

Wstręt jako rękojmia afektywnego poznania. Przypadek *Copyright* Michała Witkowskiego

Łukasz Wróblewski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-2627-6550

Disgust as a Warranty of Affective Cognition. The Case Study of *Copyright* by Michał Witkowski

Abstract: *Copyright* (2001) was interpreted as a story about childhood and adolescence, presenting both experiences of a maturing protagonist as well as the Polish reality of the last two decades of the 20th century. Coming to terms with his own childhood and a search for the language to express his own „self” determines the narration of the book. However, this rhythm of narration is disturbed by objects of disgust that the stories teem with. As a result, the author would like to suggest interpreting the collection of stories by Witkowski from an affective perspective. By analysing the different texts, the author explains what role disgust and its objects play in the collection. It is argued that despite its negative properties disgust may be a necessary condition of self-fulfilment and a source of affective cognition. This happens among others thanks to becoming aware of childhood feelings the main character experienced when confronted with the disgusting people and objects.

Key words: disgust, affect, childhood, unfamiliarity, cognition

Słowa kluczowe: wstręt, afekt, dzieciństwo, obcość, poznanie

W oczach krytyków *Copyright*¹ zaskłynął przede wszystkim jako opowieść o dzieciństwie i dorastaniu, swoiste *Bildungsroman* odsłaniające tajemnice formowania się wrażliwości głównego bohatera i zarazem uchylające drzwi do rzeczywistości stanu wojennego i Polski okresu przemian. „Ta proza pokazuje świat zgrzebnego dzieciństwa blokowego lat 80” – oświadczał w swojej recenzji Karol Maliszewski, podkreślając, że „najbardziej prawdziwe, soczyste i pełne nostalgicznej poezji fragmenty w tej książce wiążą

¹ M. Witkowski, *Copyright*, Kraków 2001. Numery cytowanych stron w tekście.

się z dzieciństwem². W podobnym duchu wypowiadał się Błażej Warkocki, ujmując „debiut” Witkowskiego jako „dobrze skomponowaną opowieść o inicjacji w życie”³. Zdaniem autora *Homo niewiadomo*, „główny bohater z opowiadania na opowiadanie dorasta i dojrzewa, oswajając coraz to nowe fragmenty rzeczywistości. W magmie schematów, form, stereotypów ciągle walczy – ironicznie, lecz konsekwentnie o prawa autorskie do własnego życia, o możliwość snucia prywatnej narracji”⁴. Zmaganie się z własnym dzieciństwem połączone z szukaniem języka do wyrażenia swojego „ja” niewątpliwie wyznacza rytm narracji *Copyright*. Rytm ten jednakowoż jest nieustannie zakłócany przez piętrzące się w poszczególnych opowieściach przedmioty wstrętu. Jak wierzę, przyjrzenie się im z bliska pozwala zobaczyć, w jaki sposób autor *Margot* dokonuje postfaktycznego wykorzystania odrazy, prezentując ją nie tylko jako inherentny składnik doświadczenia dzieciństwa i życia w ogóle, lecz również jako warunek konieczny samo-realizacji. Ta rozumiana jest jednak nie tyle jako osadzenie własnego „ja” w *queerowej* tożsamości, co raczej jako zyskiwanie świadomości tego, w jaki sposób owa tożsamość krystalizuje się w relacji do tego, co wstrętne.

Copyright nie jest wyłącznie opowieścią o bezprzesznych latach, lecz również zapisem ich interpretacji. Innymi słowy, narrator i bohater zbioru usiłuje ubrać w słowa to, co niegdyś jawiło mu się zarazem jako obce, tajemnicze i pociągające. Eksplorowanie dzieciństwa jest wymówką do odkrywania siebie tu i teraz. Mówiącego interesują czy wręcz intrygują memoryczne ślady pochodzące z czasów jego młodości. Na owe ślady składają się przede wszystkim zdarzenia, których mężczyzna nie rozumiał i nie potrafił nazwać jako dziecko. Wymykające się werbalizacji sytuacje tkwią w pamięci mówiącego przede wszystkim z pobudek afektywnych – *Copyright* jest w istocie opowieścią o przeżywaniu, której towarzyszy rekonstrukcja pamięci emotywnego podmiotu. Rozkoszne godziny spędzane z bliskimi w Baobabie, wypełnione ekscytacją podglądanie *macho* w toalecie, zaprawiona niechęcią konfrontacja z byłym kryminalistą w pociągu to tylko niektóre ze zdarzeń odtwarzanych przez bohatera zbioru. Łączy je niewątpliwie wstręt. Ten okazuje się afektem pokrzepiającym pamięć oraz miarą transgresji. Zanurzając się w zaprawionych odrazą historiach, bohater opowieści Witkowskiego zyskuje świadomość siebie i odkrywa prawdę o memoryczno-afektywnych uwarunkowaniach własnej psychiki.

