

WIESŁAW LIPIEC

PORNOGRAFIA GOMBROWICZA JAKO GRA

(PRÓBA METODY)¹

Nie jest chyba dziełem historycznego przypadku, że pierwszym znaczeniem słowa „osoba” (persona) jest „maska”. Jest to uznanie faktu, że każdy zawsze i wszędzie, bardziej lub mniej świadomie odgrywa jakąś rolę.

R. Ezra-Park²

Sytuacje międzyludzkie są domeną sztuczności — oto wniosek, jaki dość dawno już wysnuły psychologia i socjologia, analizując stosunki międzyludzkie w aspekcie gry czy też roli. W ujęciu szerszym jest to problem uwikłania człowieka w relacje międzyludzkie, zachodzące na tle społecznym, narodowym i kulturowym; inaczej mówiąc, jest to problem deformacji jednostki przez różnorodne formy nacisku zbiorowości, począwszy od ograniczenia drugim „ja”, aż po wpływ zakorzenionej w mentalności ogółu tradycji obyczajowej czy nawet szerzej — tradycji kulturowej. Powyższe zdanie nieomal w tym samym stopniu odnosić się może do otaczającej nas rzeczywistości i świata zachowań ludzkich (wyłączając może określoną na przestrzeni wielowiekowej kultury ogólnoludzkiej płaszczyznę etyki), co do świata postaci literackich i do literatury w ogóle. Jednak rola przypisana nam w konkretnym kontekście kulturowym i ludzkim, charakteryzująca się „nienaturalnym” zachowaniem, implikuje niejako istnienie utajonej intencji jednostki, bohatera literackiego etc... Przyjęcie „roli” i „zagranie” jej może być umotywowane regułą interakcji międzyludzkiej czy kulturowej ze wszystkimi jej konsekwencjami, ale może być również „cynicznym” lub wyższą świadomością podyktowanym posunięciem w celu osiągnięcia określonych korzyści lub konkretnych celów. Można więc mówić o dwu planach motywacyjnych: motywacji międzyludzkiej — jawnej oraz motywacji indywidualnej — ukrytej. Wzajemne relacje między obu tymi planami mogą być następujące: 1. motywacja międzyludzka jest nadrzędna w stosunku do motywacji indywidualnej (poddanie się jednostki prawom inter-

¹ Jest to streszczenie pracy magisterskiej pod tym samym tytułem, powstałej na seminarium prof. dra Stefana Sawickiego w r. 1978.

² *Race and Culture*. Glencoe 1950 s. 249.

akcji w celu osiągnięcia zgodności z otaczającym ją światem), 2. motywacja indywidualna jest nadrzędna w stosunku do motywacji międzyludzkiej (sytuacja, w której jednostka świadomie wykorzystuje prawa interakcji, w zgodzie z tymi prawami dążąc do określonego przez siebie celu), 3. obie motywacje pokrywają się ze sobą czy też wzajemnie „neutralizują” (sytuacja, w której jednostka podświadomie ulega prawom interakcji międzyludzkiej, biernie poddając się określonym, powstałym w wyniku zetknięcia się z innymi, formom lub nieświadomie narzucając innym przypisany sobie styl zachowań, reakcji czy sposób myślenia). Relacja naszkicowana w punkcie trzecim jest tak samo oczywista, jak mało interesująca; natomiast dwie pozostałe, z zawartym w nich elementem znajomości (bądź tylko świadomości istnienia) praw interakcji, wydają się bardziej interesujące i stwarzają duże możliwości badawcze, zarówno w świecie rzeczywistym we wszystkich niemal przejawach kontaktów międzyludzkich jak i w obrębie dzieła literackiego i świata w nim przedstawionego.

Sytuacje wynikające z relacji sygnalizowanej w punkcie pierwszym istotnie skupiały na sobie zainteresowanie badaczy stosunków międzyludzkich w życiu realnym, jak również tych, dla których polem badań jest dzieło literackie i jego świat; przy czym w obu wypadkach dadzą się zauważyć silne związki, przede wszystkim z psychologią i socjologią. W badaniach poświęconych twórczości Witolda Gombrowicza można tu mówić o pracach określających świat postaci literackich w kategoriach „gry aktorskiej” (sztuczności), w kategoriach Gombrowiczowskiej formy oraz tych, w których analizy koncepcji bohaterów i stosunków między nimi panujących przeprowadzone zostały na podstawie zasad psychoanalizy³. Natomiast sytuacja określona w punkcie drugim — jeśli przyjmiemy, że stosunki międzyludzkie w ogóle nacechowane są sztucznością i o ile założenie to uznamy za dostatecznie umotywowane i oczywiste — może być analizowana w kategoriach gry rozumianej jako świadome działanie przy znajomości praw interakcji i pozostające w zgodzie z tymi prawami, a zmierzające ku określonemu z góry celowi; przy czym ów cel może pozostać dla obserwatora gry do końca nieznanym, bądź zostanie odsłonięty przez rozszyfrowanie strategii stosowanej w obserwowanym modelu gry. Jeśli jednak uznamy za w pełni

³ Por. prace J. Błońskiego, E. Fiały, M. Głowińskiego, K. A. Jeleńskiego, A. Kijowskiego, Z. Łapińskiego, R. K. Przybylskiego, A. Sandauera i wielu innych. Artykuł niniejszy świadomie wykorzystuje bogaty i niejednokrotnie cenny dorobek badaczy dzieła Gombrowicza, jednakże z oczywistych względów tylko w wypadku bezpośredniego odwołania się do konkretnego opracowania oznaczać je będziemy odrębnym przypisem.

uzasadnione istnienie praw interakcji międzyludzkiej w omawianym tu kształcie, wówczas można i należy mówić również o interakcji w wyższym wymiarze: interakcji międzytekstowej lub jeszcze ogólniej: interakcji w obrębie wytworów kultury — na pewno zaś w obrębie literatury.

W tym kontekście dzieło literackie ze swoją bogatą i skomplikowaną strukturą będzie więc określonym, skończonym i niepowtarzalnym modelem gry literackiej⁴. Podstawową cechą komunikacji pisemnej jest dystans czasowy i przestrzenny między nadawcą a odbiorcą — akt nadania i akt odbioru to dwa różne, całkowicie skończone zdarzenia dziejące się w dwu różnych sytuacjach. Model gry literackiej (dzieło literackie) konstruowany jest zatem przez nadawcę i tylko od jego strony dostępny obserwatorowi gry jako schemat. Czynność grania w tak określonym wypadku spełniać musi trzy podstawowe warunki:

1. Warunek roli — gra ten, kto na czas trwania gry przybiera określoną rolę mieszczącą się w zakresie możliwych do przyjęcia ról wyznaczonych przez przyjęte reguły gry.
2. Warunek reżyserii — gra ten, kto uwzględniając reguły gry, stwarza sytuacje (kombinacje elementów gry) konieczne do osiągnięcia celów gry lub cel ten przybliżające.
3. Warunek świadomości — gra ten, kto postępując zgodnie z regułami gry (świadomość reguł) i realizując przypisane sobie role (świadomość roli), zmierza do określonego i zgodnego z regułami gry celu (świadomość celu gry).

Czynność gry realizowana będzie na podstawie reguł, które powołują:

1. „Uniwersa elementów idealnych”.
2. „Zespoły zasad rządzących operacjami na tych elementach”.
3. Zbiory uczestników (realizatorów) gry, którzy stosując te zasady,

⁴ Próbę określenia różnorodnie używanego pojęcia „gra”, a zarazem próbę sprecyzowania nowej kategorii badawczej podjął J. Jarzębski w artykule *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich* (w: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977), zamierzonym jako pierwszy rozdział pracy poświęconej analizie twórczości Gombrowicza. Mimo dążenia do uniwersalności kategoria gry na proponowanym przez krytyka kształcie ulegać musi kolejnym modyfikacjom na każdym poziomie komunikacji literackiej. Artykuł nasz nie ma na celu polemiki z tezami Jarzębskiego, zainteresowanych odsyłamy więc do wymienionej pracy krytyka. Przyznać jednak musimy, że pomimo przyjęcia innej koncepcji pojęcia „gra” i różnic naszych przemyśleń artykuł niniejszy w dużej mierze właśnie tej pracy zawdzięcza swój ostateczny kształt.

„mogą dokonywać operacji na uniwersum”, zmierzających do uzyskania określonego celu⁵.

Tak pojęta gra przebiegać może na czterech poziomach komunikacji literackiej:

NADAWCZA	ODBIORCA
mówiący bohater	bohater
narrator (podmiot liryczny)	adresat narracji (monologu lirycznego)
podmiot czynności twórczych	hipotetyczny odbiorca utworu
autor	czytelnik

Podmiot czynności twórczych przyjmujemy w rozumieniu J. Sławińskiego, jako zawarty w każdym dziele literackim obraz autora tego właśnie dzieła. Podobnie hipotetyczny odbiorca utworu oznaczać będzie zawarte w każdym dziele literackim wyobrażenie czytelnika.

Przez pojęcie „autor” rozumiemy realnego pisarza z jego twórczym dorobkiem; przy czym analizując grę literacką na tym poziomie ograniczyć się musimy do pisemnej działalności pisarza, wartościując ją w kontekście podziału na literaturę i paraliteraturę (dzienniki, listy, artykuły etc.).

Czytelnik równoznaczny jest z kulturowym stereotypem odbiorcy; implikuje zastaną w danym czasie sytuację i w danej kulturze świadomość w odniesieniu do literatury, przypisane jej sądy o rzeczywistości, również aktualną wiedzę o literaturze.

