

# „Ni światła – w ciemnej – cichej – zamkniętej budowie”<sup>1</sup>

Adam Adamczyk



„Przy labiryntu ze szpalerów przypomniał mi się kryminał. Pod zameczkiem angielskim noc, kobieta podejrzewa kogoś o złe zamiary, ten ktoś ucieka przed nią. Szpalerowy labirynt. Ona za nim. Oboje się wkręcają w alejki. Wreszcie ją ogarnia strach. Słyszy jego przytająony, zmęczony oddech”.

Miron Białoszewski, Chamowo

## I

Osobiste skojarzenia z kategorią zamku mamy chyba wszyscy podobne. Jakieś bajki czytane w dzieciństwie, w których zamek stanowił symbol niedostępności, czegoś bardzo monumentalnego. Według mojej pamięci zawsze stał on na wzgórzu, czym w dziecięcej wyobraźni dodatkowo jeszcze się uwznioślał, w przenośnym i dosłownym sensie słowa – wobec chmary małych budyneków okalających jego potęgę. Bardzo podobały mi się bajki, podług których bohaterowie nisko urodzeni aspirowali do stania się pełnoprawnymi mieszkańcami zamku, wszystko dzięki cnotom godnym codziennego naśladowania. Świniopasy i pachołki z wzajemnością zakochujący się w księżniczkach. Szczerze temu kibicowałem, nieświadom, rzecz jasna, że taki porządek przewróciłby niechybnie może nie do końca sprawiedliwą, ale z punktu widzenia jako takiego spokój społeczny jedynie możliwą po-

stać świata. Lat kilkunastu trzeba było, bym z prostolinijnie rozumianych pozycji egalitarnych przeniósł się na stanowisko racjonalne, nawet jakoś tam bliskie pogładowi samego Karola Darwina (choć Darwin, zupełnie wbrew swej teorii przyrodniczej, w kwestiach społecznych pozostawał liberałem). W gazecie plotkarskiej wyczytałem informację, że jakaś przebogata hinduska księżniczka wdała się w miłość jakby z Gombrowiczem wziętą – mianowicie z bezdomnym bezrobotnym. Niby ploteczka, a jednak zagotowało się we mnie – i wyłącznie z powodu tego jej przyszelego, a może niedoszelego męża, bo nie wiem, jak w istocie cała ta historia się skończyła. Księżniczka to księżniczka. Jej wolno, może nią owaładnął bunt, jakieś idealizmy. Ale jej narzeczony!... To było dla mnie bałwochwalstwo! – móc pomyśleć w ogóle o takich aspiracjach. A tu jeszcze czynione były przez niego bezcelne zabiegi o ich realizację. Nie zostało we mnie ani krztyny z dziecięcej tolerancji. Zamki, księżniczki, królowie, pachołki, wszystko powinno być na swoim miejscu. Zamek raz na zawsze winien zostać twierdzą nieprzebytą, wiecznym dążeniem, wnosić się ponad poziom normalnego życia. Idea tej instytucji w odgródzeniu, w głębokiej fosie i zwodzonym moście. Zarazem w tym urok sztuki, by ten porządek nicować, usprawiedliwiać megalanie, rozgrzeszać występki chudopachołka. Zdobywać twierdzę. Zdobywać, ale nigdy nie zdobyć. Cała zabawa polega w końcu na nieprzerwanej tęsknocie.

Nie jestem typem podróżnika. Poza Malborkiem i Wawelem żadnego zamku osobiście nie widziałem. Tylko filmy. Ale i takie doświadczenie pozwoliło mi w tych budowlach widzieć miejsca raczej chłodne, kamienne, ciężkie, obce, piwniczne, grobowcowate. Przestrzeń cokolwiek ambiwalentna, nęcąca i odpychająca zarazem, ale z pewnością nie do zamieszkania. +

<sup>1</sup> Tytuł wzięty z **Marii** Antoniego Malczewskiego.

Kiedy byłem mały, zamieszkałem na dopiero co wybudowanym osiedlu. Taką metaforę zrujnowanego zamku miałem pod nosem. Tuż koło mojego bloku stał dwupiętrowy, w znacznej mierze rozebrany już z cegieł dom, z oczodołami po oknach, z wałającym się wokoło gruzem. I to był taki nasz dziecięcy zamek. Tam się bawiliśmy w starohisteryczne zabawy. W wojny podjazdowe. Zdobywania i obrony. Nie trzeba było czytać młodzieżowych przeróbek powieści gotyckich, nie trzeba było reprodukcji obrazów Caspara Davida Friedricha. Wszystko raz, a dobrze załatwiły filmy przygodowe o rycerzach – bez znaczenia, czy zgodne z jakąkolwiek wiedzą historyczną. I zabawa pod blokiem. Temat jako asumpt do szczegółowych studiów, nigdy już nie wzbudził we mnie entuzjazmu. Wyobraźnia wyeksploatowała rzecz już w dzieciństwie. Zamek pozostał miejscem monumentalnym i mrocznym, wciągającym i nieludzkim, niezależnie, czy jeszcze nietkniętą historią, czy już w postaci ruin. I trudno uznać owe dychotomiczne skojarzenia za konstatację szczególnie pogłębiającą.

Tyle moich doznań osobistych. Jak się jednak okaże za chwilę, symbolika kulturowa nie wnosi do tematu o wiele więcej.