Triada wstręt – prawda – poznanie niewątpliwie organizuje narrację *Copyright* oraz teoretyczną refleksję nad wstrętem w ogóle. Wskazuje na to Winfried Menninghaus, gdy w summie koncepcji Nietzschego, Batail-

² K. Maliszewski, *Copyright, Witkowski, Michał*, <http://wyborcza.pl/1,75517,181017.html>

³ B. Warkocki, *Balonówka z coca-cola*, „Pro Arte” 2001, nr 14–15, s. 23.

⁴ Tamże.

⁵ O pamięci emocji zob. m.in. A. Margalit, *Emocje przypomniane*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015, s. 65–94.

le'a i Kristevej zauważa, że „właśnie jako coś skandalicznego, niedającego się asymilować, absolutnie heterogenicznego, jako transgresja zakazów cywilizacyjnych [...] wstrętność awansuje na osieroconą pozycję niezależnej »realności« i *quasi*-metafizycznej prawdy. Prawda jest wstrętnością, wstrętność jest prawdą”⁶. Przyglądając się poszczególnym reprezentacjom odrazy w opowiadaniach Witkowskiego, chciałbym pokazać, w jaki sposób i w jakich sytuacjach zarówno wstręt, jak i wywołujące go czynniki stają się rękojmnią afektywnego poznania, którego sednem jest „emotywnie oświecenie” połączone z gorzką refleksją nad własnym życiem.

Wstręt, obcość, negowanie

Już pierwsze z opowiadań, zatytułowane *Baobab*, podkreśla wstrętny wymiar literackiej aktywności autora *Margot*. Jednym z bohaterów tekstu jest Baobab – drzewo-kryjówka, będące zarazem miejscem ucieczki od szarej rzeczywistości, przestrzenią zabawy, jak i ośrodkiem odrazy. To w nim dokonuje się transgresywne zepsucie młodych. Ci okazują się pozbawieni hamulców przed obcowaniem z tym, co zakazane przez dorosłych: „nie baliśmy się szeptać w jego wnętrzu najpoufniejszych tajemnic, spiskować, opowiadać o podpatrzonych erotycznych zwyczajach rodziców. Pokazywaliśmy sobie to i tamto [...]. Wśród śmiechów i okrzyków zdumienia, westchnienia i pojękiwań dokonywały się w Baobabie zdziwione inicjacje, podpisywano pakt, a nawet wyroki śmierci” (5). Transgresja, jaką ilustruje postępowanie małoletnich, wiąże się z obcowaniem z tym, co tłumione przez kulturalnych ludzi. Do swoich czynów nastolatkomie podchodzą z bez troską, nie bacząc na konsekwencje własnego postępowania. Świat jawi im się w swojej prostocie – nie ma w nim miejsca na abstrakcję, rygory moralne czy przymus odrzucania wstrętności – jak przekonuje Sigmund Freud⁷, a później Georges Bataille⁸ czy Philippe Ariès⁹, dzieci są z nią za pan brat. Nie oznacza to jednak, że wstręt jest całkowicie nieobecny w ich życiu. W pierwszych opowiadaniach z tomu *Copyright* jawi się jako matryca obcości. Ta skłania nieletnich do kategoryzowania rzeczywistości zgodnie z ich afektywnymi i instynktownymi potrzebami: „»siedzieliśmy tam, kiedy« spadł ulewny deszcz i zaraz potem zajęchała brzydka Nyska, z której wysiadła gruba dziewczyna, co odtąd miała być niemym przedmiotem naszych prześladowań” (6).

Relacja młodych ze światem konstruuje się na drodze jego negacji – a więc na drodze wstrętu¹⁰. Wstręt rozumiany jako forma oporu przeciwko

⁶ W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

⁷ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. P. Dybel, Warszawa 1984, s. 221–222.

⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 63.

⁹ P. Ariès, *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien regime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010, s. 154.

¹⁰ Zob. W. Menninghaus, dz. cyt.

temu, co obce, i zarazem pasja negacji rzeczywistości pełni funkcję uniwersalnej matrycy w tekstach Witkowskiego. Wśród bohaterów jego prozy zawsze pojawiają się ci, którzy nie pasują do „ja”. Odszczepieńcy rzadko kiedy są jednak marginalizowani czy wykluczani przez prozaika. Ten wrzuca ich w przestrzeń *in-between*, pozwalając im na zahibernowane przez wstręt półtrwanie. Jeśli przyjrzymy się poszczególnym postaciom *Copyright*, okaże się, że ich sylwetki sprowadzają się do instynktownych poruszeń, brutalnych gestów, niewyraźnej prezentacji bądź samej obecności. Kryminalista, dewiant, Murzyn-gwałciciel – to bohaterowie wyzwalający w narratorze żądę ciekawości i zarazem nieznaną, sprowadzeni do odstręczających cech. Nie lepiej prezentuje się w zbiorze sam ojciec mówiącego, będący enigmatyczną postacią, z którą chłopak nie znajduje porozumienia.