K. Bartoszyński, rozumiejąc stereotypy jako uniwersa czy repertuary możliwości interpretacyjnych, na gruncie których rozpoznawalne są poszczególne elementy przekazów literackich, pisał: „Wypowiedzi literackie bowiem nie tylko są niejako wpisane w ustalone stereotypy, zapewniając im na pewnym etapie ich historycznej recepcji ustabilizowany odbiór (pod warunkiem istnienia odpowiednich stereotypów odbioru), nie tylko potwierdzają i rozbudowują owe stereotypy, lecz również (zwłaszcza gdy chodzi o utwory, którym przypisuje się wartość literacką) wykraczają w swych elementach poza zbiory możliwości składające się na określone stereotypiczne schematy, stwarzają impulsy do kształtowania stereotypów zmodyfikowanych czy nowych. Taki stan rzeczy wpływa na destabilizację odbioru: w trakcie recepcji utworu literackiego gotowe stereotypy odbioru nie zestrzajające się ze stereotypami nadania muszą ulec modyfikacji. Zanim dojdzie do stabilizacji odbioru, dokonywa się wielo-

⁵ Tak jak w artykule Jarzębskiego (jw. s. 28); przez „uniwersum” rozumie on „konwencjonalnie określony zbiór przedmiotów”.

fazowe społeczne zjawisko — strojenie stereotypów nadawczych i odbiorczych, po czym znów (na innym etapie recepcji) wystąpić mogą zjawiska nowej destabilizacji”⁶. Najogólniej mówiąc gra literacka na tym poziomie miałaby charakter zabiegu na ustalonym w danej kulturze i w danym czasie stereotypie odbioru.

Reguły gry literackiej powinny być nienaruszalne i historycznie stabilne: ostatecznymi więc regułami omawianej gry (z wyjątkiem poziomu bohater mówiący — bohater) będą wyznaczniki literackości tekstu aktualne dla danej, określonej czasowo i przestrzennie kultury. Wówczas uniwersa elementów idealnych równoznaczne pozostają z zespołem elementów konstruujących dzieło literackie oraz z uniwersum możliwości informacyjnych właściwych literaturze na jej określonym etapie rozwoju. W obu wypadkach, reguł i uniwersum elementów, stabilność jest czasowa — wyznaczać ją będą kolejne etapy rozwoju literatury.

Zespoły zasad rządzących operacjami na elementach, jak i same elementy (ich rodzaj i ilość) zależeć będą od poziomów komunikacji literackiej. Ich zróżnicowanie i względna dowolność są naturalnym wynikiem konstrukcji dzieła literackiego — narrator rozporządza innym zakresem powiadomień od np. podmiotu czynności twórczych.

Pojedynczemu aktowi nadania dzieła literackiego odpowiada po drugiej stronie niezliczona ilość indywidualnych jego realizacji w procesie percepcji czytelniczej. Stąd aktywnym uczestnikiem gry literackiej (świadomym jej realizatorem i jedynym inicjatorem) jest tylko sam autor i przypisane mu w procesie komunikacji literackiej „role”. Stroną bierną, niemniej współobecną w grze, będzie hipotetyczny odbiorca, jak gdyby dekoder gry literackiej. Zastany model gry (konkretne dzieło literackie) jest więc dla odbiorcy zbiorem pewnych strategii (jednorazowym i niepowtarzalnym schematem) domagającym się rozszyfrowania. W wypadku poziomu bohater mówiący — bohater problem reguł i uniwersum elementów idealnych przedstawia się nieco odmiennie niż na poziomach pozostałych. Każdorazowo określa je świat przedstawiony dzieła literackiego, przy czym obserwując grę na tym poziomie można rekonstruować — bez popełnienia większej omyłki — zarówno strategię nadawcy, jak i odbiorcy. Mamy tu bowiem do czynienia z gotowym modelem gry przebiegającym w prostej linii komunikacyjnej ja—ty (bohater mówiący — bohater). Pamiętać jednak należy, że gra na tym poziomie odbywa się w szerszych ramach gry literackiej i że reguły tej ostatniej są jej nadrzędnymi wyznacznikami.

⁶ K. Bartoszyński. *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971 s. 129.

Badanie tekstu literackiego za pomocą sformułowanej wyżej kategorii gry przebiegać może różnorodnie: ze względu na cele albo ze względu na strategię; możemy rekonstruować jednopoziomowe lub wielopoziomowe modele gry. W artykule niniejszym wskażemy jedynie na te elementy *Pornografii* Gombrowicza, które z jednej strony niejako powołują do życia kategorię gry w opisanym wyżej kształcie, z drugiej zaś potwierdzają jej przydatność w analizie powieści i dowodzą tezy, że gra w ogóle jest tym elementem składowym dzieła, który wyznacza jego ostateczny kształt, zarówno w aspekcie „co”, jak i w aspekcie „jak”.

*

Gombrowicz zakłada, że człowiek jest istotą reaktywną, tzn. wespół z innym człowiekiem bądź z innymi ludźmi nabiera coraz to innych kształtów, a jego reakcje są zdeterminowane obecnością innych ludzi. Wszystkie sytuacje międzyludzkie w *Pornografii* nacechowane są sztucznością — w planie międzyludzkim bohaterowie powieści grają, w sensie odgrywania przyjętych świadomie lub narzuconych im ról. O takim zachowaniu mówił neofreudysta H. S. Sullivan: „Jednostka może ujawniać swoje cechy i pewien rodzaj postaw wobec jednej osoby, a zupełnie odmienny wobec drugiej. W rzeczywistości każda sytuacja międzyosobowa przynosi pewne zmiany. Dotyczy to nie tylko świadomego modyfikowania zachowań w celu przystosowania się do okoliczności; zachodzi tu również nieświadome przystosowanie się do innej osoby”⁷. Jednocześnie — jak twierdzi A. Adler — „Wszelkie postępowanie człowieka jest uwarunkowane celem, który okazuje się niczym innym jak zdobywaniem przewagi — władzy, dążeniem do pokonania drugiego”⁸. Cytaty powyższe w sposób dosłowny określają stosunki międzyludzkie panujące w świecie Gombrowiczowskich postaci — w świecie, który swą totalną sztucznością graniczy z absurdem lub, jak kto woli, groteską. Bohaterowie *Pornografii* ulegają prawom interakcji międzyludzkiej, ale jednocześnie grają, by w tej grze odnosić swe indywidualne zwycięstwa nad innymi: celem gry Wacława jest „szacunek” Heni, Amelia chce osiągnąć potwierdzenie swojej „ostatecznej racji” itd. W rezultacie osiągnięcie przez bohaterów ich prywatnych celów dałoby im określoną przewagę nad pozostałymi współuczestnikami gry.

Drugim, nie mniej ważnym i tylekroć opisywanym wyznacznikiem Gombrowiczowskiego świata jest wszechobecna forma. Amelia jest „świętą prawie”, Hipolit jest „ziemianinem”, Wacław jest „dobrze zapowiadającym się adwokatem” ... Postacie *Pornografii* dążą do określenia się

⁷ Cyt. za: C. T h o m p s o n, *Psychoanaliza*. Warszawa 1965 s. 94.

⁸ *Znajomość człowieka*. Warszawa 1964 s. 161.

lub są określane przez innych, jednocześnie osiągnięcie pewnej w tradycji społecznej, kulturze czy kręgu towarzyskim „pozycji” staje się dla nich pułapką bez wyjścia — od tego momentu ta właśnie „rola” będzie wyznaczać a zarazem ograniczać ich świat wewnętrzny i zewnętrzny.

Prawa interakcji międzyludzkiej i formy określają zatem w sposób ostateczny świat postaci *Pornografii*, wyznaczają jednocześnie zakres i metody postępowania bohaterów. Dodać należy wspomniane wyżej „dążenie do pokonania drugiego”, inaczej mówiąc: grę docelową.

W omawianej powieści najbardziej interesujący, a zarazem wzorcowy — wyznaczający całą strukturę *Pornografii*, jest model gry stworzony przez Fryderyka i Witolda. Obu bohaterów nie określa forma, lecz jeśli można tak powiedzieć, świadomość formy. Dojrzałość to powaga, powaga to forma, forma to skostnienie własnego „ja” i poddanie się... Umknąć formie, jak sądzą Fryderyk i Witold, można tylko cofając się w okres własnej młodości, nieokreślonej i nic nie znaczącej ...

Odwiedziny u Hipolita, poznanie Heni i Karola, stwarzają im jednak inną szansę: aktywnego uczestniczenia w cudzej młodości. Witold powie o sobie:

A oto naraz zakwita przede mną możliwość gorącej idylli w wiosnie, z którą już się pożegnałem, i panowanie wstrętu ustępuje cudownemu apetytowi tych dwojga. Nie chciałem już nic innego [...] za tym pobiegiem błędnym ognikiem [...] ⁹.

M. Głowiński pisał, iż „*«Pornografia»*” jest zapisem reżyserskich poczynań głównego bohatera.” ¹⁰ Przyjrzyjmy się temu dokładniej: by połączyć obcych sobie nawzajem młodych (Karola i Henię) Fryderyk, przy biernym współdziałaniu Witolda, reżyseruje między innymi następującą scenę:

Karol pod drzewem: ona tuż za nim, oboje z zadartymi głowami, wpatrzeni w coś na drzewie [...] I on podniósł rękę. Ona podniosła rękę.

Dłonie ich, wysoko ponad głowami, splotyły się „mimowolnie”. A, gdy się splotyły, uległy ściągnięciu w dół, szybkemu i gwałtownemu. Oboje przez chwilę, schyliwszy głowy, przyglądali się swoim rękom. I niespodziewanie upadli, nie było właściwie wiadomo, kto kogo przewrócił, wyglądało, jakby to ręce przewróciły ich.

