepisaniu już gotowych emblematycznych przedstawień „traumatyzmu”, do których należy choćby „pierwszy krok w chmurach”, ale również „belkotliwość” i „nieczytelność” nowoczesnej literatury. S t a d pastisz. „Intymność” Ubertowskiego nie jest nieuchwytnym przedmiotem, lecz symulakiem. Najchętniej określiłbym ją mianem „zaprzeczonej”, jakkolwiek nie myślę tu wcale o jakimś antonimie, przeciwieństwie intymności. Chodzi mi o intymność jawną na sposób pornograficzny („jego nagość była jedynie rozwiązłym golosłowiem” – czytamy w powieści, Sz, s. 63), rozumianą jako własna kopia, związana z powtórzeniem, multiplikowaną i reprodukowaną na skalę masową. Wszak intymne – dla nowoczesnych: niedostępne i niezrozumiałe – przemawia współcześnie kodem kultury masowej.

¹⁴ K. Kłosiński *Przemiany prozy XX wieku*, w: tegoż *Eros, dekonstrukcja, polityka*, Śląsk, Katowice 1999, s. 27.

Abstract

Krzysztof UNIŁOWSKI,
University of Silesia (Katowice)

Intimacy impossible, intimacy 'denied'. Two contemporary novels

The sketch concerns two novels dated 1998. Andrzej Falkiewicz's novel *Ledwie mrok* proves to be interesting in terms of its aesthetics and problems, whilst being a somewhat late-date recapitulation of experiences of modern prose. The Author outlines a transgressive project of expressing those aspects of corporeality which are hardly graspable in the language, whilst at the same time gathering arguments testifying to a utopian nature of any such project.

In turn, Adam Ubertowski, a representative of a much younger generation of authors, uses in his *Szkice do obrazu batalistycznego*, in a pastiche mode, certain cultural and literary matrices (well-established models of manliness, initiation pattern, etc.) along with elements of a modern literary code, to place a 'simulac' – i.e. intimacy seen in terms of a copy of one's self, relating to repetition; an intimacy that is multiplied and reproduced as a narrative phantasm – precisely where modernism situated the individual's source experience.