W tym miejscu warto zapytać, na ile *Copyright* jest, jak chce tego chociażby Wojciech Rusinek czy sam Witkowski, prozą „powrotu do rzeczywistości”¹¹. Ta wydaje się w nim dość skąpo odmalowana. Jak sądzę, pozostaje zależna od zinstrumentalizowanych afektów mówiącego i to im zawdzięcza swoją obecność. Ambicją bohatera zbioru jest wszak wytłumaczenie, kim jest teraz przez odwołania się do tego, co czuł kiedyś i co osadziło się w jego pamięci. Innymi słowy, mówiący usiłuje transliterować władające nim afekty na język, bądź co bądź, wrogiemu mu rzeczywistości. Narrator traktuje ją jako instrument, za pomocą którego może mówić czy też nabrać tchu przed rewizją nurtujących go przeżyć – jest wszak „facetem z tornistrem doświadczeń” (18) przeczesującym wstrętne szlaki konstytuujące „ja”.

Warunkująca wstręt matryca obcości ulega w kolejnych opowiadaniach ze zbioru przemianowaniu na matrycę ciekawości dającej iluzję spełnienia. Dzieciństwo jawi się mówiącemu jako alibi dla pragnienia afektywnej wolności. Opisywana przez Witkowskiego małość okazuje się wyzbyta z rygorów czucia według określonych schematów – nie bez powodów zwykło się ją określać mianem „szczenięcych lat”. Za tymi latami tęskni mówiący w *Copyright* – za nimi wszak kryją się transgresywne afekty, pozwalające doświadczyć pełni istnienia. Przedmiotem tęsknoty przybierającego szaty dziecka bohatera jest w istocie „całkowity brak lęku, czy obrzydzenia, marzenia o zmianie jakiegokolwiek...” (8). Jak możliwe jest połączenie bezczucia i zmiany zarazem? W przypadku bohatera zbioru realizuje się ono dwufazowo. Najpierw mówiący uznaje to, co wstrętne, za to, co zakazane, następnie zaś afirmuje to, co zakazane, jako własne. Etykietując w swoim umyśle coś jako zabronione, doświadcza zarazem intensywnych emocji, pełniących funkcje mediatora zmiany i „oswajacza” wstrętności. Innymi słowy, bohater zyskuje świadomość własnego uwikłania w afekty i w związku z tym, zamiast je po prostu stłumić czy odrzucić, usiłuje je wyzyskać do ukonstytuowania własnego „ja”.

¹¹ W. Rusinek, *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tak zwanych „roczników siedemdziesiątych”*, w: *Literatura polska 1989–2009*. Przewodnik, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 117.

Kognitywność wstrętu, urok toalety

Przewijającej się w zbiorze nostalgii za wstrętnym i bezwstrętem towarzyszą symptomy *queerowej* identyfikacji – bohater *Baobabu* marzy o zmianie płci, uchylając się od konieczności przyjęcia normatywnej tożsamości. Wbrew pozorom to nie subtelny *coming out* stanowi główną treść opowiadań – jak w *Zgorszonych wstających od stołu* – lecz urokliwość odrazy pobudzającej do emocjonalnej autoterapii i wyzwalającej chęć zmiany. Wstręt okazuje się kognitywnym operatorem, dającym bohaterowi wgląd w sterujące nim uczucia i pragnienia, i pozwalającym mu się afektywnie samorealizować. Jak tłumaczy Menninghaus, „można wyróżnić trzy funkcje kognitywne wstrętu: umożliwia on poznanie, jest drogą poznania i (lub) substytuuje samo poznanie”¹². Swoją kognitywną potencjał afekt ten zawdzięcza zdolności zasklepienia emocji – tak doświadczenia bohaterów Witkowskiego, jak i teoretyczne próby konceptualizacji dyzgustu pokazują, że wstręt zrzuca podmiot na skraj sprzecznych uczuć, budząc w nim na przemian panikę, fascynację, lęk, pogardę czy gniew¹³. Emocjonalna dychotomia implikowana przez odrazę sprawia, że namysł nad wstrętem może być przyczynkiem do refleksji nad uczuciami składającymi się na jednostkowe doświadczenie. To właśnie za pomocą wstrętnych treści Witkowski odsłania afektywny szkielet postaci, podtrzymywany w pierwszej kolejności przez zaprawiony ekscytacją lęk. Ten ogarnia bohatera *Donaldówki* zauroczonego tym, co zwykle budzić niesmak.