⁹ W. Gombrowicz. *Pornografia*. Paryż 1970 s. 32-33. Wszystkie cytaty z *Pornografii* pochodzą z tego samego wydania: litera P oznacza tytuł powieści, cyfra obok stronę, na której znajduje się cytowany fragment.

¹⁰ *Parodia konstruktywna*. „*Twórczość*” 29: 1973 nr 1.

Upadli i przez moment leżeli razem, ale natychmiast zerwali się [...] i znowu stali, jakby nie wiedzieli co mają począć. Powoli ona odeszła, on za nią, zniknęli za krzakami (s. 110).

Z jednej strony przygląda się tej scenie Fryderyk, jawnie dyktujący młodym ich zachowanie, z drugiej, nie widząc Fryderyka i nie będąc widzianym przez Henię i Karola, przyglądają się temu Waław i Witold. Tylko Fryderyk i Witold zdają sobie sprawę z całości sytuacji, reszta uczestników zdarzenia nieświadoma jest przede wszystkim celu tych działań oraz nieświadoma jest obecności przynajmniej części osób. Pozornie niewinna scena, w rzeczywistości nasycona erotyzmem, w założeniu animatorów miała trojaki cel: 1. erotycznie skojarzyć ze sobą młodych, 2. poróżnić Waława z narzeczoną oraz 3. skłócić Waława z Karolem. W jednym z adresowanych do Witolda listów Fryderyk pisał: „Ale do diabła cała robota, zamiast żeby to ich podekscytowało i spiknęło, oni na zimno jak aktorzy... dla mnie tylko, na moje żądanie, i jeśli kim się podniecają to mną, nie sobą. [...] Pan wie jak jest bo pan widział. Ale to nic. My ich w końcu rozpalimy” (P 104). Słowa te w równej mierze mogą się odnosić do wszystkich reżyserowanych na wyspie scen, ale pomimo ich wymowy animatorzy osiągnęli swój cel, a w każdym razie poważnie zbliżyli się do niego. Bowiem w ich poczynaniach nie chodzi o wynik, lecz o działanie; nie o fakt, lecz o przeżycie — „nie o przedmiot pożądania ale o pewność, że pożądanie to naprawdę istnieje”¹¹. Z jednym zastrzeżeniem: „pożądanie” musi być młode. Dla naszych rozważań istotniejsze jest jednak, iż podobne do opisanych wyżej działania Fryderyka i Witolda są przejawem reżyserii jawnej; realizując opracowany wcześniej plan-scenariusz animatorzy żądają od współuczestników określonych gestów i zachowań, udzielając im instrukcji ustnych bądź wprowadzając (dosłownie) w konkretne miejsca. Co prawda, ostateczny cel wszystkich działań i szczegóły intrygi znane są tylko Fryderykowi i Witoldowi, ale ich rola organizatorów i reżyserów realizowana jest jeszcze na wzór właściwy teatralnej scenie. Zabiegi te przynoszą w efekcie tylko połowę sukcesu...

Zmagając się z wzajemną obojętnością obojga młodych, animatorzy odkrywają i wykorzystują cenniejszą dla siebie „prawdę” o interakcji międzyludzkiej — korzystają z tej wiedzy w sposób mistrzowski i bezwzględny. By osiągnąć swój cel pierwotny, „spiknięcie” młodych, Fryderyk i Witold zamierzają związać Karola i Henię „w grzechu”: połączyć ma ich wspólnie popełnione morderstwo. Najtrudniejszym do rozwiąza-

¹¹ R. Boyers. *Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 56: 1975 z. 4 s. 309.

nia problemem będzie przekonanie Wacława i Hipolita (nie zorientowanych w prawdziwych motywach działania animatorów) o słuszności tego posunięcia. Nie może być mowy o zastosowaniu reżyserii jawnej, ponieważ wobec panującej atmosfery konspiracji, patriotycznej gotowości czynu i powinności wobec ojczyzny trudno byłoby znaleźć jakiegokolwiek logiczne argumenty przemawiające za proponowanym przez animatorów rozwiązaniem. Oto jak postępuje Fryderyk:

- Przepraszam — rzekł — nie wiem czy...
- Co? — zapytał Hipolit.
- Śmierć — powiedział krótko Fryderyk. Patrzył w bok.
— Z-a-b-i-ć go?
- A co? Jest przecież rozkaz.
- Z-a-b-i-ć — powtórzył [...] — Ja... tego... nie ... —
rzekł i strzepnął jakoś palcami w bok [...] (P 138).

Przyjaciel Witolda ów patriotyczny obowiązek, akcję bojową, powinność wobec ojczyzny ... wyzwała z kontekstu wojny i przedstawia współobecnym jako morderstwo, a w konsekwencji, jako czyn nieetyczny, sprzeczny z postawą katolicką ... O tym, jak straszne jest to indywidualne morderstwo, świadczy bladość na jego twarzy — strach tyleż autentyczny, co zagrany. Fryderyk musi posunąć się w swojej grze dalej, mówi do Hipolita:

Ja wiem, naturalnie... konieczność... obowiązek...
rozkaz... Nie można nie... Ale przecież pan nie...
Pan nie będzie za-rzy-nał... Pan niee... Pan nie
może! (P 141).

Poprzedni „czyn zbrojny” jest już teraz nie tyle morderstwem, ile zwykłym ordynarnym zarzynaniem. Tak „prostackie” działanie nie licuje z pozycją społeczno-kulturalną współobecnym. Od strachu przeszedł Fryderyk do arystokratyzmu. Hipolit i Wacław reagują zgodnie z prawami interakcji międzyludzkiej: „nieświadomie przystosowują się do innej osoby”. Z pozycji swej „wyższości” z niesmakiem patrzą na czyn, który jeszcze przed chwilą, jako rozkaz, był dla nich czymś oczywistym, ba, był nawet zaszczytnym włączeniem się do walki „za ojczyznę”. W nowej, narzuconej sobie roli Hipolit wyraża zgodę na propozycję animatorów, myśląc o Karolu:

— Możliwe... rzeczywiście najprostsze... Od odpowiedzialności nikt się nie uchyla. Chodzi o to tylko, żeby się nie zbabrać samym faktem... To nie dla nas robota. To dla niego. (P 143).

Wykorzystując prawa interakcji międzyludzkiej Fryderyk narzucił współobecnym odpowiadającą mu aktualnie formę. Przyjaciel Witolda w swych poczynaniach wykroczył daleko poza fizyczne manipulowanie ludźmi; gra w międzyludzkie pozwala mu nie tylko na sztuczne stwarzanie różnorodnych sytuacji, lecz również na projektowanie postaw i reakcji, przekonań i sposobu myślenia współuczestników interakcji, przy czym nie jest zmuszony do bezpośredniego ujawniania swojej roli w reżyserowanym zdarzeniu. W analizowanej scenie sukces animatorów jest podwójny: osiągają konkretny cel (zgodę Wacława i Hipolita na powierzenie zabójstwa Siemiana młodemu), a co za tym idzie, są — we własnym mniemaniu — bliżsi przeżyciu „gorącej idylli w wiosnie, z którą już się pożegnali”. Pozwala im to na uniknięcie, bodaj chwilowo, skostnienia w dojrzałości, ale co ważniejsze — stają przed zupełnie nowymi możliwościami: znajomość praw interakcji międzyludzkiej i formy oraz ich własne możliwości intelektualne stwarzają animatorom złudzenie mocy nieomal boskiej — stwarzania formy, igrania z nią, co znaczyć może również: mieć przewagę nad formą i nad... ludźmi.

Niemal wszyscy bohaterowie *Pornografii* prowadzą jakąś grę. Przypomnijmy: Wacław chce osiągnąć „szacunek” Heni, Siemian chce ocalić życie i własną legendę, Amelia — potwierdzenie swojej „ostatecznej racji”, Henia i Karol — akceptację starszych. Są to jednak cele bardzo ograniczone, jednostkowe i cząstkowe. A zatem również realizowane w dążeniu do nich modele gry docelowej są modelami niepełnymi, nie wykorzystującymi wszystkich możliwości, chociaż zgodnymi w realizacji z nadrzędnymi regułami gry. Nadrzędnym i wzorcowym w stosunku do nich będzie model gry realizowany przez Fryderyka i Witolda. Na poziomie bohater mówiący — bohater stykamy się z gotową, ściśle zawężoną interpretacją świata widzianego oczyma narratora, a zarazem bohatera powieści. Rozważania na temat gry na tym poziomie wydają się więc być oczywiste, są jedynie interpretacją interpretacji, ale jednocześnie pozwalają na wyrażenie następującego sądu: jednym z naczelných motywów *Pornografii* (obok dialektyki powabu młodości i dojrzałości) jest problem gry, przy czym w tekście tej właśnie powieści wyznaczone zostały reguły gry i zobrazowany został jeden z możliwych modeli gry. Wyznaczony przez bohaterów, a zinterpretowany przez narratora — bohatera schemat czynności grania respektowany będzie również na wyższych poziomach komunikacji literackiej w sposób o wiele bardziej skomplikowany.

