

Marek Mikołajec
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dwie figury pisarstwa: nieznane zwierzę – Zantman, Gombrowicza i kopidoł Rybka, Morcinka

Język rodzi narratora, mowa nie jest jednak zupełnie naturalną funkcją człowieka. Ludziom przyrodzony jest głos, a nie sam język. Droga od głosu, przez pojedyncze słowa do języka, czy odpowiedniej jego formy, jest bardzo daleka, a właściwie jest tylko drogą, bez wieńczącego podróż celu. Krzysztof Rutkowski sugestywnie naświetla tę sytuację:

Śpiew ptaków w lesie. Trele, gwizdy, pohukiwania, szczebioty, świergolenia. Ptak śpiewa po swojemu. Ptak ma swój głos. Ten głos rodzi się z nim i w nim. Ja nie ma (ja nie mam) własnego głosu. Człowiek uczy się języka (języków), żeby mówić. Mowa w języku macierzystym nie jest „ludzkim głosem” w tym sensie, w jakim ptasi głos jest głosem ptaka. Języki istnieją, nie istniejąc, to znaczy wychylają się z nie-istnienia jako wypowiedzi (mówione lub pisane). Języków trzeba się uczyć, żeby mówić. To długi proces, nieunikniony pasaż wychodzenia z nie-mowlęctwa, pasaż z dzieciństwa w dorosłość, pasaż okrężny, bo mówienie doskwiera do śmierci, jeśli mowa nie umiera wcześniej w mówiącym, stając się trupem – „gadaniną”¹.

Co było już wielokrotnie podnoszone, literatura, czy szerzej jakiegokolwiek dzieło jest od-świętnym użyciem mowy. Literatura jako stan wyjątkowy języka ma za zadanie ujarzmić przem

ijanie. Pisze się przeciw bezwzględności tego mechanizmu, który utożsamiany jest ze śmiercią. „Mówić, pisać by nie umrzeć, to zadanie

¹K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006, s. 9.

tak samo stare jak słowo” – zauważa Michel Foucault². Stąd zapewne to pochodzące od Homera przekonanie mówiące o tym, że w mitycznych czasach bogowie zesłali na człowieka nieszczęścia, po to, aby sam mógł o nich opowiadać. Opowieść zawsze w mniejszym lub większym stopniu dąży do wypowiedzi sumy doświadczeń i autorskiego ich rozumienia. Dole i niedole życia zawarte w narracji, mają ze słowa wyprowadzić jego zbawczą, nieskończoną moc, będącą w stanie stale na nowo aktualizować myślenie o świecie. Tak jest przynajmniej w pozytywnym projekcie, którym musi kierować się każdy badacz literatury.

Sprawa robi się bardziej skomplikowana, gdy zapytamy precyzyjnie o mówiącego, o opowiadacza, czy szerzej o literacką sytuację komunikacyjną, w której został on pomyślany jako niejasny, pograniczny byt (przypomnę zapomnianą kategorię, podmiotu czynności twórczych, pomiędzy bohaterem a autorem). Nie ma dobrej odpowiedzi na to, kim jest opowiadający. Poprzez swój niejasny status jest bytem hybrydycznym.

W niniejszych rozważaniach nie ma potwora/potworności, którą, by tak rzec, wszyscy mają na myśli. Interesuje mnie szczególnie literacka funkcja metaspoleczna, jaką odgrywa w powieściowym świecie narrator. Pozycja, którą w opowieści pełnej przygód zajmuje (jest ona w obu przypadkach zaczerpnięta z powieści pikarejskiej), sprawia, że jest on wpisany w społeczny wymiar potworności.

Narrator jest jawnym znakiem pośredniości języka, emanacją, ukazuje się jako konieczność, nie tylko strukturalna, ale i najzupełniej praktyczna. Zawsze ktoś i z jakiegoś powodu opowiada, dlaczego tak rzadko zastanawiamy się z jakiej pozycji i czym motywowany zabiera głos? Skąd bierze się ta umiejętność oraz potrzeba?

Pośredniość domagająca się pośrednika

Szczególną ciekawość i zainteresowanie badawcze budzi wybór, kreacja narratora w przypadku opowieści pierwszoosobowej, zajmę się nią na przykładzie Gombrowicza i Morcinka. Mało powiedzieć, że oddanie głosu oryginalnym narratorom jest zawsze gestem znaczącym i ważnym. Dla porządku, warto przybliżyć, kim są obaj opowiadacze.