Donaldówka koncentruje się na opisie przeżyć dziecka wyruszającego ze swoim ojcem w podróż do Niemiec. Bohater nie czerpie przyjemności z towarzystwa swojego opiekuna – jego główne pragnienie stanowi chęć wyzwolenia się z paternalistycznej opieki. „Oderwać się od taty! Zgubić się! Uciec” (16) – wykrzykuje rozmarzony dzieciak. Zerwanie z ojcem to pierwszy etap tożsamościowej transgresji dokonującej się w dość nietypowych okolicznościach. Bohaterowie, by zaoszczędzić na noclegu, zatrzymują się na parkingu dla tirów i wkrótce udają się do pobliskiej toalety. Ta staje się heterotopycznym¹⁴ miejscem wykluwania się jaźni bohatera. Toaleta, służąca pozbywaniu się wydzielin ciała uznawanych za wstrętne, w *Copyright* okazuje się główną scenerią zdarzeń, w której dokonuje się przemiana bohatera oraz przeistoczenie jego afektów. Mówiący spotyka tu oddających się aktywnościom seksualnym gejów oraz amerykańskich żołnierzy, którzy „skrobią nad pisuarami inicjały swoich Sant, Sandr i Samant” (18) i robią balony z prezerwatyw. Przebywając na parkingu, obserwuje z kolei

¹² W. Menninghaus, dz. cyt., s. 216. O poznawczym wymiarze wstrętu zob. także M. Nussbaum, *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, New Jersey 2006, s. 87–107.

¹³ Zob. np. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007 czy W. I. Miller, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London 1997.

¹⁴ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

Murzyna gwałcącego kobietę. Widząc po raz pierwszy nieprawdopodobne dla siebie zdarzenia, chłopak usiłuje zestroić je z własnym schematem pojęciowym, warunkującym jego percepcję. Ta przesycona jest komiksowymi historiami i wizją świata jako zabawy. Nie dziwi więc, że bohater próbuje odnaleźć w otaczającej go rzeczywistości postaci z filmów rysunkowych, by rozpoznać to, co obce, jako to, co znane: „Przeciągałem, jak mogłem, mycie zębów, bo coraz to wchodzili jacyś dziwni ludzie. Czekałem na stwory z komiksów dołączanych do donaldówek. Już prawie po uszy siedziałem w jakiejś zakazanej »historyjce«” (17)¹⁵.

Chłopiec czuje się zarazem oczarowany i złęczony na widok obcych mu przestrzeni, osób i obiektów. Jak stwierdza, „nie ma nic bardziej dzikiego, nieoswojonego nad nocną stacją benzynową z parkingiem sięgającym po horyzont, z restauracjami McDonald’s, prysznicami, myjniami, motelem, z podziemnymi garażami i setkami zaspanych ludzi” (15). To, co go fascynuje, zarazem wzmacnia w nim zaprawioną niepokojem odrazę: „ale toaleta robi się obca i dzika, osacza mnie i chce wchłonąć w swoje śmierdzące dezynfekcją bebechy” (17). Toaleta staje się w istocie upostaciowionym wnętrzem bohatera. Jak zauważa Ahmed, obiekt¹⁶ powoduje, „że nasze wnętrze jest na zewnątrz, a zewnątrz wewnątrz”¹⁷. Innymi słowy we wstręcie chłopcu jawi się to, przed czym próbuje uciec – bohater widzi niejako swoje uczucie w obrazie spotworniałej toalety. W ogarniającym go wstręcie nie jest ważne to, że chłopiec chce zbiec przed wyzbytymi wstydu *macho*, lecz przed pewnym wyobrażeniem odwlekającym utożsamienie ze światem, który go kusi. Wizja animizowanej toalety to jedynie wytwór nieskrystalizowanych w określonej postaci afektów.

W jaki sposób wstręt pośredniczy w przeżywaniu przez postać skrajnych uczuć? Z jednej strony reaktywuje w nim przelotnie matrycę ja – inni, a z drugiej rozbudza wyobraźnię. Ta, jak dowodzi tego Nussbaum, funkcjonuje jako koło napędowe odrazy. Zdaniem badaczki, „wstręt w każdym calu opiera się na fantazji [...]. U podstaw wstrętu leży myśl: »jeśli uniknę kontaktu z tymi pozostałościami po zwierzętach, uchronię się przed byciem/staniem się zwierzęciem«”¹⁸. Nadmiar obcych chłopcu zdarzeń lokujących podmiot w obszarze tego, co animalne (gwałt, czynności fizjologiczne, obcesowość żołnierzy) sprawiają, że bohater traci rozeznanie w sytuacji

¹⁵ W automatach z prezerwatywami widzi nieocenzurowaną wersję donaldówek, a więc popularnych w latach czterdziestych gum do żucia zawierających opis przygód Kaczora Donalda i Myszki Miki.