*

W *Pornografii*, jak we wszystkich pozostałych powieściach Gombrowicza, narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, a podmiotem mó-

wiającym — uczestnik relacjonowanych wydarzeń, chwilami tylko występujący w roli świadka. W opowieści o swojej „przygodzie” Witold wplata zdania opisujące jego pozycję społeczno-kulturalną i jeśli wziąć pod uwagę, że szczegóły owe nie mają wpływu na akcję powieści, stwierdzić można, iż osoba narratora określona jest stosunkowo dokładnie. Przekazane w ten sposób informacje sugerują, że narrator i autor *Pornografii* to ta sama osoba. Identyfikacja jest oczywista i niedwuznaczna: narratorem jest Witold Gombrowicz, pisarz z pewnym doświadczeniem, mężczyzna młodość mający już poza sobą i uważający się za arystokratę. Witold przy tym w toku swojej opowieści zwraca się bezpośrednio do odbiorców: „Opowiem wam inną przygodę moją [...]” (P 9), „Proszę wybaczyć niezręczność tych metafor [...] a także będę musiał kiedyś wytłumaczyć [...]” (P 24) czy też: „Obawiam się, iż doprawdy, być może, w ostatnim zdaniu posunąłem się nieco za daleko [...]” (P 25), „Przepraszam, nie mam na myśli nic złego, chcę powiedzieć tylko [...]” (P 95) itp... Każdym tego rodzaju zwrotem Witold zacieśnia związku między nim a odbiorcą, jednocześnie określa siebie jako człowieka. Komunikacja pisemna zakłada między nadawcą a odbiorcą dystans czasowy i przestrzenny, komunikacja ustna pozwala natomiast na bezpośredni i natychmiastowy kontakt między nadawcą i odbiorcą, przebiegający w prostej linii ja — ty. Narrator *Pornografii*, przemawiając w pierwszej osobie i nawiązując kontakt z odbiorcami (często za pomocą zwrotów mowy potocznej), stwarza pozory ustnej sytuacji narracyjnej oraz burzy dystans charakterystyczny dla komunikacji pisemnej — w konsekwencji tworzy sugestię bezpośredniości wypowiedzi.

Złudzenie bezpośredniości wypowiedzi pogłębione jest na, co najmniej, dwa jeszcze sposoby: ciągłym podkreśleniem subiektywizmu wypowiedzi oraz specyficznością metod dowodzących autentyczności opisywanych wydarzeń. W wypadku pierwszym można mówić o tzw. liryzmie wspomnień; o charakterystycznym dla wypowiedzi, opartej na emocjonalnym podejściu do tematu i częstokroć konstruowanej na bazie wolnych skojarzeń podmiotu mówiącego, poddawaniu się nastrojowi wspomnień i wynikającej stąd niejednorodności strategii informacji¹². Owa niejednorodność dotyczyć może mniej ważnych szczegółów opisywanych wydarzeń, kontekstu akcji, pobocznych i nieistotnych dla wypowiedzi wątków; nie występuje jednak — również w *Pornografii* — przy określaniu generaliów.

W toku swej opowieści Witold posługuje się najczęściej trzema strategiami: outsidersa, elipsy i nadmiaru; różnorodnie zastosowane służyć mają przeważnie podkreśleniu prywatności oglądu otaczającego narra-

¹² O strategiach poziomu informacji por. Bartoszyński, jw.

tora świata i zachodzących w nim zjawisk. Najbardziej przydatna do tego celu jest strategia outsidera.

Po południu, zjawił się zapowiedziany onegdaj, Wacław. Urodziwy mężczyzna! Bez kwestii — rosły i elegancki pan! [...] Rodzaj urody męskiej, która podoba się kobietom [...] i one podziwiają tyleż okazałość kształtu, ile arystokratyczne wydelikacenie szczegółów, unerwienie, na przykład dłoni długopalcowych z paznokietkami często wyluskanyymi ze skórki [...] Czyż nie były interesujące, a nawet rozkoszne, te zatoczki nad czołem, które czyniły go bardziej intelektualnym? [...] Zapewne efektowny pan! Znienawidziłem go fizycznie od pierwszej chwili, nienawiścią mieszaną ze wstrętem, zaskoczoną własną gwałtownością i świadomą swą niesprawiedliwością — bo przecież był pełen szarmu i *comme il faut* [...]. Nie jest wykluczone, że zrażała mnie jego niemożność nagości — gdyż to ciało potrzebowało kołnierzyka, spinek [...] ale kto wie, czy nie raziło mnie najbardziej przetwarzanie pewnych cech, jak początkująca łysina, lub miękkość, na atrybuty elegancji i szyku. (P 40-41).

Opis jest nie tyle charakterystyką nowo wprowadzonej postaci, ile wyluszczeniem jednej z prawd własnej narratora filozofii życiowej, posługującej się jej właściwymi pojęciami i językiem. Cytowany fragment dostarcza nowych danych w osobie Witolda; w odniesieniu do Wacława w większym stopniu pełni funkcję oceniającą niż informującą, wypowiedziane słowa bardziej są prywatnym osądem nowej postaci aniżeli w miarę obiektywnym opisem. Nadto sens tej wypowiedzi skłania odbiorcę do negatywnego ustosunkowania się do Wacława, który w gruncie rzeczy pozostaje mu przecież nieznany. Komunikaty realizowane strategią outsidera, jak w omawianym wypadku, utrzymują się w tonie interpretującym rzeczywistość w kategoriach właściwych nadawcy i wnoszą minimum tzw. informacji obiektywnej — możliwości interpretacyjne odbiorcy są więc tu bardzo ograniczone. Z jednej strony podkreśla to subiektywność i emocjonalny ton wypowiedzi, z drugiej, w sposób pośredni dowodzi jej prawdziwości.

Czas akcji opowieści określa narrator jednoznacznie: „[...] było to w 1943-im, przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie, na samym dniu faktu dokonanego” (P 9). W tym kontekście zarysowane zostaje tło i miejsce opisywanych wydarzeń. Oto obraz okupacyjnej Polski widziany oczyma Witolda:

Dobiliśmy w końcu do Ostrowca [...] przejechaliśmy obok posterunków niemieckich przed fabryką, miasteczko było

to samo [...] Tyle tylko, że jakaś nieobecność stawała się wyczuwalna, nie było mianowicie Żydów. [...] Zaopatrzyliśmy się w naftę [...] i jak najprędzej opuściliśmy ten dziwny Ostrowiec i odetchnęliśmy [...] (P 55-56).

Tyle tylko o „zadymionym przez krematoria niebie” okupacyjnej Polski. Owo „dno faktu dokonanego” jest zarazem okrutne i niewiarygodne. Z drugiej strony narrator opisuje miejsce akcji:

Gdy wyszliśmy po śniadaniu, na dziedziniec — dom, biały, piętrowy [...] w swej dawnej nienaruszoności zdawał się być prawdziwszy od teraźniejszości — a jednocześnie świadomość, że to nieprawda, że on się klóci z rzeczywistością, czyniła go czymś w rodzaju teatralnej dekoracji [...] więc w końcu ten dom, park, niebo i pola stały się zarazem teatrem i prawdą. (P 16).

Można więc mówić o dwu światach: rzeczywistości okupacyjnej Polski i tętniącym przedwojennym ziemiańskim życiem dworku Hipolita. Okazuje się, że żaden z tych dwu światów z różnych powodów nie może być uznany za naturalne otoczenie człowieka, zgodne z jego istotą i aktualnym etapem rozwoju: pierwszy z powodów oczywistych, drugi w kontekście pierwszego — poprzez niezmiennością (jak gdyby zatrzymaniem się „czasu”) spowodowane wyizolowanie z otaczającej rzeczywistości. Ale, w sposób paradoksalny, na takim tle opisywana przez Witolda historia nabiera cech autentyczności — w tak określonej, zgoda: dziwnej sytuacji mogła się naprawdę przydarzyć. W sumie pozorna nienaturalność świata przedstawionego w *Pornografii* dowodzi wiarygodności narratora na poziomie narrator — adresat narracji.

Opisane wyżej techniki narracyjne, poza funkcjami (między innymi) sterującymi właściwe odczytanie relacji narratora, służą w ostatecznym rachunku tworzeniu sugestii bezpośredniości wypowiedzi; ta w sposób szczególny pozwala na kształtowanie stosunków na linii narrator — adresat narracji — pozwala na projektowanie odbiorców i reżyserowanie ich odbioru. Dostrzec można analogię pomiędzy zachowaniem się Fryderyka w omawianej wcześniej scenie planowania zabójstwa Siemiana a poczynaniami narratora wobec odbiorców. Reżyserowanie aktu odbioru wiąże się z narzuceniem czytelnikowi jakiejś roli¹³. Sugestia bezpośredniości wypowiedzi to zabieg wciągający odbiorcę w sferę bezpośrednich wpływów charakterystycznych dla interakcji międzyludzkiej. Jeśli Witold

¹³ Por. E. Balcerzan. *Perspektywy poetyki odbioru*. W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

jest, na przykład, arystokratyczny (cokolwiek by to znaczyło) w sposobie patrzenia na świat, to narzuca odbiorcy rolę człowieka równie wyrefinowanego, próbując w ten sposób stymulować jego reakcje i oceny. W pewnym sensie Gombrowicz — narrator, podobnie jak Fryderyk, wykorzystując znajomość praw interakcji międzyludzkiej gra w międzyludzkie i, jak jego przyjaciel, nie ukrywa swojej gry. Reżyserując akt odbioru narrator *Pornografii* wytwarza sytuację partnerską, która zakładając równość uczestników komunikacji, powinna również zakładać nienarzucanie swojej interpretacji przez żadną ze stron. W *Pornografii* jest jednak inaczej: stworzenie sytuacji partnerskiej i próba narzucenia czytelnikowi określonej roli ma bowiem ułatwić narratorowi sterowaniem odbioru przedstawianych treści, a w konsekwencji służyć narzuceniu odbiorcy własnego widzenia świata i własnej interpretacji zjawisk w nim zachodzących.