## II

Władysław Kopaliński odnotowuje kilkanaście znaczeń przyporządkowanych pojęciu „zamek”, co nie jest wcale dużo<sup>2</sup>, bo na przykład sąsiadujące hasła „zając” i „zasłona” wykazują o wiele większą pojemność semantyczną. Sporo znaczeń wyszukanych przez Kopalńskiego odpowiada moim dziecięcym jeszcze intuicjom. I tak słowo to symbolizuje oczywiście władzę i autorytet „wzmocniony elementem niedostępności, gdy zbudowany wysoko, na spadzistym wzgórzu, otoczony murami,

fosą”. Symbolizuje bogactwo (przeciwieństwo chaty), bezpieczeństwo, „obronę przed natrętami”. Są też zamki na lodzie, oznaczające niespełnione marzenia, nieziszczalne projekty. Nie buduje się także zamków na piasku, przed czym przestrzega ewangelista Mateusz. Zamek Obrotowy, jak głosi celtycka legenda, jest „niedostępny dla śmiazków, gdyż nie ma wejścia i obraca się szybko, zamek, w którym biją fontanny, gdzie nie ma choroby ani starości”. Z kolei Zamek Miłości jest przystępem dziewictwa i czystości. Dla równowagi odnotowany zostaje Zamek Zwątpienia, jak również Zamek Ciemności, do którego śmiertelnicy nie mają wejścia. Do jego odmian zaliczyć można przeróżnego rodzaju Czarne Zamki, przybytki beznadziei, piekła, błakających się dusz, sponiewieranej pamięci, nieokreślonych pragnień. Ich przeciwwagę stanowić ma Zamek Świata, „suma i spełnienie wszystkich szlachetnych, pozytywnych dążeń i marzeń, doskonałość. Zamek ten zwykle zawiera skarb; mieszka w nim rycerz dążący przez pokutę do zbawienia i dama jego serca; zamek pojawia się i znika niespodziewanie”. I jeszcze heraldyka, według której rysunek zamku znamionuje szlachectwo, trwałość, obronność, wielkość.

Tyle i tylko tyle. Przejdźmy tedy do literatury.

## III

Zamek zaistniał w literackiej świadomości przede wszystkim za sprawą powieści gotyckiej. W 1764 roku Horace Walpole napisał *Zamczysko w Otranto*, czym zapoczątkował jeden z najbardziej poczytnych, a zarazem jeden z najbardziej schematycznych gatunków powieściowych. Zjawisko, które zwykliśmy kojarzyć z epoką romantyzmu (jak symfonie Beethovena), ma swoją genezę o całe lata wcześniej. Walpole nadał nawet swemu dziełku podtytuł „powieść gotycka”, co przeniosło

się z powodzeniem na całość podobnej produkcji literackiej. Prawdziwą mistrzynią okazała się jednak Ann Radcliffe i to ona uczyniła ów gatunek słynnym, a powieści takie jak *Tajemnica zamku Udolpho* albo *Italczyk* nie tylko weszły do klasyki powieści strachu, ale także stały się niekłamana inspiracją dla jak najbardziej poważnej literatury romantycznej, dla Byrona, Schelleya, Keatsa. U nas pod wielkim wpływem jej twórczości pozostawał Zygmunt Krasiński, a także Anna Mostowska, która popoppełniła mało udolny *Strach w Zameczku*, a jej powieść jeszcze bardziej uschematyzowała to, co i tak rozpisane jest na schemacie.

Prosty jest przepis na napisanie powieści gotyckiej. Rzecz polega na ingerencji sił nadprzyrodzonych, sił negatywnych w rzeczywistość racjonalną, reprezentowaną przez kulturę mieszczańską. Bohater przekracza granicę swojego świata, wkracza do rzeczywistości, w której zrazu czuje się kompletnie bezbronny. Tą granicą jest przeważnie przestrzeń opętanego zamku. Bohater nie tylko musi się stamtąd wydostać, jest też zmuszony dokonać ponownej inicjacji, aby stać się na powrót pełnoprawnym mieszkańcem świata racjonalnego. Wszystko przez to, że zostaje skażony przebywaniem w przestrzeni zepsutej. Sytuację bohatera utrudnia dodatkowo fakt, że nie są to światy symetryczne. Bo jak stwierdza Manuel Aguirre, granica oddzielająca skonfliktowane rzeczywistości przynależy bezdyskusyjnie do tej obcej sfery, która rozporządza granicą; to obcość

ma tendencję do rozprzestrzeniania swej dominacji poza własne strefy<sup>3</sup>. Zamek jest oczywiście przestrzenią obcą, nieprzychylną. W nim się zło gnieździ, ale i on sam jest zdolny zło generować. Stanowi niezawodny anturaż powieści gotyckiej i jej podstawowy znak rozpoznawczy. Centralne miejsce. Położony w nieprzyjaznym dla przybysza otoczeniu przyrodniczym, pośród bagien albo na skałach, a to wszystko jakby sprzysiężone ze złem, którego centrum stanowi zamek. Wewnątrz ma strukturę labiryntu, takiego, jak jego istotę pojmujemy obecnie<sup>4</sup>. Tradycyjny labirynt stanowił rodzaj drogi, drogi utrudnionej, ale prowadzącej ku wyjściu. Był rodzajem pracy do wykonania, wszakże pracy, która w efekcie przynieść miała uwolnienie. Z czasem, około XVI wieku, mit labiryntu zaczyna ewoluować. Staje się on jarzmem, pułapką bez wyjścia. Nie jest już drogą ku dobru, ku porządkowi, nagrodą za cnoty. Labirynt klasyczny jest faktycznie częścią świata ładu i porządku, a próg i granica labiryntu należą zdecydowanie do lepszego świata. Labirynt późniejszy – przeciwnie: jego obcość jest totalna, nie ma w nim ruchu ku wyjściu, a jedynie kręcenie się w kółko. W takiej właśnie scenarii rozgrywa się dramat opierający się na zaplocie dobra i zła, dobra boskiego i zła szatańskiego. Maria Janion podkreśla wagę czynnika religijnego rzeczywistości gotyckiej<sup>5</sup>. To stanowi dodatkowe obciążenie dla bohatera przybyłego z naszej rzeczywistości. Podkreślony też zostaje, o czym nadmieniał już wcześniej, mieszczański charakter kultury, której przyszło się zmierzyć z porządkiem demonicznym. I jeszcze jedno, bardzo ważne zagadnienie. Janion zauważa, że modelowy upiór demoniczny pozostawał w jak najbardziej ludzkim sensie uczuciowy. Swoje uwagi badaczka wywodzi co prawda z analizy zachowań bohaterów niemieckiego kina ekspresjonistycznego, ale diagnoza dotyczyć może również powieści gotyckiej. Podmiotem +

<sup>2</sup> Kopalński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 486.

<sup>3</sup> Aguirre M., *Geometria strachu*, [w:] Gazda G., Izdebska A., Pluciennik J., *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia. Groza. Okrucieństwo*, Kraków 2002, s. 15–32.