Narratorzy Morcinka i Gombrowicza walczą o swoją niezależność w świecie pełnym uwikłań i zagarniających podmiot sił. Robi to grabarz Rybka oraz gombrowiczowski Zantman, którego „sytuacja na kontynencie europejskim stawała się z każdym dniem przykrzejsza i bardziej

² M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 67.

niewyraźna". Jest to, co prawda, opis z lekka wartościujący i arbitralny, ale dla tych rozważań istotny: główny bohater *Zdarzeń na brygu Banbury* to neurotyczny Semita (?), pozer, o którego kręgosłup moralny a także szeroko rozumianą czystość toczy się walka w układzie zamkniętym statku. Nie bez przyczyny pływające więzienie-statek jest miejscem akcji, przecież w takim miejscu najlepiej jest odbyć eksperyment sprawdzający działanie zasad, prawa i władzy w jego obrębie oraz szerzej w całym europejskim uniwersum symbolicznym. Drugi spotworniały narrator, morcinkowski Rybka to plebejski filozof, obieżyświat, Ślązak, były więzień obozu koncentracyjnego, trudniący się grzebaniem nieboszczyków w czasach powojennych. Obaj na nowo chcą opowiedzieć swoje wrażenia z tragedii nowoczesności dziejącej się na ich oczach.

Zapytać trzeba o przyczynę takiego wyboru kreacji narratora? Trzeba pogodzić się z tym, że typologia narratorów niewiele wnosi do rozważań³. Warto zastanowienia są też motywacje powstania obrazu przedstawionego świata oraz szerzej wysondowania problematyki, ogółu zjawisk, na którą teksty te są odpowiedzią. Dlaczego narrator usytuowany na marginesie/pograniczu, wyraźnie usiłujący swoim językiem i postawą zaznaczyć swoją odrębność, wypowiada prawdy w duchu filozofii podejrzeń? Dlaczego to outsider, wyrzutek jest zdolny do pretensji i wyrzutów, dlaczego to on widzi problem wyraźniej, odczuwa go dogłębniej? Czy wreszcie, pierwszoosobowi narratorzy wymienionych powieści nie przemawiają przeciwko każdej jednojęzyczności, gdyż okazała się ona, jak wszystkie doktryny kłamliwa, mdła, narzucona i niepraktyczna (bo inna od tego co jest)?

Ci opowiadacze pierwszoosobowi, których można utożsamić z Autorami, są na to liczne dowody w tekście, są podmiotami „wałęśającymi się po świecie, żeglującymi po otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji” (Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*). Niesamowitość, nieoswojenie świata, którego doświadczają, wystawia ich zdolność do zdziwienia na próbę. Nie tłumi natomiast potencjału refleksji namnażających się przy tej okazji.

Tak na przykład Zantman, z pokładu statku obserwuje transgresyjne akty natury, której oczywistość i neutralność w licznie zgromadzonych w tekście przyrodniczych obrazkach przekształca się i choruje. Natura

³Henryk Markiewicz swojego czasu wyróżnił według kryterium realistycznego: narratora autorskiego, narratora jako fikcyjny podmiot autorski, narratora jako postać fikcyjną oraz narratora należącego pozornie do świata przedstawionego. H. Markiewicz, *Spory geneologiczne*, Kraków 1963, s. 25-27.

jako taka wynaturza się i unieważnia się jako przyrodzona kolej rzeczy, jej mechanizmy są dotknięte neurozą.

Kulminacyjnym momentem jest ukazanie się oceanicznego potwora, którego chciałbym w tych rozważaniach powiązać z figurą, powiększoną nawet do alegorii twórczości autora *Ferdydurke*. Opis jest fragmentem palonych tuż po napisaniu, choć wchodzących w skład noweli⁴ dzienników z podróży, które prowadzi główny bohater:

Już to trzeba przyznać, że na statku zachodzi rażący brak dyskrekcji i pod tym względem mógłbym mieć pretensje nie tylko do majtków, ale i do rur okrętowych, które wyprawiają dziwne jakieś zawijasy, również moje. Oni małpują i przekręcają, a z każdej rzeczy robią zaraz brudy albo głupotę, tak że trzeba się rumienić⁵.