¹⁶ Ahmed odnosi się tu do koncepcji obiektu Julii Kristevy, która określa tym terminem to, co wstrętne. W ujęciu Kristevy, „to, co wstrętne, wy-miot [object], nie jest jakimś przedmiotem [un ob-jet] naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam. Wymiot nie jest też owym przedmiotem gry [l’ob-jeu], małym »a«”. Jak tłumaczy badaczka, „z przedmiotu wymiot, zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawianie się »ja« [je]”. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 7–8.

¹⁷ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 175.

¹⁸ M. Nussbaum, *Gniew i wybaczenie. Uraza, wielkoduszność, sprawiedliwość*, przeł. J. Koleczyńska, Warszawa 2016, s. 80.

i odczuwa chęć ucieczki, którą podsycą obraz monsturalnej toalety. Wpisany w odrzęz komponent pożądania i fascynacji innością trzyma go jednak w ryzach odstręczającego miejsca.

Pierwotne pragnienie bohatera o wyzwoleniu z lęku i obrzydzenia ziszczają się w szalecie. Młodzieniec wskutek ambiwalentnej z ducha odrzy doświadcza transgresji, włączając tych, od których usiłował uciec, w sieć wyobrażeń warunkujących jego postrzeganie świata. W swoich fantazjach chłopak brata się wszak z amerykańskimi żołnierzami i uczestniczy w erotyczno-konsumpcyjnym spektaklu:

Więc komiks. Ja w nim, z żołnierzami w niemieckiej Ameryce. Murzyni są fajni, ale to biali zamawiają dla mnie piwo i frytki, częstują Camelem, a ja nie mówię nie. Okazuje się, że barmanka jest radziecką emigrantką, a co za tym idzie – umie tańczyć i zaraz dla nas wykona taniec brzucha na ladzie. Żołnierze są rozochoceni [...]. A ja zadzieram głowę na rozświetlony, lustrzany sufit i z chuderlawego Polaczka przemieniam się w tłuszczutki, amerykańskiego pieguska o rumianych wypiekach i białych zębach (19).

Podejście bohatera do tego, co uznaje się za wstrętne, potwierdza rozpoznania Bataille'a przekonującego, że „transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem”¹⁹. Bohater w istocie zbliża się do tego, co wcześniej odrzucał, a wręcz sam tym się staje, czego dowodzi fakt przebywania z rozochocionymi żołnierzami oraz wizja przemiany „w tłuszczutki, amerykańskiego pieguska”.

Donaldówka to najważniejsze z opowiadań w tomie, uchwytujące przemianę postaci, która w kolejnych tekstach (*Szyba*, *Playboy*, *Kurs*, *Black Cat*, *Copyright*) będzie przemawiać głosem świadomego siebie mężczyzny – sporadycznie tylko sięgającego po dziecięcą retorykę, by zwodzić czytelnika na manowce. Dzieciństwo tak w *Baobabie*, jak i w *Donaldówce* jest wyłącznie maską służącą ukazywaniu afektywnych napięć symptomatycznych dla odrzy i formowania się ludzkiej psyche w ogóle. Jako takie pozwala zachować mówiącemu uprzywilejowaną rolę człowieka wolnego od wstrętnych przymiotów i trwać tym samym w paradoksalnej pozycji krzyżujących się tożsamości. Jej osobliwość polega na tym, że bohater nie może spełnić się w żadnej z podejmowanych przez siebie ról społecznych, ponieważ każda z nich kontestowana jest przez wstręt właśnie. Jako taki jest bytem wiecznie wyłaniającym się, który choć nie umie usytuować się w tożsamości (może jedynie przebierać w maskach dziecka, młodzieńca, ciekawskiego, niewinnego, dorosłego), to jednak zyskuje wiedzę o relatywności ludzkiego „ja”. Wstręt, jaki ogarnia bohatera, nie jest więc afektem momentalnym i ustępliwym. To raczej bodziec aktywujący w nim nieznaną końca zainteresowanie odstręczającymi aspektami „ja”. Afekt ten można zdefiniować jako zadanie poznawcze, z jednej strony wzywające podmiot do wciąż ponawianych gestów autoprzemiany, a z drugiej obliwujące do eksplorowania ciemnej natury człowieka i jego afektów.

¹⁹ G. Bataille, dz. cyt., s. 68.