<sup>4</sup> Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, op. cit., s. 33–41.

<sup>5</sup> Janion M., *Zbójcy i upiory*, [w:] *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 171–272.

demonicznym rządzi kompleks niższości, stąd jego predylekcja do zachowań sadystycznych i masochistycznych – tak brzmi diagnoza autorki Gorączki romantycznej. A w ogóle gotycyzm odkrył sadyzm, jakby go przeczuwając, na długo przed Dostojewskim, ale i samym Freudem.

Tak to wygląda w dużym skrócie. Pozornie powieść gotycka ma akcję dynamiczną, pełną niespodzianek – jak to się mówi: trzyma napięcie czytelnicze do samego końca. W istocie, rozpisana na banalnym schemacie walki dobra ze złem, wymaga od autora nieustannej powściągliwości. To będzie problem przede wszystkim Witolda Gombrowicza, ostatniego bohatera niniejszego szkicu. Odwołam się do trzech pisarzy, którzy na przestrzeni swych powieści wybrali zamek – kolejno Brama Stokera, Franza Kafkę i Witolda Gombrowicza. Pierwszy z nich jest autorem nie wiem czy najwybitniejszej, ale pewnie najbardziej rozpoznawalnej powieści gotyckiej. Z kolei Kafka odnalazł w zamku źródło ludzkiego bólu, ale zupełnie inaczej rozpoznawalnego, niż to ma miejsce w prostolinijnym świecie powieści gotyckiej. Z kolei Gombrowicz to oczywiście *Opętani*, dzieło w twórczości autora *Pornografii* cokolwiek niewygodne, do dzisiaj raczej się o nim milczy, widzi się w nim wyrzut pisarskiego sumienia, słabość młodzięcego czasu, okresu dojrzewania. Wystarczające to powody, by o powieści przypomnieć.

#### IV

Bram Stoker napisał *Drakulę* w roku 1897, kilkadziesiąt lat po tym, gdy swoje rewelacje ogłosił światu Karol Darwin. Odkrycie Darwina stanowiło nie lada szok, zwłaszcza dla purytańskiej kultury Anglii wiktoriańskiej. Darwinowska „myśl ewolucyjna podważa ideę odgórnie

ustalonej i niezmiennej natury ludzkiej, wiarę w Boga, Naturę i Rozum, pojmowane jako siły transcendentne”<sup>6</sup>. Człowiek wiktoriański zerwał więzi z Naturą, jakże charakterystyczne dla konstytucji podmiotowości romantycznej. Tym trudniejsza była aprobata tego, z czym wystąpił autor O powstawaniu gatunków. Był to jednak czas, w którym zadowalano się łatwymi receptami, niechętny pogłębionym spekulacjom. Zresztą eugeniczna teoria Darwina była uderzeniem mocnym, ale punktowym. Wywołała powszechny strach, podsycany dodatkowo przez luminarzy humanistyki tradycyjnej, wywodzącej swoje ideały z Biblii, Rozumu, czyli z zupełnie innych źródeł. Szybko, na zasadzie paradoksu, dano odkryciu Darwina humanistyczny odpór – jeżeli człowiek w najmniejszym choćby stopniu ma w sobie coś ze zwierzęcia, należy tę zwierzęcość powściągać. Prosta recepta na silny, ale zdiagnozowany miejscowo ból. Żadnych romantycznych melancholizmów, żadnego „Nic, które boli”. Epoka naturalizmu poza wszystkim innym tym się różniła od romantyzmu, że starano się – naukowo, wedle pozytywistycznego porządku – jak najściślej precyzować problemy dotyczące zarówno całych grup społecznych, jak też pojedynczych ludzi. Człowiek ówczesny nie stawiał pytań. On precyzował problem i szukał jednoznacznej rady. Utopia dla tych, którzy nie poszukują, którzy szczęście opierają na prawdach przedłożonych, których życiowym obowiązkiem, prawem i szczęściem jest reprodukować porządek zastany. Kwintesencja rzeczywistości wiktoriańskiej, ideał każdego bourgeois. Ideał wielkiej narracji. Jak pisze Henryk Markiewicz, „monizm przyrodniczy [...] był źródłem humanistycznej dumy młodych pozytywistów. Ale uzależniając człowieka od działania praw przyrody, odbierając mu nadzieję nieśmiertelności, w strukturze charakteru doniosłą rolę przyznając czynnikom biologicznym, panującym nad inte-



lektem i wolą – czynił człowieka niewolnikiem natury, degradował go i w ten sposób stawał się źródłem pesymizmu”<sup>6</sup>. Na tym właśnie czołowym zderzeniu wiary i pesymizmu opiera swą powieść Stoker.

Drakula jest powieścią schematyczną tak pod względem ideologicznym, jak i gatunkowym. Młody prawnik Jonathan Harker przybywa z Londynu do Transylwanii, by podpisać kon-

trakt na kupno ziemi przez Hrabiego Drakulę. Opuszcza przestrzeń całkowicie oswojoną, bezpieczną. Oczywiście Stoker na potrzeby powieści idealizuje Londyn, by tym bardziej zohydzić miejsce, w którym mieszka Hrabia. W istocie stolica Wielkiej Brytanii była pod koniec XIX wieku miastem, które z całą pewnością można było nazwać mianem przerażającego. Głód, bezdomność, prostytucja, także dziecięca, powszechna przemoc, całe dzielnice będące enklawami występku. W jednej z nich, w Whitechapel, nieco wcześniej przed tym, gdy Stoker napisał swoją powieść, wyrosła legenda Kuby Rozpruwacza. Dla efektu potrzebna jednak była antyteza. Harker opuszcza przestrzeń, która symbolizuje kulturę Zachodu, cywilizację. Nic tedy dziwnego, że towarzysze +

<sup>6</sup> Courville Nicol V. de, *Teorie eugeniczne i behawiorystyczne w gotycyzmie wiktoriańskim* [w:] *Wokół gotycyzmów*, op. cit., s. 212.

<sup>7</sup> Markiewicz H., *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1998, s. 11.