Nie trzeba przekonywać, że wstyd to jeden z największych tematów Gombrowicza, bazuje na niej antropologia pisarska a nawet nadużywana kategoria formy. Z pewnością jest on jednym z kamieni węgielnych jego twórczości. Nie inaczej jest z Morcinkiem. Wstyd jest mieszanią wspólnotowej interakcji, etyki, lokalnych uwarunkowań obyczajowych, więc również polityki i zaufania w jakieś idee. Podobnie jest w przypadku narratora tego opowiadania, spośród wszystkich znajdujących się na statku osób wyróżnia go zaufanie i wiara w kontynentalny system wartości (w tym w tzw. dobre wychowanie). Są one przyczyną jego zguby. Rejs i rumieniec wstydu nie idą ze sobą w parze. Tutaj człowiek jest skazany na nieuchronność żywiołu i piekło, którym są współtowarzysze. Na statku tylko lojalność i posłuszeństwo są pożądane. Usunięcie tego, co się w tym nie mieści sprawi, że dzikie i dziwne namiętności powrócą. Jeśli w obrębie układu zamkniętego, czyli statku, zamiast porządku i karności mamy zaczątki rebelii należy działać szybko. Zagrożenia prowadzić mogą do przewartościowań i podważań odwiecznych praw rządzących europejskim uniwersum symbolicznym, powstaje wówczas paląca potrzeba utrzymania wpojonych, wyuczonych, bezkrytycznie przyjmowanych norm i praw Ojców. Dalsze notatki Zantmana są następujące:

Sytuacja wymaga ogromnego taktu. Kapitan ma za dużo żeglarskiej fantazji, a Smith umie ciepło ścisnąć za rękę – aż miło. Mogą w każdej chwili wyrzucić za burtę. Wyjeżdżając zapomniałem o absolutnej wła-

⁴ Za każdym razem w ramach opowieści narrator paradoksalnie oraz skrętnie potwarza: „Po napisaniu papier spaliłem”!

⁵ W. Gombrowicz, *Opowiadania*, Paryż 1972, s. 146.

dzy kapitana, a to ważny punkt, o którym nie należało zapominać. Zapomniałem też, że na morzu są sami mężczyźni (nie mówię o wielkich pasażerskich parostatkach). To wszystko mężczyźni i skarpetka była na czasie. Co do załogi to składa się ona z samych starych wyjadaczy, starszych jeszcze niż myślałem, i trzeba z nimi bardzo politykować, bo dla nich nie ma nic świętego, oni są jak bursze niemiecscy albo jak żołnierze w koszarach. To widać po nich. Dobrze, że Smith trzyma ich za mordę.

Narrator nie odnajduje się ani po stronie prawa, obyczajów ani występku, sytuuje się ponad lub gdzieś pomiędzy nimi. Zajęcie takiej pozycji pociąga za sobą osamotnienie. Zantman nie chce grać w żadnej drużynie, nie chce być częścią żadnego stronnictwa. Taki outsider musi siłą rzeczy przykuwać wzrok i przyciągać uwagę. I właśnie presja związana z atencją kapitanów i załogi sprawia, że światopogląd Zantmana wykrzywia się. Stąd też zluźowanie cugli nazbyt żywej wyobraźni, ustanawiającej królestwo bezgranicznej konfabulacji.

Zostawmy na razie dziwną znowę marynarzy, pełną napięć atmosferę, którą z pewnością zna każdy, kto przez dłuższy czas przebywał w wyłącznie męskim gronie. Cięży ona ku pragnieniu homospołecznemu, którego jawność w kulturze jest radykalnie niepożądana i skrywana. W następnych zdaniach opis zdradzający wrażenia z rejsu rozszerza się do fantazmatycznego obrazu, który w odczytaniu powierzchownym może się wydawać tylko kpiną, ale ufam, że nią nie jest. Stoi za nim coś więcej:

Dziś, stojąc na dziobie zobaczyłem nieznaną zwierzę wielkości i kształtu mrówkojada, które wysunęło wąski, jak taśma i długi język i usiłowało polizać nim kawałek drzewa, pływający w odległości paru metrów – podszedłem, więc na rufę, ale tam znowu roilo się od ostryg – a te ślimaki połykane są żywcem i zdychają odarte ze skorup w ciemnej jamie żołądka. Nikt nie może być bardziej od nich pożarty żywcem i niczego się tak nie boją jak cytryny. (Bać się cytryny!) Odwróciłem się tedy od morza i spojrzałem na pokład, ale tu znów jeden z majtków położył szcztokę, podniósł nogę i podrapał się w piętę, zupełnie jak mały piesek, który załatwia się pod krzakiem⁶.