Służą temu między innymi pytania narracyjne:

Fryderyk najprzejmiej gawędził z panią Marią — czy jednak podtrzymawał rozmowę aby czegoś innego nie powiedzieć? — i zajechaliśmy przed mur, okalający kościół, zabraliśmy się do wysiadania... ale już zupełnie nie wiedziałem co jest czym, co jest jakie... czy stopnie po których wchodzimy na plac przed kościołem są zwykłymi stopniami, czy też są może...? (P 19).

lub

Nie tylko jego było to wszystko. To było także moje. Z siebie zrobić wariata? Zdradzić w sobie jedyną sposobność wejścia, wejścia... w co? W co? Co to było? (P 109).

Nie są to pytania retoryczne; więcej, swoją treścią nie sugerują żadnej odpowiedzi, nie są więc pytaniami do rozstrzygnięcia; nie są również pytaniami dopełnienia... Pozornie odpowiedź na nie zależna jest od indywidualnych możliwości intelektualnych odpowiadającego, jednocześnie nie każda odpowiedź będzie odpowiedzią prawdziwą. Ale też stawiając je Witold nie wymaga od odbiorcy odpowiedzi konkretnej, zwykle bowiem pytania te nie są jednoznacznie sformułowane i nie posiadają określonego (znów w sensie jednoznaczności) zakresu jednostkowych odpowiedzi. Wymagają raczej określonego (samy pytaniem i jego szerokim kontekstem) sposobu myślenia — stawiający pytanie narrator żąda pewnego łańcucha skojarzeń, będącego wynikiem uważnego czytania poprzedzającego pytanie tekstu powieści. Kontekstem i polem do domysłów nie będzie więc sytuacja, w której pada pytanie, lecz cały poprzedzający je tok opowiadania. Pytanie narracyjne pełni funkcję powiadamiająco-

-interpretującą istnienie i ważność problemu, jednocześnie wyznacza ściśle (o ile to możliwe) zakres odpowiedzi w sensie toku i kierunku myślenia. Równość partnerska okazuje się fikcją — interpretacja relacjonowanych wydarzeń przez adresata narracji jest z góry zaprojektowana.

Podobną funkcję pełnią niedomówienia narracyjne:

I natychmiast jakby przez reperkusję, ożyło ciało Karola wzmożone, spotęgowane, a Henia, choć pobożna i klęcząca, runęła całą białością swoją w sferę grzesznych i tajemnych porozumień z tymi dwoma. Jednocześnie konanie Amelii uległo skażeniu, stało się jakieś podejrzane — coś łączyło ją z tym wiejskim młodym przystojniakiem, dlaczego ów [chłopak] przyplątał się do niej w godzinę śmierci? Pojąłem, że ta śmierć odbywa się w okolicznościach dwuznacznych, o wiele bardziej dwuznacznych niż mogło się zdawać [...] (P 79-80).

Ani Witold, ani odbiorcy nie znają jeszcze przyczyn śmierci pani Amelii, przytoczony kontekst nie upoważnia zaś do wyrażonej w ostatnim zdaniu uwagi. W takiej sytuacji wspomniane zdanie przestaje pełnić spodziewaną funkcję powiadamiającą, a staje się sygnałem — sygnalizuje istnienie tajemnicy w okolicznościach śmierci pani Amelii. Jednocześnie jest drogowskazem naprowadzającym na właściwy problem: opozycji młodość — dojrzałość w kontekście katolicyzmu umierającej. Nie jest więc stwierdzeniem faktu, lecz stwierdzeniem wątpliwości. Niedomówienie narracyjne sygnalizuje problem, a jednocześnie w mniejszym lub większym stopniu wytycza zakres możliwych rozwiązań; w ustach narratora pełni to samo zadanie co pytania narracyjne.

Przykładem jawnej reżyserii może być stosowanie różnych strategii informacji do opisu tej samej sytuacji czy tego samego problemu. Przypomnijmy, na przykład, zainicjowanie w *Pornografii* wątku konspiracji. Najpierw, stosując strategię elipsy, Witold powie, że „poza «wizytą» czai się sieć, która wszystkich nas spowija, wiąże ze sobą, lecz zarazem czyniąc nas obcymi sobie — konspiracja! Każdy mógł powiedzieć tyle tylko, ile było mu wolno — reszta to było dolegliwe, ciężące milczenie, oraz domyslniki”. (P 96). Wątek konspiracji pojawia się w relacji narratora równolegle z wprowadzeniem nowej postaci, przy czym samo pojęcie „konspiracja” jest w kontekście Polski z lat, chociażby, 1939-1945 oczywiste. Chwilę później jednak narrator doda:

Przypadkowo było mi wiadomo, że ten jegomość to teraz gruba ryba w ruchu podziemnym, przywódca mający na rozkładzie niejedną karkołomną śmiałość, poszukiwany przez Niemców... tak, to był on, a jeśli on, to wejście jego w dom było wejściem nieobliczalności, wszak byliśmy

na jego łasce i niełasce, śmiałość nie była tylko jego osobistą sprawą, narażając siebie nas narażał, mógł wciągnąć, uwikłać nas — i przecież, gdyby zażądał czegokolwiek, nie moglibyśmy mu odmówić. Albowiem naród nas wiązał, byliśmy towarzyszami i braćmi — tylko, że to braterstwo było zimne jak lód, tu każdy był narzędziem każdego i każdym było mu wolno się posłużyć jak najbezwzględniej, dla wspólnego celu. (P 97).

Tym razem posługuje się Witold strategią nadmiaru, wyjaśniając sprawę skądinąd oczywiste. Jest to zabieg jeszcze raz uwiarygodniający go jako narratora w oczach odbiorcy, a zarazem przygotowujący — zastanawiające jest zestawienie słów: przypadkowo wiedziałem i konspiracyjną szyszką — do następnego „aktu”:

Konspiracja, akcja, wróg... to stało się prawdą silniejszą, niż codzienne życie [...] A jednak zbratanie to nie było czyste. Nie... było także dręczące, a nawet obmierźłe. Gdyż, Bogiem a prawdą, czyż nie byliśmy my, starsi, już trochę komiczni i cokolwiek obrzydliwi w owej walce — podobnie jak bywa z miłością w starszym wieku — czyż to nadawało się do nas, do nabrzmiałości Hipa [...] Ten oddział, który stanowiliśmy, był oddziałem rezerwistów, a nasze zespolenie było zespoleniem w rozkładzie — melancholia, niechęć, wstręt, obrzydzenie unosiły się nad naszym zbrataniem w walce i w zapale. (P 98).

Wprowadzenie postaci Siemiana i zarazem wątku konspiracji jest koniecznością z punktu widzenia fabuły opowieści narratora, ale niebezpieczne dla jego intencji (i teź fabuły) byłoby pozostawienie swobody oceny zjawiska konspiracji w kontekście kursujących w społecznym obiegu informacji o latach okupacji hitlerowskiej w Polsce. Tym razem Witold posługuje się strategią outsidera, przedstawiając — z jego punktu widzenia — prawdziwy obraz zebranych w dworku Hipolita i ich możliwości działania w konspiracji. W sposób wiarygodny i nie podważający autorytetu narratora odbiorca narracji przeprowadzony został krętą ścieżką myślową na ideowe pozycje Witolda, z których łatwo można usprawiedliwić, ba, nawet uznać za słuszne dalsze działanie animatorów.

Przy tym wszystkim pamiętać należy o — niezmiernie ważnym przecież — wątku erotycznym w opowieści Gombrowicza zatytułowanej *Pornografia*. W toku narracji Witold opowiada o swoich przeżyciach, często nadając im kształt z pogranicza perwersji seksualnej, nigdy jednak nie określa ich wprost, nie nazywa jednoznacznie. Wprowadza odbiorcę w swe najintymniejsze sprawy i sprawki — jeszcze raz szczerłość, tym razem, zdawałoby się, posunięta do ostatecznych granic. Jednakże znów

tytułowa „pornografia”, jak i owa wstydliva szczerość jedynie w sposób bardzo ostrożny dadzą się odnieść do psychoseksualnych doznań i działań Witolda i Fryderyka. Erotyzm animatorów powieści jest zbyt świadomy i kontrolowany, zbyt wiele nosi w sobie cech intelektualnych spekulacji, by mógł „podniecać” pozorami prawdopodobieństwa. Ale w co najmniej równym stopniu odnieść można wspomniane cechy do zabiegów narratora bez skrpułów obnażającego bohaterów swojej opowieści, którzy, pozbawieni sztucznych atrybutów swego „ja”, stają się niemal bezbronni wobec bezwzględnych poczynań animatorów, działających w imię prawdy, że ludzie są „podobni małpie, która by wykrzywiła się w próżni”. (P 21). Jeśli tak, to prowokacja, reżyseria, gra w międzyludzkie czynione z „pornograficznym” bezwstydem okazują się najbardziej pikantną z możliwych gier... W tym jednak miejscu przenosimy się na wyższy poziom komunikacji literackiej.

*

Naszkiecowana przez M. Jasińską tendencja interpretująco-oceniająca¹⁴ wydaje się w pełni obrazować postawę narratora *Pornografii*. Nie można negować wartości świata przedstawionego interesującej nas powieści, jednakże pamiętać należy, że istotnej wagi nabiera on dopiero w interpretacji narratora; dopiero zaprezentowany przez narratora obraz rzeczywistości konstruuje istnienie problemu w powieści, czyni ją naprawdę interesującą. Przyjęte przez narratora prawa rzeczywistości są jedyną w *Pornografii* płaszczyzną odniesienia, stwarzającą możliwość wartościowania, przy czym ów „system odniesienia” zdaje się dotyczyć jedynie dwu płaszczyzn: intelektualnej i ... emocjonalnej. O postawie takiej pisała Jasińska:

Przedmiot opowiadania nie traci przy tym swego ciężaru gatunkowego, zostaje tylko zmieniony jego charakter. Świat przedstawiony nie staje się bowiem ważny już wyłącznie przez sam fakt swego istnienia, lecz dlatego, że stanowi okaz porządku lub nieporządku w posiadanym przez narratora totalnym obrazie rzeczywistości, w stosunku do którego jest on tylko jedynym fragmentem, choćby sam w sobie, jak w dobrej powieści, stanowił zamkniętą całość¹⁵.