<sup>8</sup> Stoker B., *Drakula*, przekł. Ściepuro D., Jelenia Góra 1990, s. 18.

podróży, których adwokat napotyka na swej drodze czy podczas krótkich chwil odpoczynku, przestrzegają go przed dalszą peregrinacją, wtykają mu krucyfiksy. Harkerem powoduje jednak obowiązkowość, lojalność wobec firmy i perspektywa pieniędzy, które zarobi za wykonaną robotę – Harker jest wzorcowym przykładem miejsca i czasu, który go ukształtował. Kiedy przybywa do zamku, od początku czuje dziwną obcość (przypomnijmy – zamek sam w sobie może emitować zło). To „martwe ruiny”<sup>8</sup> – już od pierwszego spojrzenia konstataje przerażony gość Hrabiego. Budowlę wzniesiono na krawędzi przepaści, co należy do porządku matrycy gatunkowej, gdyż granica pozostaje w mocy przestrzeni złej, nieoswojonej. Wszystko jest stalowe lub kamienne, ma strukturę labiryntową, w dodatku gość ma zakaz wchodzenia do pewnych komnat. Bardzo szybko Harker uświadamia sobie, że znalazł się w więzieniu (w dodatku Hrabia natychmiast wymógł na nim trzymiesięczną obecność!). Jego życie staje się walką o własną wolność, ale również konfrontacją dwu porządków: opartego na religii dobra i bezwzględności, mściwskiego zła – zła, które kusi, vide scena z trzema wampirzycami, które zachęcają Harkera do zdrady, co udaremnia w ostatniej chwili Hrabia tylko dlatego, że ciało młodziana przynależy wyłącznie do niego. Wampir ma zdolność rozprzestrzeniania się, także reprodukcji. Przestrzeń jego destrukcyjnej działalności nie ogranicza się do zamku, chociaż opuszczając swój rewir, musi zabierać ze sobą całe skrzynie przeklętej ziemi. Ma więc swoje ograniczenia, ale potrzeba specjalistycznej wiedzy, aby te słabe strony rozpoznać. Stawka jest najwyższa, dlatego że Hrabia dysponuje siłą całego zastępu ludzi, a jedno ukąszenie zdrowego człowieka czyni zeń wampira o podobnej nadludzkiej mocy. Legiony wampiryczne mają tedy bezkonkurencyjną moc rozmnażania. Walka idzie

o przetrwanie – jak między jednym gatunkiem a drugim, prawdziwie darwinowska dialektyka. W powieści naukę reprezentuje Van Helsing, który nie tylko musi stoczyć bój z potworem, ale i udowodnić niedowiarkom, że wampir naprawdę istnieje. Ofiarami Hrabiego bowiem padają ci, którzy nie wierzą w jego prawdziwą siłę. Van Helsing musi zdiagnozować patologię Drakuli, patologię rozumianą na sposób jak najbardziej biologiczny, i wyeliminować go ze społeczeństwa, tak jak w przyrodzie eliminuje się osobniki nieprzystosowane. Trzeba wiedzieć, że przyjęcie teorii Darwina zaowocowało powszechnym szaleństwem eugenicznym. „W tym okresie wyolbrzymia się i demonizuje negatywne aspekty życia społecznego: biedę, bezrobocie, występowanie fizycznych ułomności, jak również istnienie fortun nie przynoszących korzyści całemu społeczeństwu, które to czynniki stanowią zagrożenie dla idei ładu społecznego i postępu”<sup>9</sup>. Drakula jest w powieści Stokera metaforą społecznego wykluczenia: jest biedą, alkoholizmem, narkomanią, Kubą Rozpruwaczem, fizyczną patologią, wybrykiem natury Josephem Merrickiem<sup>10</sup> i Julią Pastraną<sup>11</sup>. Van Helsing zdawał sobie sprawę, że przypadku Hrabiego nie można rozpatrywać z pozycji moralnych, lecz wyłącznie czysto materialistycznych, tak jak nie w kategoriach moralnych traktuje się chorobę i nie na tej platformie się z nią walczy. Musi więc na początek całkowicie unicestwić Lucy Westenra, która została uwiedziona przez Hrabiego, a zatem stała się wampirem. Van Helsing ma świadomość, że zabicie jej uratuje ogrom ludzi, gdyż jej liczni adoratorzy postrzegają ją wyłącznie jako obiekt seksualnego pożądania, w żadnym razie wampira. Są dla niej łatwym łupem. W istocie Lucy stała się podmiotem czysto egoistycznym, bezdusznym, a jej życie, gdyby je kontynuowała w nowym wcieleniu, sprowadziłoby się do instynktownej chęci przetrwania i reprodukcji

wampirycznego gatunku. Podobne motywacje kierują Drakulą, ale z całej powieści tylko Van Helsing zdaje sobie sprawę z wagi zagrożenia. „Teoria ewolucji Darwina prowadzi do poznania dwojakiego rodzaju. Po pierwsze znosi dualizm Natury i Rozumu, jako że i Natura, i Rozum są nie wrodzone, lecz nabyte. Świadomość tego stanu rzeczy wywołuje w człowieku strach, jak również potrzebę socjalizacji, kontroli popędów i eliminacji jednostek nieprzystosowanych [...]. Po drugie, teoria ewolucji Darwina prowadzi do poznania głęboko ukrytych bestialskich popędów człowieka, które mogą zagrażać wolności i rozwojowi ludzkości”<sup>9</sup>. Eliminacja fizyczna Lucy i Hrabiego jest więc rzeczą naturalną, w pełni usprawiedliwioną, a profesor Van Helsing nie dość że nie ponosi kary za morderstwo i profanację zwłok, to jeszcze staje wywyższony na pozytywnym firmamencie wraz z takimi szaleńcami, jak doktor Jekyll, Sherlock Holmes, profesor Geist, Cyprian Bodzanta, nie wyliczając całych zastępów naukowych zasiedlających powieści Verne’a. Wszystko to estetyczne idealizacje postępu naukowego. Narodziny historii Hrabiego Drakuli, jednej z najbardziej rozpoznawanych opowieści współczesnej kultury, mają charakter czysto ideologiczny.

<sup>9</sup> Courville Nicol V. de, **Teorie eugeniczne i behawiorystyczne**, op. cit., s. 214.