Pojawienie się oceanicznej bestii, usiłującej polizać tajemniczy, wylaniający się z morskich odmętów kawałek materii, to obraz trzeba przyznać intrygujący. Najlepiej wyraża on „pansemiotyczność” prozy Gombrowicza. Zwierzę przypominające mrówkojada jest złożoną metaforą, oddziałującą w kilku kierunkach. W tym fantazmacie wyraża się

⁶ W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*. Gdańsk 1982, s. 88.

Freudowski pępek snu – *Nabel der Traum*, odsłaniający znaczenia, ale sam im się wymykający. Jest to także fantazmat sygnalizujący dialektykę literatury i szaleństwa w opowiadaniu. Czym lub kim może być „nieznane zwierzę wielkości i kształtu mrówkojada”? I dalej, co to za kawałek drzewa?

To ahistoryczne, wynurzone z odmętów niewiadomego pochodzenia drzewo, drewno, fragment statku, a może metaforyczna trumna jest elementem komplikującym obraz i historię. Jest tego rodzaju chwytem, który mistrzowsko wskazuje na niewyraźność, czarne jądro języka i narracji, jej mętny rdzeń. Ten obraz w sensie ścisłym jest objawieniem bytu w całym swoim skomplikowaniu, potencjalnej historii lub jej braku. Od wynurzającej się z odmętów deski zaczyna się literatura, którą powinien opowiedzieć, nie kto inny, jak tylko narrator sytuujący się w niejednoznacznym polu, na granicy. Włączony w porządek wspólnoty i zarazem z niej wykluczony jest właśnie grabarz. Kopidoł Rybka obok Zantmana to następny „głośny” typ narratora.

W literaturoznawczym namyśle narrator jako posiadający społeczne *signifiant* rzadko jest przedmiotem rozważań. Wydaje się, że wynika to z pominięcia i uznania za oczywistość kategorii potencjalności, czyli tego jak możliwy jest człowiek jako istota posługująca się językiem i podejmująca decyzje. Są one niezmiennie związane z gestem, etyką i życiem społecznym.

W klasycznym artykule Marii Jasińskiej pod tytułem *Narrator w powieści*, uczona mówi:

W niektórych wypadkach może okazać się również celowa analiza stosunku między narratorem a realnym, historycznie i społecznie określonym adresatem powieści. [...] Narratorowi zdystansowanemu natomiast socjalnie czy inaczej (np. dziecko wobec świata dorosłych lub odwrotnie) o wiele jest łatwiej o sarkazm, ironię, ujęcie satyryczne, pobłażliwość, nawiązną idealizację, panegiryzm, itd.⁷

Owe zdystansowanie wpisuje się w pograniczność, czy właśnie w po-tworność (nie-dotworność, prze-tworność, ale i wy-tworność) grabarza Rybki. Tylko tego typu narrator, obcujący z trupami i śmiercią – więc – potwór może mówić niewygodne prawdy, jego pozycja pozwala mu na inne niż ujarzmione konwenansami mówienie. Są to słowa i sprostżenia wypowiedane ze świadomością płątaniny języków, tożsamości oraz zachowań dostosowanych sytuacji.

⁷ M. Jasińska, *Narrator w powieści*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria 1, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1987, s. 230.

W słowach morcinkowego Joachima Rybki doszukuję się różnych sposobów ujęcia zbliżonego problemu, wynajdywania ludzkiego w nie-ludzkim, potwornym, czy arcyłudzkiem świecie. Są one niemniej próbą obrony radykalnego nastawienia etycznego w naznaczonych piętnem zła czasach. Obrona etyki opowieści rozumianej jako świadoma otwartość na to, co przynosi los, wymaga znalezienia pozycji dla narratora. Ma ona być na tyle pojemna, żeby pomieścić świat wyłaniający się z opowieści. Nie bez znaczenia jest tutaj uczciwość światopoglądowa i pograniczne istnienie, rozdwojenie ontologiczne opowiadacza. Jest on i nie jest jednocześnie rzecznikiem kreacji autorskiej.