Za szybą. Gesty poznania, gesty empatii

Kolejne opowiadania z tomu ilustrują dalsze stadia transgresji, którym towarzyszy przekraczanie granic wstrętu. Ich bohater, zakosztowawszy kontaktu z tym, co zakazane, celowo obsadza się w roli jednostki atakowanej przez obrzydliwych ludzi i sytuacje. Proces ten najdobitniej ilustruje opowiadanie *Szyba*, zamieszczone w zbiorze zaraz po *Donaldówce*. Otwiera je opis odstręczających warunków panujących w pociągu, którym podróżuje główny bohater. Narrator w następujący sposób wypowiada się o atmosferze w wagonie: „Burdel. Za oknami przylepiona czarna tapeta przebita na wylot księżycem, jakby dźgnąć szablą w płótno. Kołysze miarowo, więc rzygi brną z trudem po podłodze, to wte, to wewte” (23). Odpychające realia kolei, wbrew pozorom, nie stanowią wstępu do opisu repulsywnej reakcji samego bohatera. Ten, jako niegdysiejszy bywalec odstręczających miejsc, niewiele sobie robi z panującego wokół niego brudu. Zamiast go krytykować, stara się uzasadnić sytuację, w jakiej się znalazł. Niesprzyjające okoliczności (duchota, tłok) kwituje słowami: „czemu się dziwić” czy „normalka”.

To, co wstrętne, zamiast odpychać bohatera, budzi w nim potrzebę wejścia w dialog z szemranym światem. Dowodzi tego empatyczna struktura *Szyby*. Opowiadanie jest w istocie zapisem myśli odmieńców napotkanych przez protagonistę. Narrator przywołuje tok rozumowania mężczyzny wracającego z przepustki i uskarżającego się na brak przyjemności w życiu, a następnie zrównuje z nim samego siebie. Jak stwierdza, „a ja? Niby wiele więcej od niego potrafię z tego życia wycisnąć. Mniej więcej to samo, troszkę podrobionej metafizyki (taki metafizyczny samogon)” (23). Bohater zdaje więc sobie sprawę, że obezwładniająca go w dzieciństwie opozycja ja – inni ma w znacznej mierze iluzoryczny i przejściowy charakter. Choć „metafizyczny samogon” ścina go z nóg, to nie wytrzymuje próby rzeczywistości obrastającej bezustannie we wstrętne elementy oblepiające „ja”. Bohater idzie pod prąd wstrętności, włączając ją w strukturę własnego „ja” i języka w ogóle. Rozpoczynające opowiadanie słowa są przecież niczym innym jak gestem poetyzacji odrazy. Opis wymiocin zostaje w nich wszak zestawiony z obrazem tapety przebitej niczym płótno dźgnięte szablą.

W celu neutralizacji wstrętności narrator korzysta z lirycznych środków wyrazów. Mało tego, zdaje sprawę ze spotkań z odstręczającymi indywiduami. Czyniąc to, testuje granice swojej „transgresywności” i sprawdza, ile wstrętności może w sobie „wchłonać”. Wyrazistą artykulacją obrzydliwości zapewnia odpowiednia stylizacja postaci. Bohater *Szyby* to w istocie ktoś nieokreślony i niejednoznaczny, jawiący się czytelnikowi przede wszystkim jako mało doświadczony pasażer w życiowej podróży ku dorosłości. Wyróżnia go *quasi*-zdziwienie rzeczywistością – w istocie świat zna doskonale, o czym przekonuje fakt, że bez trudu rekonstruuje świadomość kryminalnego półświatka. Protagonista celowo obsadza się w roli nieopierzonego młokosa, który z niechęcią i zaskoczeniem odnosi się do wstrętnych aspek-

tów życia napotkanych przez niego osób. Postawa pozornej niewinności pozwala mu inscenizować niewiedzę uprawniającą do wiedzy. Gdy jeden z pasażerów opowiada mu o swoim zamięłowaniu do menstruujących kobiety, reakcja bohatera brzmiąca „Że co?!” jedynie stymuluje dewiacyjną narrację mężczyzny. Ten zwierza się rozmówcy z tego, że chciał zgwałcić miesiączkującą matkę. Mężczyzna wdarł się do mieszkania i gonił rodzicielkę. Ta schowała się jednak przed nim, a aberrator wrócił ostatecznie do łazienki, zanurzył się w zakrwawionej wannie i ejakulował: „jak nie tryśnie! W tą krew! Biało-czerwono się zrobiło, nawet go dotknąć nie musiałem” (26).