<sup>10</sup> Znany jako człowiek stoń, słynny w epoce wiktoriańskiej ze względu na niezwykle zniekształcenie ciała spowodowane nieznaną wówczas chorobą. Fenomen medyczny i atrakcja objazdowego cyrku. David Lynch poświęcił mu film fabularny.

<sup>11</sup> Meksykanka pokazywana jako atrakcja w wielu krajach XIX-wiecznej Europy z powodu niezwykle bujnego owłosienia całego ciała.

<sup>12</sup> Courville Nicol V. de, **Teorie eugeniczne i behawiorystyczne**, op. cit., s. 219.

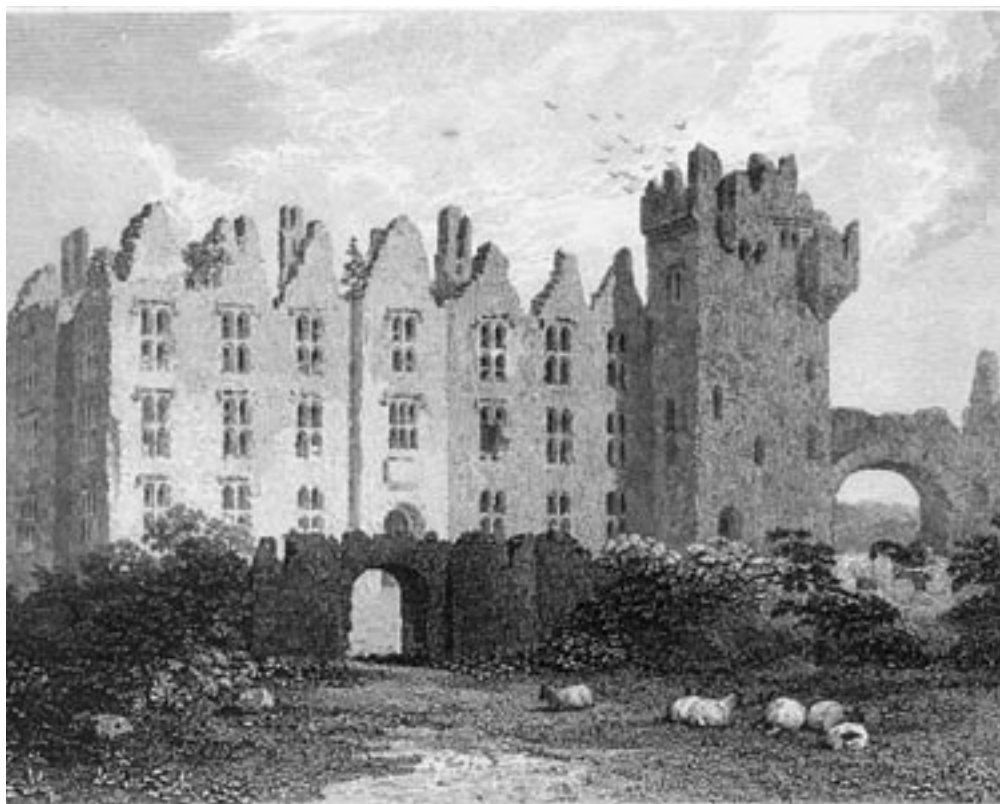
<sup>13</sup> Muschg W., **Tragiczne dzieje literatury**, przekł. Baran B., Warszawa 2010, s. 317–318.

<sup>14</sup> Pospil I., **Rosyjskie i czesko-niemieckie inspiracje gotyckie**, [w:] **Wokół gotycyzmów**, op. cit., s. 246–247.

## V

W wypadku Kafki wchodzimy w świat metafor. Całe to pisarstwo bowiem jest metaforą jego wieloaspektowego nieszczęścia. Pisał o tym w swej niezwykle książce Walter Muschg. „Jego duchowe wyżyny były owocem choroby na nieczystość. Jako zgermanizowany praski Żyd, wyobcowany zarówno z żydowskiej, jak i czeskiej kultury, czuł się pariasem. To doświadczenie uzupełnił lekturą Pascala i Kierkegaarda, która otworzyła mu oczy na duchowe położenie współczesnego człowieka. Był głęboko wierzący i z wielką wrażliwością rejestrował rozpad porządków. W ten sposób jako pisarz mógł tylko rygorystycznie i jasno ujmować nieskończoną sprzeczność między człowiekiem a Bogiem [...]. Wiara w absolutnie obowiązujące prawo i lęk przed sądem są dziedzictwem czysto żydowskim, jego niezmordowane i często pedantyczne komentowanie wydarzeń przypomina Talmud. Już z racji tej dialektycznej formy utwory Kafki są w rzeczywistości parabolami, a dzięki swoim motywom stają się kapłańską poezją budzenia. Są pozbawionymi ozdób metaforami zatraty”<sup>13</sup>. Zamknięta droga zbawienia, Bóg istnieje, ale jest nieosiągalny, zatarta została granica między dobrem i złem, a wiara pozostaje jedynie rozpaczliwą tęsknotą. Ból Kafki jest wszędobylski, wielowymiarowy i wydaje się nie do uśmierzenia. Głęboko osadzony. Choć zdiagnozowany co do genezy, to jakby „nieokreślony”, by sparafrazować Georges’a Pouleta. Coś jakby pośredniość, jakby negatywność. Nie do porównania z punktową jednoznacznością bólu Stokera. Nie inaczej jest z Kafkowską symboliką zamku. Jest on jeszcze jedną metaforą jego egzystencjalnego dramatu. Wywodzenie gotyckości Kafki z jakiegokolwiek konkretnej tradycji literackiej nie ma żadnego sensu. Panuje tu banalna konwencja przemieszana z czystą wyobraźnią w nierównych proporcjach, bo z przewagą tej drugiej. To rzeczywistość charakterystyczna,