Joachim Rybka mówi:

Lubię przesiadywać na cmentarzu. Gdy już pogrzebię nieboszczyka i ostatni pogrzebnicy odejdą, siadam na sąsiednim grobie, zapykam sobie fajkę i śmieję się z całego świata. I z tego nieboszczyka, i z tych, którzy płakali za trumną, i z organisty, którego śpiew był podobny do baraniego beku, i z tego napisu, który będzie na nagrobku. Najśmieszniejsze są owe napisy, gdyż w nich najwięcej filuternego łgarstwa i grubego oszustwa.

Ludzie lubią takie łgarstwa i oszustwa. Bez nich byłoby życie ogromnie smutne i głupie. Ludzie zaś nie chcą, by ich życie było smutne i głupie⁸.

Grabarz jednocześnie mieści się w porządku społecznym wsi lub miasta i jest poza nim. Jako instytucja pograniczna, eschatologiczna i praktyczna jest integralną częścią wspólnoty. Zrównuje wszystkich do poziomu dyktowanego przez rozporządzenia prawne nakazujące kopać odpowiedniej głębokości grób. Grabarz wykonuje polecenia dwojakiej władzy: świeckiej w przypadku Polski, (obecnie Ministra Infrastruktury sic!) oraz duchownej (w przypadku, gdy parafia zarządza cmentarzem). Jednak przez wykonywany zawód skazany jest na samotność. Tak też jest z Joachimem Rybką, mieszka on na cmentarzu z kotem i psem:

- dziwią się więc ludziska, że nie lękam się cmentarza i że - co dziwniejsze - chętnie przebywam na nim po nocach. Trudno im klarować, dlaczego tak jest. Nie chce mi się mówić o tym wszystkim, co przeżyłem podczas wojny. Gdybym im powiedział, że widziałem szatana, mało, że z nim kramarzyłem, nie uwierzyliby lub posądzili mnie o brak piątej kleпки⁹.

Narratorzy czują, że są skazani inny typ doświadczeń, własną drogę. Są świadkami nadzwyczajnych zdarzeń, które ich kształtują. Dlatego

⁸G. Morcinek, *Siedem zegarków kopidola Joachima Rybki*, Katowice 1982, s. 7.

⁹Tamże, s. 173.

właśnie oddanie głosu wyrzutom, mieszczącym się w schemacie społecznej potworności jest rzeczą konieczną, domaga się namysłu i analizy.

Zarówno bohater Gombrowicza, jak i Morcinka, uosobia sobą żywy konflikt pomiędzy kompleksem niższości i wyższości, skłaniający, jeśli nie do szaleństwa, to do tworzenia literatury właśnie. Obaj, gdyby przyjrzeć się temu na szerokim planie, proponują rewizję mechanizmów dziejów a w szczególności tworzenia prawdy o ludziach i ludzkości, historii i języku, które w jakimś stopniu uczyniły z nich potwory.

Rybka przez profesję i przeszłość deklaratywnie znajduje się w polu istot żywych i umarłych. Opowiada, snuje historię przeciw śmierci, ale dysponentem zegarków, będących opowieściami jest właśnie śmierć i Historia. Rybka uprawia terapię przez opowieść, *Siedem zegarków koptoła...* to jego spowiedź. Grabarz dokonuje projekcji, bez złudzeń mówi o pracy wewnętrznej cenzury selekcyjnej wspomnienia:

Jeżeli przywlekają się do mnie wspomnienia tamtych długich dni i nocy pełnych rżenia zdychających ludzi, powolnego ich dobijania, trupów, śwedu palonych nieboszczyków podobnych do kościotrupów obciążonych żółtą, cuchnącą skórą owrzodziałą, i długich dni pełnych złości i triumfu szatana – wspomnienia te odpędzam. Po prostu nie chcę o tym myśleć. Czasem mi się to udaje. Chętnie przywołuję wspomnienia jasne. Gdyby ich nie było, uczyniłbym może to samo, co uczynił nieboszczyk Ostrużka. Powiesiłbym się w stodole na konopnym sznurze!¹⁰