W *Pornografii* mamy do czynienia z głośną obecnością narratora, a co za tym idzie, z ustosunkowaniem się wyrażonym bezpośrednio. O stwo-

¹⁴ Narrator w powieści (Zarys problematyki badań). W: *Problemy teorii literatury*. Warszawa 1967.

¹⁵ Tamże s. 280.

rzeniu przez narratora pozorów bezpośredniości wypowiedzi pisaliśmy wyżej, dodać wypada jedynie, że konfrontacja stosunku narratora do świata przedstawionego w powieści z obiektywnym sensem utworu wskazuje na idealną harmonię wszystkich poziomów konstrukcji utworu.

Witold jest autorskim narratorem personalnym w pierwszej osobie¹⁶. Fakt ten można interpretować trojako: 1. Wprowadzenie nazwiska autora do tekstu powieści jest niejako konsekwencją stworzenia ustnej sytuacji narracyjnej; podbudowuje również sugestią bezpośredniości wypowiedzi, której naczelną dominantą było założenie „równości” narratora i odbiorców narracji (na innym poziomie gry literackiej mieliśmy do czynienia z „równym” usytuowaniem narratora wobec bohaterów powieści); 2. Zabieg ten jest również pomocny w tworzeniu sugestii prostoty i tym samym autentyczności wypowiedzi. Na prymitywnym etapie rozwoju techniki powieściopisarskiej narrator abstrakcyjny nie był kategorią literacką realnie uświadamianą i w konsekwencji odróżnianą od realnego autora — tożsamość narratora i autora była więc niejako naturalna¹⁷. W wypadku *Pornografii* błędem niewybaczalnym byłoby mówienie o prymitywności techniki powieściopisarskiej, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa można ujmować omawiane zjawisko w kategoriach parodii; 3. Wreszcie owa stylizacja narratora na autora ma niekwestionowane znaczenie, jeśli chodzi o przypisywanie jego wypowiedziom charakteru sądów sensu stricto. Wydaje się jednak, że ostateczne rozstrzygnięcie poruszanego tu problemu nastąpić może dopiero na poziomie wyższym. Już tu możemy zauważyć, że zabieg ten służy tyle samo wzbudzeniu zainteresowania odbiorcy, co zmusza go do emocjonalnego zaangażowania.

Tradycyjnie już do kręgu rozważań nad kategorią narratora w *Pornografii* włącza się postać Fryderyka, opisywana jako: sobowtór Witolda, jako „sprawca” (Witold jest „śledzącym”); wreszcie w analizach opartych na zasadach psychologii analitycznej Fryderyk traktowany jest jako „cień” narratora. W tej pracy wystarczy, jeśli stosunki panujące między obydwoma postaciami określimy w aspekcie ich współdziałania. Otóż w interesującym nas duecie zauważyć można następujący podział ról: Fryderyk jest postacią aktywną w sferze działań (często „niekonwencjonalnych” zarówno w formie, jak i w swojej wymowie), przy czym te działania — gra są w określony sposób jawne; Witold-narrator jest najczęściej stroną bierną w działaniu, aktywną zaś we współplanowaniu poczynań i, co istotniejsze, jest on jednocześnie komentatorem wspólnie prowadzonej gry. Jednym z zadań komentatora jest „opisanie” prowa-

¹⁶ Termin użyty za S. Eile (*Światopogląd powieści*. Wrocław 1973).

¹⁷ Patrz cytowany już artykuł Jasińskiej.

dzonych działań w kategoriach jednej z prawd wyznawanego światopoglądu bądź umieszczenie ich w kontekście praw powszechnie obowiązujących, choć niekoniecznie oczywistych i ogólnie znanych; sam komentarz jednak nie musi, najczęściej też nie ujawnia ostatecznych celów działającej pary. Podział na działającego i komentatora o tyle jest ważny, że można dostrzec go na wszystkich poziomach komunikacji literackiej. Przypomnijmy krótko: na poziomie bohater mówiący — bohater można zauważyć nie w pełni jeszcze realizowany schemat w wypadku świadomie działających młodych (grających) i reżyserujących, ale i odpowiednio działania młodych komentujących animatorów. Na poziomie wyższym schemat ów jest już w pełni zrealizowany w postaci działającego Fryderyka i komentującego narratora — jak poprzednio, tyle że w sposób o wiele dalej idący, komentarz Witolda wyznacza zakres możliwych interpretacji opisywanego świata i prowadzonych w nim działań. Tu również komentarz nie ujawnia nadrzędnych celów prowadzonej gry, a zarazem maskuje grę komentującego. I wreszcie na poziomie następnym odkryć można podobny mechanizm: konsekwentnie i zarazem jawnie „działający” narrator oraz „współautor” i swoisty komentator poczynają narratora — podmiot czynności twórczych. Podobnie na poziomie najwyższym: „działający” jawnie podmiot czynności twórczych i autor — współtwórca jego poczynają i mniej lub bardziej dyskretny komentator wspólnego dzieła. Poza sygnalizowaną wcześniej rolę komentacza pełni również funkcję maskującą — prowadzony w specyficzny, inny dla różnych poziomów komunikacji literackiej, sposób odwraca uwagę od prowadzonej przez komentującego gry. Podkreślmy jeszcze raz — owo mniej lub bardziej jawne działanie, na którym skupia się komentarz, odwraca uwagę od komentatora, który niejako ponad głowę działającego prowadzi swoją prywatną grę. W kontekście konkretnego modelu gry literackiej (wraz z jej szczegółami) zabieg ten ma istotne znaczenie — pozwala grającemu na swobodne, nieskrępowane szczególną uwagą partnera w grze (czytelnika) realizowanie swych prywatnych celów...

W tym kontekście wspomniana wyżej niejednorodność strategii informacji stosowanych przez narratora nabiera innego znaczenia. Wiąże się to z wykorzystaniem w *Pornografii* utartych w tradycji schematów fabularnych: powieści sensacyjnej, romansu miłosnego i przygodowego oraz z tzw. parodią stylów literackich. Przypomnijmy w skrócie akcję interesującej nas powieści: Gdy nuda wiejskiego życia zaczyna doskwierać w równej mierze animatorom *Pornografii*, co czytelnikom, zdarza się morderstwo — w dziwnych okolicznościach z rąk młodego wiejskiego chłopca ginie pani Amelia. Tempo akcji wyraźnie wzrasta, by po niejednoznacznym wyjaśnieniu okoliczności zabójstwa znowu opaść. Po-

wracającą monotonię wiejskiego życia i nużące rozmowy Fryderyka z Waławem przerywa dopiero przyjazd do dworku Hipolita — oficera AK Siemiana. Od tego momentu akcja powieści biegnie szybko, zmierzając do oczywistego, wydawałoby się, końca. Rozwój wydarzeń zdaje się wskazywać na jednoznaczny finał, w rzeczywistości jednak jest inaczej: zamiast jednego trupa są trzy. I tu nowe zaskoczenie — na ostatniej stronie powieści Witold beznamiętnymi słowami wyjaśnia zdawkowo śmierć Waławę i urywa... W *Pornografii* spotkać można zagadkową śmierć, zawikłaną miłość, posmak przygody stwarzają realia wojenne i wątek Siemiana. Schematy te zostały jednak wypełnione zupełnie odmiennymi od utartych treściami: aż cztery morderstwa z punktu widzenia wymienionych romansów są całkowicie przypadkowe, między innymi z powodu braku stereotypowych motywów, a nadto nie zostają w sposób jednoznaczny wyjaśnione; miłość jest sztuczna (Henia i Waław), bądź nie zrodzona jeszcze (Henia i Karol); wątek przygodowy przekształca się w tragedię „wodza tchórzem podszytego”. Gra jest tu jawna: oczekiwania odbiorcy są tylekroć niespełniane, iż od pewnego momentu przestaje to być zaskoczeniem; ale jednocześnie jest to żądanie emocjonalnego zaangażowania się odbiorcy w grę.

Powieść Gombrowicza rozpatrywana jest przede wszystkim w aspekcie parodii stylów. M. Głowiński, powołując się na słowa G. Bataillea, określa parodię jako zjawiska relacyjne:

[...] każda rzecz, na którą się patrzy, jest parodią innej [...] rzeczy (w najszerszym tego słowa znaczeniu), nie może być tylko sobą, stanowi z reguły odwołanie się do czegoś innego, istnieje w nieustannym napięciu pomiędzy własną realnością a czymś innym¹⁸.