„odzwierciedlająca niektóre aspekty gotyckości, jakkolwiek przekształcając go [zamek – przyp. A.A.] w strukturę psychologiczną; irracjonalna, lecz widzialna groza średnio-wiecznych zamków i ruin przeniosła się do wnętrz ludzkich dusz, wywoływana i złączona ze scenerią zamku, symbolizującą specyficzną strukturę zgubnych procesów psychicznych”<sup>14</sup>. Zamek jest dla Kafki niczym jego Ameryka – czystym wymysłem, marzeniem, wyobrażeniem, nie weryfikowanym przezeń żadną wiedzą źródłową. I jako taki pozostaje symbolem wewnętrznej twórczości, nawet nie tyle samego bohatera (Zamku lub Procesu), ile Franza Kafki. Jego twarz wyziera z każdej strony jakiegokolwiek jego tekstu. Są pisarze, którzy pozostawiają swoje dzieło całkowicie

oddzielone od nich samych, jakby było zupełnie niezależne, jakby napisało się samo. Tak jest choćby ze Stokerem. Są krytycy, którzy nakazują abstrahować w lekturze Kafki od jego biografii, od jego codzienności. Część z nich twierdzi, że tam nie ma żadnych pytań, żadnych odpowiedzi. Kilka godzin biura, na którą to opresywność pisarz skarży się w dziennikach, drzemka, obiad, spacer, krótki czas wolnego przeznaczony na pisanie, sen. I to wszystko. W kółko. Gnuśne, szare życie. Wszystko jest w literaturze i nic nie ma poza nią. To prawda tylko połowiczna. Owszem, wszystko jest w literaturze, lecz się na niej nie kończy, rozciąga się poza świat opowiadań, powieści, dziennika. Z tej literatury bowiem wyziera przynębnienie bardzo osobowe, przy-

gnębienie samego autora, jego samotność, jego kompleks kulturowy, o którym pisał Muschg, ale także banalność codziennego kieratu. Godziny biura, nieudanego snu, przymus jedzenia, nakazy ojcowskie, niedzielne wizyty towarzyskie. Każdy z tych ucisków znajduje upust w jego ciemnych tekstach, a lektura świadoma tej nudnej, duszącej za gardło biografii wcale owej lektury nie psuje, nie czyni jej uboższą. Osobiście lubię mieć w głowie twarz autora Ameryki, kiedy go czytam. Nie chcę wiedzieć o nim wszystkiego. Historycznoliteracka, dokładna wiedza tylko popsulaby lekturę. Ale tych kilka faktów z jego życia, ta jego samotność, ta wiara w pisanie – to tylko wzbogaca odbiór.

Kafka nie formułuje pytań, nie udziela odpowiedzi – w filozoficznym, ścisłym znaczeniu. Daje wizję ciężkiej, tyranizującej rzeczywistości. To wizja czysto poetycka, bo Kafka jest pisarzem i taką formę wybrał, aby móc się skomunikować. Pisałem, że zamek jest dla autora Procesu metaforą. Zamek jest znakiem wszystkiego, co go uwiera. Negatywna moc tej symbolicznej budowli nie ogranicza się oczywiście do utworu o tym tytule. Dla powieściowego geometry jest on biurokratycznym molochem, który wyda pozytywną decyzję albo nie, a jeśli nie, to wymusi na geometrze jego osobisty imperatyw zawodowego obowiązku. W istocie jednak zamek jest przekleństwem

codziennym autora. Zamek jest wszędzie tam, gdzie źle się czuje Kafka, jest tym, co boli. Jest ojcem, chorobą, religijnością. Metaforą jego życia. Zamek jest w duszy. Georges Poulet, pisząc o Kafce, widzi w tym pisarstwie zbiór bardzo szczegółowych epizodów, odgradzonych od siebie, jakby niezależnych postrzeżeń. To tworzy jednolitą mroczną masę. Gdzieś tam w bliskim planie, poza tą kurtyną mętnego, nieprzejrzystego, obcego i chłodnego, ascetycznego, czarno-białego świata powieściowego, wszystko to wypełnia atmosfera jakiejś pozaczasowej, trudnej do nazwania, tyleż przewidywanej, co już trwającej klęski, egzystencji, która zdaje się nie mieć szans na wypełnienie. Podobną sytuację Poulet diagnozuje u Prousta<sup>15</sup>. Obydwojgu pozostaje pisanie

Pisanie stanowi ucieczkę, to okno wykute w przestrzeni zamknięcia. Jedyne chwile jasności. Według Milana Kundery owe okna są li tylko z lekka uchylone. Kafka – w przeciwieństwie do Prousta – i tak pisze wyłącznie o smutku, o samotności, walce jednostkowej. Jednak, co zauważył Albert Camus<sup>16</sup>, właśnie to było dla Kafki wybawieniem. Jałowy los przetransponowany w sztukę. I w tym momencie – Camus to podkreśla, więc my powtórzmy to raz jeszcze – twórca nie może się już od swego dzieła oddzielić, jego sztuka i jego życie stanowią integralną całość. Nie ma ostrej granicy między autorem a bohaterem. To tylko sztuczne, porządkujące idealizacje. Jest jeden podmiot – Franz Kafka. Patrząc w niebo, zgłębia fenomen murów, krat, fos, chwile wolności spędza na myśli osławiającej więzienie. To w ciemnej myśli znajduje pokrzepienie, nie w banalnym, płytkim, filisterskim optymizmie. „Kafka to K – pisze Walter Hilsbecher. – Jak geometra zabiega o swoje prawo do przecinania otaczającego krajobrazu liniami podziału, do tworzenia punktów stałych, które pozwalają człowiekowi rozeznaczyć się w terenie, tak pisarz +

<sup>15</sup> Poulet, G., *Myśl nieokreślona*, przekł. i wstęp Swoboda T., Warszawa 2004, s. 262–267.

<sup>16</sup> Camus A., *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] tegoż, *Eseje*, przekł. Guze J., Warszawa 1974.

<sup>17</sup> Hilsbecher W., „Zamek” Kafki, [w:] tegoż, *Tragizm, absurd, paradoks*, Warszawa 1972, s. 118.

<sup>18</sup> Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

<sup>19</sup> Jarzębski J., *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 4/1996.

<sup>20</sup> Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Kafka środkami języka walczy z ciemnością, jaka go otacza, z senną niepewnością bytu<sup>17</sup>.

Tragiczny, ale niebanalny był los Kafki. Bezkompromisowy. Tym bardziej że na mocy testamentu postanowił spalić to, co napisał. Jedyną wartość swego życia i jedyną rękojmię swego optymizmu.