W ostatnim rozdziale, etyka odzywa się jako jedyny drogowskaz chroniący przed czarną rozpaczą. Trzeba w obranej strategii nawet za cenę rozminięcia się z prawdą, szukać oparcia, ciągłości pozwalającej unieść ciężar urazów i traum. Gombrowicz wolny od doświadczeń obozowych mógl z odległej Argentyny diagnozować:

Ludzkość to statek, który na zawsze odbił od brzegu, nie ma już portów ani kotwic, tylko nieskończenie płynny ocean pod niebem pozbawionym nieruchomej prawdy. Musimy przyzwyczać się do tej samotności. Musimy nauczyć się żeglugi w tych mętach. Trzeba umieć płynąć – i jeśli nie posiadziemy tej sztuki, zawsze będziemy wzdychali do jakiejś przystani¹¹.

¹⁰ Tamże, s. 174.

¹¹ J. Giedroyc, W. Gombrowicz: *Listy 1950–1969*, Warszawa 2007, s. 483.

Opowiadacze. Pomiędzy: „nie, nie chcę wiedzieć” a „już idę!”

Walter Benjamin w eseju pod tytułem *The Storyteller*, wyróżnia dwa modele opowiadaczy, jeden z nich to lokalny rzemieślnik, oracz, znający okoliczne opowieści i tradycje, drugi zaś to podróżnik, żeglarz. Niniejsze rozważania koncentrujące się na figurach narratorów dokonujących rewizji światopoglądowych dojrzały do tego punktu, w którym nakreślona problematyka domaga się podsumowania i usystematyzowania. Uwierająca narratorów świadomość tradycji i wartości kultury europejskiej w obliczu dramatycznych zmian dziejowych sprawia, że te pozornie dalekie dwie figury pisarstwa, reprezentowane przez Zantmana i Rybkę, są jednak sobie bliskie. Więc bliski jest też w jakimś stopniu Gombrowiczowi Morcinek. Obaj opowiadacze łączą typy oracza, rzemieślnika respektującego lokalne normy z celebrującym zmienność i otwarcie na nowe żeglarzem. Zresztą, zdarza się często tak, że zarówno osiadły rzemieślnik, jak i podróżnik to często te same postaci, tyle że różniące się doświadczeniem i wiekiem, znajdujące się po prostu na różnych etapach życiowej drogi. Każdy mistrz cechu, zanim się nim stał, musiał odbyć naukę, podróż, w której nabrał doświadczeń i wiedzy.

Oprócz tego, co wspólne, zauważyć można też różnice, dystans, mierzony zaufaniem w etykę, (większy jest u Morcinka) dzielący obu narratorów. Najlepiej oddają go zakończenia opowieści. Odsłaniają one tekst na wielu poziomach komunikacji, jednak, co ważne, są też jawnymi deklaracjami, przerzucającymi pomost pomiędzy Autorskim ja i narratorem. W przypadku Gombrowicza są woltą zrównującą fabularną pansemiotyczną paranoję z osobą opowiadacza. Autor odcina się od Zantmana, demaskując zawilóść fabuły eksperymentem z szaloną wizją, zrazu obecną już w przedwojennym podtytule: *Aura umysłu F. Zantmana*, w późniejszych edycjach usuniętym. Nie dajmy się jednak zwieść, nie bez znaczenia jest też forma podawcza:

Nie, nie chcę wiedzieć. Nie chcę wiedzieć i wcale nie pragnę upału ani przepychu, luksusu. I wolę nie wychodzić na pokład z obawy, by nie ujrzeć czegoś, co dotychczas było mętne, osłonięte i niedomówione, rozpanoszonym w całym bezwstydzie pośród pawich piór i gorących blasków. Gdyż od początku wszystko było moje, a ja byłem właśnie taki, jak wszystko – zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wewnątrz!¹²

¹²W. Gombrowicz, *Opowiadania*, s. 164.

Gombrowicz nie znosi utożsamień deklarowanych na *serio*, dlatego też w zakończeniu ten kryptotożamościowy tekst zostaje spuentowany idiosynkratycznym otwarciem, z którego bierze się cała opowieść (wywołana presjami płciowymi, etycznymi, politycznymi, czyli międzyludzkimi najogólniej). Niemniej wskazanie na fikcyjność opowieści jest tu kluczowa.