Krytyk wyróżnia w *Pornografii* cztery cechy — rodzaje stylu: powieść szlachecką, powieść pikarejską, gawędę i powieść realistyczną. Powieść szlachecka przejęta z walterscotowskiego wzorca łączy wątki romansowe z wątkami historycznymi. Tymczasem w interesującym nas dziele miłość jest sztuczna, a historia zepchnięta została do epizodycznego wątku instrumentalnie potraktowanej postaci wodza, którego „opuściła odwaga”. O elementach powieści pikarejskiej Głowiński pisał: „«Picardo» jest narratorem naiwnym, a więc właśnie — by rzecz ująć w terminologii Gombrowiczowskiej — niedojrzałym. Fascynuje go sama przygoda, nie potrafi jej sprobematyzować, zdobyć się na dystans. Taki jest właśnie — oczywiście z pozoru — narrator *Pornografii*”¹⁹. O widocznym w *Pornografii* stylu powieści realistycznej cytowany przed chwilą krytyk pisał:

¹⁸ Parodia konstruktywna. W: *Gry powieściowe*. Kraków 1973 s. 279.

¹⁹ Tamże s. 290.

„[...] kwestionując powieść (i jej tradycję) w tak ważnym punkcie [rzeczywistość jako glina w rękach reżysera — przypis mój, W. L.] Gombrowicz nie tylko zachowuje wszelkie pozory narracji powieściowej, ale — jeśli jego postępowanie porównać ze zwyczajami praktykowanymi we współczesnej prozie — wręcz potęguje i mnoży tradycyjne precedensy epickie, a więc nagromadzone szczegóły, komponuje rozbudowane opisy, posługuje się rozwiniętym dialogiem. Gombrowicz chce w powieści wypełnić gatunkowy wzorzec, pozbawiając go dawnych funkcji i uzasadnień”²⁰. Zjawisko to nazywa Głowiński regułą pustej epickości. Wydaje się, że do tego kręgu rozważań włączyć można problem związany z tytułem powieści. R. Boyers pisał, że *Pornografia* jest powieścią, która mówi „o pewnych rodzajach przeżyć pornograficznych”, dziełem pornograficznym jednak nie jest, bowiem u Gombrowicza erotyzm — miast zmierzać do stworzenia złudzenia rzeczywistości — staje się tylko jednym z konsekwentnego szeregu zainteresowań²¹. Gatunkowy wzorzec czy styl, jak gdzie indziej forma, mogą okazać się tylko dekoracją teatralną maskującą wewnętrzną pustkę, bądź — więzieniem, ograniczającym przedstawiane treści. Parodystyczne zabiegi w *Pornografii* są więc w jakimś stopniu grą podmiotu czynności twórczych z oficjalnymi językami współczesności, konstruowanymi i odbieranymi na podstawie utrwalonych konwencji. Komunikat literacki posługuje się określonymi konwencjami — formami; dla literatury może to nieść te same konsekwencje, co forma dla Gombrowiczowskich bohaterów, a jak dowodzi tego *Pornografia*, problem formy istnieje nie tylko w świecie przedstawionym utworów literackich. Dać się określić równa się temu samemu, co oddać się we władanie określonej formie: w Gombrowiczowskim świecie w tym miejscu kończy się życie, a rozpoczyna się bierne powielanie określonych gestów. Ale już na niższym poziomie komunikacji literackiej animatorzy poznali możliwości, jakie kryje w sobie wykorzystanie praw interakcji międzyludzkiej; odkryli również tę prawdę, żeby umknąć formie, należałoby ją wciąż na nowo stwarzać i ... narzucać innym. A to oznacza również nowe drogi w realizowaniu indywidualnych, utajonych celów. Operowanie przez odbiorcę ustalonymi w tradycji wzorcami i schematami, korzystanie z gotowych recept pisanych przez historię literatury prowadzić może na manowce jałowego „czytactwa”.

*

Uczestników gry na omawianych dotychczas poziomach komunikacji literackiej cechuje dystans do zastanej rzeczywistości i praw nią rzą-

²⁰ Tamże s. 294.

²¹ Patrz Boyers, jw. s. 286.

dzących, nawet — w różnym stopniu — dystans do samych siebie. Postawa zdystansowania wobec wszystkiego, co jakoś aktualne, wobec siebie również, jest nieodłącznym atrybutem gry. Najjaskrawiej postawa ta widoczna jest na poziomie czwartym. *Pornografia* jest wypowiedzią, która raz po raz świadomie podważa własną swą wiarygodność. J. Błoński pisał: „[...] w *Pornografii* zgrzytliwy kontrast między okupacyjną rzeczywistością a jakże osobliwą — wręcz fantastyczną chwilami — psychomachią seksualną, którą reżyseruje Fryderyk prowadzić ma do [...] zaburzenia poczucia prawdopodobieństwa [...]”²². Przygoda animatorów powieści jest możliwa i prawdopodobna tylko w świecie przedstawionym *Pornografii*, nie byłaby możliwa w świecie realnym, bowiem nierealny jest świat, w którym żyją i działają Fryderyk i Witold. Opisuując miejsce i tło akcji z naciskiem podkreśla Witold ich nienaturalność: żaden z tych dwu światów nie jest w pełni realny, więcej, nierealność jednego nie potwierdza realności drugiego, i na odwrót. Gombrowicz nie pozostawia również żadnych złudzeń w opisie małej społeczności zgromadzonej w dworku Hipolita:

Zaraz nastąpiło wytłumaczenie, osadzające mnie w nowej sytuacji — i znów zaleciało teatralną sztafeta patriotycznej konspiracji [...]. (P 111).

lub

Co za aktor! [mowa o Fryderyku — przyp. mój, W. L.] Wyraźnie było widać szwy jego gry, on ich nie ukrywał. Ale też było widoczne, jak naprawdę błędnie i drzy w jej obieżach. (P 94).

Świat działań i świat zachowań postaci powieści ujmowany jest w kategoriach niemal czysto teatralnych — w świecie Gombrowicza wszystkie sytuacje międzyludzkie nacechowane są sztucznością. Z. Łapiński pisał: „Świat Gombrowicza jest groteskowy i absurdalny, bo sprowadzone jest w nim do absurdu nasze zachowanie, które w praktyce napotyka opór innych jeszcze rzeczy, choćby praw fizykalnych”²³. Świat przedstawiony w *Pornografii*, cokolwiek by o nim sądzić, w kontekście realnej rzeczywistości czytelnika jest nienaturalny, sztuczny zarówno w swej zewnętrzności, jak również w płaszczyźnie tzw. życia wewnętrznego bohaterów.

Na tym tle nieco inaczej jawi się wspomniana wyżej gra usankcjon-

²² O *Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 5: 1970 nr 6 s. 46.

²³ „Ślub w kościele ludzkim” (O kategoriach interakcyjnych *Gombrowicza*). „Twórczość” 29: 1973 nr 1 s. 70.

nowanymi w obiegu społecznym i tradycji literackiej stylami czy gatunkami²⁴. Przypomnijmy jeszcze słowa wstępnej *Informacji do Pornografii*:

Trochę, że to jednak polskie — i nawet może pomyślane było, w pierwszym rzucie, odrobinę na wzór taniego romansu z gatunku Rodziewiczówny, czy Zarzyckiej (czy to podobieństwo znikło w późniejszym opracowaniu?). (P 7).

Słowo w tych powieściach miało pretensję do wiernego przedstawiania rzeczywistości, ale również rościło sobie prawo do wpływu na rzeczywistość, chociażby w sensie propagowania określonych postaw moralnych. I jakie było „to jednak polskie” ... Gombrowicz w *Pornografii* skrupulatnie realizuje określone przez gatunki prawa i wzorce, ale udowadnia zarazem, że mają niewiele wspólnego z rzeczywistością, i to w obu wymienionych zamierzeniach powieściowego słowa. Autor nie traktuje również poważnie literackich aspiracji słowa do tworzenia nowej rzeczywistości, bowiem tworzona w opowieści Witolda niejako z góry, określa jako nierealną, w każdym bądź razie nacechowaną sztucznością. Taka postawa wydaje się być zdystansowaniem się, największym z możliwych, pisarza wywodzącego się z określonej tradycji i kultury literackiej wobec tejże tradycji i literatury. Stąd krok już tylko do stwierdzenia, iż tradycję literacką traktować można jako zbiór określonych form, biorących udział — jeśli można tak powiedzieć — w interakcji „międzytekstowej” na przestrzeni pewnej kultury. Jak umknąć obezwładniającym (jeśli tak jest w istocie) prawom interakcji i formy, wskazali gdzie indziej Fryderyk i Witold.

Gra jest jawna w *Pornografii* tym bardziej, że narratorem i autorem powieści jest ta sama osoba; pozornie, bo skądinąd wiadomo, iż lata okupacji hitlerowskiej spędził Gombrowicz w Argentynie. Wyraźnie więc mówi Gombrowicz: to ja, ale nie całkowicie ja. Jak w wypadku animatorów powieści, jedyną ucieczką od formy jest dystans do niej — wynika to z podstawowej prawdy o Gombrowiczowskim świecie: kiedy określimy się sami lub damy się określić, musimy zrezygnować z własnej aktywności i biernie realizować narzuconą rolę, wyniszczającą nasze „ja” i ograniczającą nasz świat. Gombrowicz przyznaje, że *Pornografia* jest jego wypowiedzią i, jak każdy komunikat, informuje o tożsamości nadawcy, ale nie ukrywa również, iż jest to tylko przyjęta na czas trwa-

²⁴ Przy okazji analizowania występujących w *Pornografii* stylów Głowiński pisał: „W kształtowaniu postaci interesuje Gombrowicza to, co międzyludzkie, a więc interakcja, wzajemne oddziaływanie ludzi na siebie, w kształtowaniu dzieła jako całości najistotniejsze jest zaś dla niego oddziaływanie wypowiedzi, swoista interakcja tekstowa”. Patrz Głowiński. *Parodia konstruktywna* s. 282.

nia interakcji („międzyludzkiej” i zarazem „międzytekstowej”) rola, która sugeruje odbiorcy sposób zachowania i określony kierunek interpretacji. W wyżej wymienionej powieści autor wzbudza swą grą zainteresowanie (ciekawość) czytelnika, jednak ujawniając się jako gracz, żąda od odbiorcy emocjonalnego i intelektualnego zaangażowania.