## VI

Witold Gombrowicz w przestrzeni zamku umiejscowił akcję swej najdziwniejszej powieści. *Opętani*, powieść napisana – jak stwierdził sam Gombrowicz – wyłącznie dla pieniędzy, drukowana w 1939 roku w odcinkach na łamach „Kuriera Czerwonego”. Fakt napisania tego nietypowego utworu stanowi dla współczesnych krytyków coś w rodzaju autorskiego wyrzutu sumienia, wynik chwilowej, młodzieńczej słabości pisarza, który przez całe życie walczył o bezkompromisowość w sztuce, także w literaturze. Pośród ogromu tekstów poświęconych Gombrowiczowi *Opętani* przechodzą niemal bez echa. Bodaj tylko Konstanty Jeleński i Maria Janion poświęcili książce cieplejsze słowo. Przede wszystkim tekst Janion<sup>18</sup>, dla której powieść Gombrowicza jest czystej formy powieścią gotycką, z elementami kryminału i powieści tajemnic. Powieść całkiem serio, dla mniej wyrafinowanej publiczności czytelniczej. A to wszystko wynik jego świadomości estetycznej i etycznej, ów Gombrowiczowski pęd ku Niższości. Więc jak to było? Chwila słabości czy świadomy wybór? Jeśli to drugie, to czego się Gombrowicz wstydił, dlaczego milczał, co spowodowało, że trzymał rzecz całą w tajemnicy?

Twórczość autora *Kosmosu* traktuje się jako zmetaforyzowany wykład jego specyficznej filozofii egzystencji. O ile u Kafki samotność

jest bezkresna, rozległa, o tyle u Gombrowicza jest międzyludzka, czysto egzystencjalna. Wszystko wychodzi od człowieka i kończy się na międzyludzkiej interakcji. Stwarzamy się przez kontakt z innymi, nasza podmiotowość nie jest dana raz na zawsze, ma charakter dynamiczny. Podmiot jest samotny, ale pośród innych podmiotów. Wyliminowana zostaje kategoria Boga, samotność staje się przeznaczeniem. Człowiek kreuje się nieustannie, stwarza się przez permanentną sztuczność. Gombrowicz tęskni do naturalności, cała jego twórczość to nicowanie międzyludzkiego kłamstwa, autokreacji w rozlicznych konfiguracjach – kulturowej, patriotycznej, klasowej. U Kafki mamy jeszcze do czynienia z podmiotowością pojmowaną na sposób kartezjański, samodzielny i niezależny, u Gombrowicza język przychodzi z zewnątrz, tylko na chwilę, aby wypowiedzieć coś przez podmiot.

Sięgnięcie po formę gotycką, bardzo demokratyczną, decyzja napisania powieści dla kucharzek – to dawało Gombrowiczowi możliwość załatwienia kilku ważnych kwestii. Używając stylu niskiego, mógł się prawdziwie, jak na spowiedzi, wyżyć. Bez dbałości o kwestię językowej formy, jakże mu potrzebnej przy pisaniu prozy wysokiej artystycznie. Pozwalało mu to uniknąć iście schizofrenicznego paradoksu, charakterystycznego dla jego projektu artystycznego: walki z wszelką Formą przy użyciu własnej, wymyślonej przez siebie Formy. To jedno z tych dramatycznych pęknięć, z których pisarz doskonale zdawał sobie sprawę już przed wojną, kiedy pisał *Ferdynurke*, bo już wtedy, w tej powieści ufundowały się podstawowe problemy i paradoksy jego twórczości, z elementem podstawowym – powszechnym brakiem zrozumienia. Walczył z tym od początku, starał się opatrywać swoje teksty komentarzami. Tam, gdzie komentatorzy widzieli poetyckie metafory głębokich myśli, on wskazywał na proste, alegoryczne odczytania. *Opę-*

tani napisani są językiem gładkim, z dbałością o powszechną komunikatywność. Filozoficzną adekwatność zastępuje prosta szczerłość. Marzenie o uprawomocnieniu tego, co Niskie, uczynienie go tematem pełnoprawnego dyskursu – to, poza wszystkim innym, dawała mu gościna w „Kurierze Czerwonym”. Badacze są powieści niechętni, bo nie ma w niej całej tej filozoficznej rafinady, która pozwala zabłyszczyć erudycją interpretacyjną, wiedzą z przeczytanych książek. Ta powieść jest „dosłowna”, oczywiście w granicach, jakie nakłada konwencja języka, obecna nawet w tych rejonach komunikacji, które uznajemy za naturalne. Jarzębski<sup>19</sup> książki nie ceni, Markowski<sup>20</sup> w swojej świetnej skądinąd monografii wspomina ją tylko raz. Nie ma pola do błysku.

Powieść zlepiąca jest z konwencji. Tak jak Zamek Kafki. Posklejany ze wszelkich możliwych, należących do konwencji gatunkowych zamków. Pozbawiony idiomatyczności, jakby zlepiący ze słów, zdań już powstałych. Podniszczony działaniem czasu, umiejscowiony pośród bagien, pośród mgieł, odpychający, zły, z labiryntem korytarzy. Jedna z komnat śni się nawet Mai, czym dodatkowo podkreślony zostaje schematyzm owej przestrzeni. Z jednej strony, groza i tajemnica, z drugiej – wszystko jednak jest przewidywalne, wybite jak ze sztancy, zgodne z oczekiwaniami, z przewidywaniami znającej ten prosty wzorzec kulturowy bohaterki. Zamek naznaczony jest złem i to zło roztacza się na tych, którzy w nim przebywają. Jakże inaczej niż u Stokera, gdzie zamek wygląda groźnie, ale cały potencjał zła pochodzi od Hrabiego. Zło w *Opętanych* jest czymś w rodzaju kosmicznej siły, która działa mechanicznie, poprzez przedmioty lub przez działanie człowieka. Zło u Gombrowicza jest suwerenne, bardzo łatwo uruchamia swoją potęgę, znacznie łatwiej niż dobro. To zło jest moderatorem historii, co bardzo bliskie jest dramatowi

szekspirowskiemu. Leszczuk i Maja co i rusz wplątują się w zło, ale nie ma tutaj reżysera, kogoś, kto nad tym wszystkim panuje, kto reżyserowałby życie innych, tak jak na przykład Fryderyk w *Pornografii*. To także jedyna powieść Gombrowicza, w której złu zostaje wypowiedziany aktywny sprzeciw (co z kolei należy do gatunku powieści gotyckiej). Tu nie ma tandetnego moralizatorstwa, jest to powieść etycznie bardzo serio. Pisarz nigdy nie traktował kwestii Formy w kategoriach samoistnej, odhumanizowanej struktury. Także tutaj. W centrum zawsze obecny jest u niego Człowiek – powodowany Formą, tworzący Formę, zdominowany Formą, stojący wobec Niższości i Młodości, Człowiek wobec Człowieka. Otwarte drzwi wszelkiego buntu.