Reakcja na opowieść mężczyzny o potrzebie złamania tabu kazirodztwa i konieczności dania upustu kryminalizowanemu pragnieniu jest znacząca. Bataille pisze, że „fizyczne zbliżenie z własnym ojcem, matką, bratem lub siostrą jest dla nas czymś nieludzkim”²⁰. Dla bohatera-narratora *Szyby* nie stanowi ono tymczasem niczego nadzwyczajnego. Słuchacza perwersyjnej historii nie razi wszak chęć pogwałcenia zakazu incestu, lecz przeświadczenie, że mężczyzna swoim zachowaniem obraża jego ojczyznę. Witkowski dokonuje zmiany rejestru znaczeń tego, co wstrętne. Wstrętne nie jest już, jak w przypadku *Donaldówki*, aktywatorem skrajnych przeżyć – nie znamionuje również tabu. Zamiast tego stanowi przyczynek do interpretowania zachowań „odmieńców” pojmowanych zarówno jako reprezentantów wspólnoty, jak i jej kontestatorów nie liczących się z kulturowymi normami.

Lektura odstręczających praktyk przybiera asocjacyjny wymiar – skojarzenie koloru nasienia z kolorem krwi wywołuje w umyśle percypującego podmiotu wizję własnego narodu ucieleśnionego w biało-czerwonej symbolice godła czy flagi. Tak upostaciowiona wspólnota zostaje poniżona w oczach mówiącego wskutek seksualnego gestu – zarazem jednak ten właśnie gest konstruuje ją w wyobraźni bohatera. Wstrętność paradoksalnie wypływa ze strony tych, którzy winni być poręczycielami ładu, rzecznikami narodowej dumy. Pretensji bohatera nie sposób traktować inaczej jak swego rodzaju ironicznego gestu, pokazującego, że polskość nie istnieje poza wstrętnym wymiarem, a symbole, w jakie ubrać się ją ubrać, nie oddają bynajmniej jej złożoności czy taedyjnego aspektu. Wstrętność znamionuje wszak ludzką naturę, której nie sposób wyplenić za pomocą kulturowego sztafażu. Zwraca na to uwagę po wielokroć Nussbaum. Jej zdaniem wstręt „skupia się na rzeczach, które przypominają nam o naszej śmiertelności i cielesności (*embodiment*) jako źródłach skażenia ja. Tym samym dystansuje nas od tego, czym faktycznie jesteśmy”²¹. Stąd bohatera *Szyby* nie razi wstrętność rozumiana jako gatunkowa skaza czy zapisana w genach zwierzęcość. Ta jest cechą wspólną wszystkim ludziom i zarazem gwarantem empatii, ponieważ każdy z reprezentantów ludzkiej zbiorowości może ją odkryć w sobie i u innego. Innymi słowy może zjednać się z innymi

²⁰ Tamże, s. 59.

²¹ M. Nussbaum, *Hiding from Humanity...*, s. 206.

w tym, co zyskuje miano wstrętności i co sprawia, że człowiek z własnej bezsilności ulega instynktownym pokusom.

W tym kontekście jako zrozumiała jawi się postawa bohatera wobec kolejnego rozmówcy. Jest nim pijany mężczyzna, który siedział w więzieniu za morderstwo. Narrator opisuje go słowami: „błady, a właściwie żółty, w białej koszuli, spocony jak szczur, chory” (26). Choć mówiący przypisuje kryminaliście zwierzęce cechy, to nie odczuwa względem niego odrazy – wręcz przeciwnie – mężczyzna symuluje potrzebę poznania obcego pasażera i zaznajomienia się z jego więziennymi/życiowymi doświadczeniami. Zdaniem Jarosława Płuciennika, „symulacja oznacza mentalną próbę postawienia się na miejscu drugiego człowieka. Najkrócej można ją zdefiniować także jako pogląd, że nasze rozumienie innych nie jest osiąganę przez automatyczne zastosowanie jakiejś »teorii«, budowanej *ad hoc* [...], ale poprzez przeżycie sytuacji innych, »w ich skórze«, albo z ich punktu widzenia i przez to samo zrozumienie przedmiotu przeżycia i myśli innych”²². Przemienne pragnienie wniknięcia w świat myśli drugiego sprawia, że bohater dowartościowuje czasowość, próbując nadać sens temu, co minione. Przeszłe doświadczenie więźnia mężczyzna najpierw chce przekuć na terażniejszość, a następnie uczynić je przedmiotem zainteresowania. Mało tego, bohater chce niejako ofiarować innemu to, co własne, dając mu dostęp do obcego dla niego świata: „wypytać o wszystko, opowiedzieć – gdzie teraz wojna, a gdzie pokój, jakie filmy zajebiste wyszły” (27) – to niedające mu spokoju pragnienie.