W tym miejscu nawiązać musimy, chociażby bardzo pobieżnie, do innych tekstów Gombrowicza. J. Jarzębski pisał, że „narrator w prozie Gombrowicza jest do pewnego stopnia równoznaczny z autorem”²⁵. Motywował swój sąd następująco: „Narratora utworów Gombrowicza dręczą te same problemy co samego pisarza — dowodów na to moc w *Dzienniku*, a wcześniej — w przedwojennej publicystyce autora *Ferdydurke*”²⁶. Każda z wypowiedzi literackich Gombrowicza może być traktowana jako jedna z wielu przybieranych na czas gry ról i można je analizować jako grę jednorazową lub też ujmować cały dorobek powieściowy autora *Kosmosu* jako wiele różnych ról przyjmowanych w permanentnej grze. Sygnalizując ten temat możemy wskazać jedną z możliwych interpretacji: Bohater *Ferdydurke* wypowiada w pewnej chwili następujące słowa:

Zaprawdę, w świecie ducha odbywa się gwałt permanentny, nie jesteśmy samoistni, jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą [...]”²⁷.

Nieco później dodaje:

Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się zgodnie ze swoją najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej, bądź przez ludzi, bądź też przez inne okoliczności”²⁸.

W *Ferdydurke* określa autor prawa interakcji międzyludzkiej, prawa formy, ale tu jeszcze nie ma szans wyzwolenia się spod ich wpływu. Józio uciekający samotnie, natknąwszy się na Zosię, stwierdza:

Razem uciekaliśmy przez pola w nieznaną dal i ona była jak porwana, a ja — jak porywający”²⁹.

a stwierdziwszy to, kapitułuje, poddając się całkowicie okolicznościom:

²⁵ „Opętani” — zapomniana powieść Gombrowicza. „Twórczość” 28: 1972 z. 4 s. 93.

²⁶ Tamże s. 94.

²⁷ *Ferdydurke* s. 14.

²⁸ Tamże s. 90.

²⁹ Tamże s. 268.

Lepiej już przyjąć, że ją porwałem, że uciekamy razem z domu rodziców, to było znacznie dojrzałe — łatwiejsze do przyjęcia⁸⁰.

Nie ma ucieczki od formy, a prawa interakcji są niemożliwe do pominięcia — przed takimi faktami staje i bohater, i odbiorca. W *Pornografii* okaże się jednak, że co prawda sformułowane wcześniej prawa Gombrowiczowskiego świata obowiązują nadal, ale nie są aż tak paraliżujące. Dowodem będzie sama powieść: treścią podsuwa czytelnikom pewne rozwiązania, jednocześnie potwierdzając słuszność przyjętych założeń swą egzystencją pozaliteracką. Skorzysta z tych nowych prawd Leon, bohater *Kosmosu*, organizując wycieczkę w góry, oficjalnie w celu podziwiania widoków, w rzeczywistości po to, by uczcić dwudziestą siódmą rocznicę największej i jedynej tego rodzaju „fajdy”, jakiej doznał w swoim życiu w tych właśnie górach z pewną kuchcią. Ale świat *Kosmosu* określa inny cytat:

Boże święty, Boże niemiłosierny, dlaczego niczemu nie można poświęcić uwagi, świat jest sto milionów razy za obfity [...] ⁸¹

Powtórzmy za M. Chmielowcem:

[...] w tym westchnieniu, w tej niemal antyfonie streszcza się najważniejszy temat [...] utworu Gombrowicza. Temat tragiczny: ograniczoność ludzkiego poznania, dręczące pragnienie ogarnięcia wszystkiego i konieczność poprzestania na małych, dowolnie, egoistycznie i praktycznie wybranych fragmentach ⁸².

Zwycięstwa i możliwości twórcze animatorów *Pornografii* wydają się na tym tle, jak owo, wspomniane w powieści, „wykrzywianie się małpy w próżni” — ich działania są małym i niewiele znaczącym w złożonej rzeczywistości faktem, a odkrywane i głoszone przez nich prawa jedynie fragmentarycznie dotyczą złożoności ludzkiej egzystencji. Każda z wymienionych powieści stanowi zamknięty i skończony model gry literackiej, ale nawet pokrótce zasygnalizowana tu interpretacja wskazuje na możliwość ujmowania całej twórczości powieściopisarskiej Gombrowicza jako szeregu różnych ról w nadrzędnej grze pisarza.

Pamiętać jednak musimy, że nad twórczością literacką autora-Gom-

⁸⁰ Tamże s. 268.

⁸¹ W. Gombrowicz. *Kosmos*. Paryż 1965 s. 82.

⁸² *Kosmos na wrywki*. „Wiadomości” (Londyn) 1965 nr 32.

browicza rozpościera się cała działalność pisarska Gombrowicza-pisarza. Podobnie jest w wypadku *Pornografii* — we wspólnym działaniu autora i pisarza rolę działającego pełni autor powieści, komentatorem jest pisarz - Gombrowicz. Jest to więc ściśle odwzorowanie schematu gry stworzonego już na poziomie najniższym komunikacji literackiej, a ów podział ról ma tak samo symboliczny wymiar, jak w wypadku Witolda i Fryderyka. Model gry wraz z jego regułami wprowadzony na poziomie bohater mówiący — bohater wyznacza również relacje na poziomach następnych w komunikacji literackiej; innymi słowy, gra i jej reguły są tym elementem, który porządkuje „co” i „jak” *Pornografii* jako całości. Jedno jest w tym utworze potwierdzeniem drugiego — struktura dzieła jest najbardziej widocznym dowodem na możliwą prawdziwość znaczeń. Powieść Gombrowicza staje się więc niejako hipotetycznym obrazem rzeczywistości pozaliterackiej sugerowanych w świecie przedstawionym zjawisk.

GOMBROWICZS PORNOGRAPHIE ALS SPIEL VERSUCH EINER METHODE

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der vorliegende Artikel ist der Versuch einer Analyse von W. Gombrowicz's *Pornographie* in der Kategorie eines literarischen Spiels; zugleich versucht er diese Kategorie zu definieren.

In Gombrowicz's Prosa kann die Annahme einer „Rolle” und ihr „Spielen”, dem Autor des Artikels zufolge, zweifach motiviert werden; durch die Regel der zwischenmenschlichen Interaktion bzw. durch das Erreichenwollen eines bestimmten Nutzens oder konkreter Ziele. Man kann also von zwei Motivationsplänen sprechen: der offenkundigen, zwischenmenschlichen und der verborgenen, individuellen Motivation. Unter allen möglichen Reaktionen zwischen diesen Plänen scheint diejenige am interessantesten zu sein, in der die individuelle Motivation der zwischenmenschlichen übergeordnet ist (eine Situation, in der das Individuum die Gesetze der Interaktion bewusst ausnutzt und im Einklang mit diesen Gesetzen ein bestimmtes Ziel anstrebt). Dabei wird der Begriff der Interaktion sehr weit verstanden, bis zur Interaktion im Bereich der Kulturprodukte einschliesslich.

Im vorgestellten Artikel wird das literarische Werk als ein bestimmtes, endliches und unwiederholbares Modell des literarischen Spiels, das vom Absender konstruiert und nur von seiner Seite aus dem Beobachter des Spiels als Schema zugänglich wird, verstanden. Die Tätigkeit des Spielens muss drei Grundbedingungen erfüllen: die Bedingung der Rolle, der Regie und des Bewusstseins. Als Spielregeln dienen die für eine zeitlich und räumlich bestimmte Kultur aktuellen Determinanten des literarischen Charakters des Textes. Die so gefassten Regeln des literarischen Spiels bewirken: Universen idealer Elemente, Ensembles

der die Operationen mit diesen Elementen regierenden Prinzipien sowie Mengen der Teilnehmer (Realisatoren) des Spiels, die gestützt auf diese Prinzipien die Erreichung eines bestimmten Ziels anstrebenden Operationen mit einem Universum durchführen können. Das auf diese Weise bestimmte literarische Spiel kann auf allen möglichen Ebenen der literarischen Kommunikation stattfinden. Die Idee des Autors ist, nur auf die Elemente der *Pornographie* zu verweisen, die einerseits die Kategorie des Spiels gleichsam ins Leben rufen und andererseits ihre Brauchbarkeit bei der Analyse des Romans bestätigen sowie die These beweisen, dass das Spiel überhaupt Bestandteil des Werkes ist, das seine endgültige Gestalt sowohl unter dem Gesichtspunkt des „was“ als auch unter dem des „wie“ bestimmt.

Der vorgestellte Artikel setzt sich aus fünf Teilen zusammen. Der erste ist ein Versuch, die Kategorie des literarischen Spiels zu definieren sowie die Argumente vorzustellen, die für ihre Aufstellung sprechen. Die übrigen vier Kapitel analysieren in der Kategorie des literarischen Spiels nacheinander die Ebenen: Held — sprechender Held, Erzähler — Adressat der Erzählung, Subjekt der schöpferischen Aktivitäten — hypothetischer Empfänger des Werkes, Autor — Leser, wobei sie sich auf die für die Idee des Artikels wichtigsten Aspekte von W. Gombrowiczs *Pornographie* konzentrieren. Die ersten drei analytischen Teile des Artikels beschränken sich auf die Erörterungen nur eines Romans, im letzten Teil wurde lediglich der notwendige Kontext der übrigen Romane des Autors des *Kosmos* herangezogen.