Zakończenie *Siedmiu zegarków kopidoła Joachima Rybki* Morcinka podobnie ma charakter wizyjny. To obraz śmierci narratora. Jest on słodko-gorzki monologiem, paradoksalnie bliskim Agambenowskiej wizji zbawienia człowieka poza machiną antropologiczną. Rybka zstępuje w zaświaty w metafizycznej samotności. Po śmierci wyobraża sobie, że znajduje się jedynie w towarzystwie zwierząt zabitych w fabule *Siedmiu zegarków...*, o których skądinąd wiemy, że istniały naprawdę. W ostatnich słowach, w pełni odsłania się eschatologiczny charakter tej opowieści.

Nawet nie wiem, kto mi zamknie oczy, gdy skonam. Wiem tylko tyle, że mój kudłaty, farbowany lis, udający pekińczyka, Miś, położy się obok mnie i zacznie mnie lizać po twarzy. I wiem, że moja syjamska księżniczka Kasia ułoży się w puszysty kłębek na moich piersiach i zacznie mruzczeć. Wtedy ulegnę radosnemu złudzeniu, że odmawia jakiś radosny pacierz do swojego kociego boga.

A ja?

Ja nic. Pomyślę tylko: – „Joachimie, już ci czas w drogę w zaświaty. Nafajdaczyłeś się bez miary, wychleptałeś wina także bez miary, posiadałeś złodziejskim sposobem największą zdobycz, bo przejrzałeś ludzkie serce, więc czas na ciebie!”

A ja na to odpowiem szeptem:

– Już idę!

– I odejdę¹³.

Powieść będąca reprezentacją świata, mającą go wiernie odzwierciedlać to utopia podważona w zakończeniu *Zdarzeń...*, odejście w nicość, będące odpowiedzią na własne wezwanie w zakończeniu powieści Morcinka również nie niesie pozytywnej wizji i obietnicy zbawienia. Zgoda i zaufanie Autorów ulokowane są, zdaje się, w innym miejscu. *Siedem zegarków...* i *Zdarzenia...* są triumfem samej literatury. Obaj paradoksalnie wskazując wizję (wizyjność) głęboko osadzoną w rzeczywistości swojego dzieła – dokonują naznaczenia i dowartościowania go jako komunikatu. I w obu rozpatrywanych przypadkach – literatura jest tym, co pozostaje na horyzoncie pozbawionym nieruchomości, jasnych prawd. Pisanie

¹³G. Morcinek, *Siedem zegarków kopidoła Joachima Rybki*, s. 231.

jako wartość, jest znów orężem przeciwko nieuchronności śmierci i bycia zapomnianym (w walce o własną wybitność). Literatura u obu tych pisarzy wydaje się być sygnowana jako coś, co istnieje zarówno w granicach, jak i poza granicami wszelkiego porządku symbolicznego, jest komunikatem transcendentnym.

Marek Mikołajec

**Two figures of writing: unknown animal – Zantman by Gombrowicz
and the gravedigger Rybka by Morcinek**

Marek Mikołajec in his essay *Two figures of writing: unknown animal – Zantman by Gombrowicz and the gravedigger Rybka by Morcinek* tries to describe situation of the first person narrator. In the analysis Readers can see clearly that in both cases (Gombrowicz and Morcinek's) the narrator is a disillusioned outsider. Only this type of a "storyteller" is able to tell all of inconvenient truths. The narrator is a person that is wanted and un-wanted in the community at the same time. Zantman and Rybka have felt that humanity is shameless and full of hypocrisy. Zantman tried to redefine nature as biological and cultural idea and Rybka made an attempt to understand the human heart that had experienced the traumas of modern history (between the end of 19th and the first half of 20th century). Both of them tried to solve philosophical problems through storytelling.

Walter Benjamin selected two types of the narrator - the first one could be described as follows: "When someone goes on a trip, he has something to tell about" and the second one is the man who has stayed at home, making an honest living, and who knows the local tales and traditions. In other words - the first one is a seaman and the second is a tiller. Gombrowicz and Morcinek's narrators (homosexual Jew and Silesian gravedigger) connect both of these types and this double bind makes them monsters. With every deeper view they lose the ground beneath their feet. The main thesis of Mikołajec's essay is: Only the dropout narrator can make a breakthrough in Readers' world view.