*Opętani* – jako modelowa realizacja schematu powieści gotyckiej – posiadają wszelkie cechy powieści dla kucharek. Ale nie tylko, bo przecież mamy do czynienia z parodią. Tu i ówdzie wysyłane bywają przez pisarza sygnały, że chodzi o coś jeszcze. Niczym malarz szyfrujący na obrazie, podrzuca Gombrowicz niewidoczne zrazu elementy – niewidoczne, kiedy czytać *Opętanych* wedle podstawowego, gotyckiego klucza. Choćby zło i cała filozofia z nim związana – zło nieupostaciowione, podczas gdy czytelnik chce widzieć szwarczarakter w konkretnej, osobowej postaci. Albo ręcznik, jakże banalny jako źródło zła, pozostawiający czytelnika w całej mocy niedosytu, a jednocześnie, z punktu widzenia empirii – pełnoprawny, racjonalny. O schematyzmie zamku już nadmieniałem. Czytelnik mniej wyrafinowany nie jest jednak w stanie tego mruknięcia okiem dostrzec, najwyżej może się rozczarować, pozostać nie w pełni „oczyszczony” – bo nie zobaczy sprawcy. Generalnie jednak parodia modelu gatunkowego, a także języka – „naturalnego”, służalczego, jak by powiedział Barthes – nie wyeliminuje potencjału owej +

służalności. Realizacja filozofii zejścia ku Niższości nie ulega tedy podważeniu.

Ów prosty z gruntu zabieg pozwolił Gombrowiczowi wprowadzić zupełnie inną strategię walki z Formą. Zwykle parodiował Formę (polityczną, kulturową, międzyludzką, patriotyczną, społeczną) przez uderzenie Formą wyolbrzymioną. Tak jest we wszystkich jego powieściach, również w *Opętanych*. Ale tutaj dodatkowo wprowadzona została konwencja mowy naturalnej, demokratycznej. Odbiór sprowadzony do tego poziomu pozwolił Gombrowiczowi, przynajmniej wobec pewnego typu czytelnika, rozwiązać problem dialektyki: Forma przeciwko Formie. To jeden z podstawowych zarzutów, jakie stawia się Gombrowiczowskiej estetyce – nie da się uniknąć Formy, nie zawalczy się z Formą bez uruchomienia jakiejś nowej Formy. I tak w kółko.

Dlaczego zatem Gombrowicz wstydził się tej napisanej w odcinkach, zamówionej przez gazetę robotniczą powieści? Wydaje się, że to kwestia pewnej sprzeczności, tkwiącej nie tylko w estetyce, lecz chyba także w warstwie psychicznej autora Bakakaju. Arystokratyzm. Pisarz lubił nurzać się w Niższości, także w dosłownym tego słowa znaczeniu, odwiedzając zamtuzy, szemrane dzielnice, przybytki brudu. Zwłaszcza w wieku młodzieńczym. Postulował jej równouprawnienie (z entuzjazmem przyjął Złego Leopolda Tyrmanda). Ale tak naprawdę zawsze pozostawał arystokratą, o czym dobitnie przekonują jego *Dzienniki*. Niechętny popolitości, grubiański wobec tego, co niedoskonałe. Dotyczy to również sztuki, od której wymagał wyżyn absolutnych. Był bezwzględny wobec tych, którzy piszą (malują, komponują) i wobec siebie. Ta prawdziwsza, nie zaprojektowana przez siebie strona, kazała Gombrowiczowi wykreślić *Opętanych* z powszechnej pamięci.

VII

Zamki to tylko literacka dekoracja, element rzeczywistości, w której poruszają się wymyśleni ludzie. Oczywiście, jak każda artystyczna przestrzeń, mogą one mieć wartość znaczeniową, symboliczną, emocjonalną. Siłą rzeczy główny temat tekstu stał się tłem. Wybrałem trzy powieści, trzech różnych autorów. U Stokera realizował się nurt główny, tak to nazwijmy, nurt powieści gotyckiej, która przestrzeń zamku uczyniła centralną tak co do nastroju grozy, jak i ze względu na jego tajemniczą, labiryntową topografię, idealną dla potrzeb sensacyjnej akcji. To powieść gotycka przedłużyła legendę zamkowej przestrzeni. Z kolei Franz Kafka przestrzeń zamku zalegoryzował, stał się on dla autora *Procesu* miejscem akcji, ale nade wszystko metaforą egzystencjalnej samotności. Natomiast Witold Gombrowicz z powieści gotyckiej, w której zamek jest jednym ze składników, uczynił eksperyment mający na celu zadośćuczynić niesprawiedliwie zepchniętej na margines sztuki Niższości. W pewnym sensie powstała powieść dla wszystkich i dla nikogo. *Opętani* bowiem są książką dla każdego, o czym zaświadczyła już przedwojenna recepcja, ale z drugiej strony, od powieści odwrócili się prawie wszyscy recenzenci, a także – co najciekawsze, co niezrozumiałe, co po prostu nielogiczne – sam Gombrowicz. Nie potrafię sobie decyzji Gombrowicza wytłumaczyć inaczej niż rodzajem może odpychanego od siebie, nieakceptowanego, ale jednak fałszu. Pisarz tęsknił do Niższości, podkreślał nieustannie jej pełnoprawność, ale jednocześnie z konsekwencją eliminował z siebie i swojego otoczenia wszelkie jej przejawy. ●