Chęć wniknięcia w losy więźnia zaburzą przebliski niepokoju – te nie są symptomem afektywnego uwikłania, lecz przejawem autosymulacji rozumianej jako potraktowanie siebie w kategoriach innego. Innymi słowy, pręku odkryciu współpasażera pociągu, bohater dokonuje wiwisekcji własnego „ja”. Ta owocuje metarefleksją postaci, która weryfikuje swoją empatyczną postawę, stwierdzając: „powiniennem się uczyć nie dopisywać historii do ludzi, wierzyć w informacje pewne, omijać wszystko, co się nabudowuje” (27). Ów samokrytycyzm okazuje się jedynie chwilowym głosem (nie)roz-sądku. Mówiący zdaje sobie wszak sprawę z miałości prawdy będącej czymś nieosiągalnym i pozorowanym. Świadomość uludy trwałości podkreśla sam wstręt opierający się raczej na wyobrazeniowym komponencie niż istniejących w rzeczywistości odstręczających cechach²³.

Prawda niewątpliwie zadamawia się w samej odrazie demaskującej ludzką niegotowość na spotkanie z tym, co inne i zarazem stanowiącej pierwszy krok do jej przekroczenia. Warunkowana wstrętem transgresja wiąże się niewątpliwie z uświadomieniem sobie kontyngentności ludzkiego istnienia, które przyobleka się w rozmaite, efemeryczne formy i nie daje

²² J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004, s. 35.

²³ Zob. S. Ahmed, dz. cyt.

się uchwycić w sidłach schematu. Prawda sprowadza się więc do uznania migotliwości i nieokreśloności jednostkowego doświadczenia wydanego tyleż na pastwę afektów i kognitywnych zapośredniczeń, co na widmo nieustającego ryzyka. Jak tłumaczy to Anthony Giddens, „uznanie ryzyka jako takiego, co w jakimś stopniu wymuszają na nas abstrakcyjne systemy nowoczesności, oznacza przyjęcie do wiadomości i akceptację tego, że nasze działania w żadnej mierze nie układają się w określony z góry przebieg i zawsze pozostają otwarte na przygodne zdarzenia”²⁴. Postawa podmiotu mówiącego w *Copyright* wyrasta z uznania przygodności wcieleń ludzkiego „ja” i zarazem z chęci afirmacji wielorakiej i wielobarwnej odmienności.

Organizująca opowiadanie metafora szyby doskonale uwydatnia stan podmiotu dotkniętego wstrętem i wyrzuconego poza obręb tego, co znamionuje twarde fundamenty istnienia. Obrazuje również relację bohatera ze światem oraz sposób, w jaki mówiący się z nim porozumiewa. Szyba z jednej strony chroni podmiot przed rzeczywistością, broniąc mu dostępu do tego, co widzi, i zapewniając potencjalnie bezpieczną pozycję obserwatora, z drugiej jednak naraża go na pośredni kontakt z tym, co może jawić się jako nieprzyjemne czy odstręczające. Jej krucha struktura (w opowiadaniu mowa między innymi o przebitej szybie) implikuje możliwość przeniknięcia w świat postaci tego, co pozornie znajduje się poza jego zasięgiem. Należy tu wyjaśnić, że zetknięcie z tym, co wstrętne, podobnie jak spoglądanie na coś przez szybę, wiąże się z „ryzykowną bliskością”²⁵. Najdobitniej ilustruje to zachowanie mężczyzny usiłującego napaść na własną matkę – ten wykrzykuje: „szybę, kurwa, rozpierdołę” – dając tym samym do zrozumienia rodzicielce, że nie panuje nad własnymi, kryminalizowanymi popędami. Jako taka szyba jednocześnie sygnalizuje to, co niebezpieczne, wstrętne, i je odracza.

W opowiadaniach Witkowskiego (motyw szyby pojawia się także w *Playboyu* czy *Black Cat*) szyba funkcjonuje również jako metafora epistemologiczna, obnażająca znikomość możliwości poznawczych człowieka. W *Szybie* niczym w refrenie padają słowa „szyba jest pusta” (24) – w opowiadaniu *Black Cat* mowa z kolei o szybie wykoślawiającej wizerunek kota: „jego czarne cielsko wyolbrzymiała i zniekształcała rozmazana szyba” (71). Patrzenie przez szybę wyraża ciągnące się od najmłodszych lat utrapienie mówiącego. Jest nim nie tylko niemożność poznania otaczającej rzeczywistości, lecz również niemożność wyjaśnienia własnego afektu popychającego bohatera do działania. Powtarzana wielokrotnie fraza „szyba jest pusta” oddaje percepcyjne zmrożenie podmiotu niknącego w magmie bodźców i wrażeń. Ponadto opisuje strategię jego działania, sprowadzającą się do niestrudzonego konstruowania iluzji okazującej się przeznaczeniem ludzkich

²⁴ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2012, s. 47.

²⁵ S. Ahmed, dz. cyt., s. 177.

aktywności. Pusta szyba stawia pod znakiem zapytania kondycję ontyczną bohatera, który nie potrafi dostrzec w szkle nawet śladów własnego odbicia. W relacji do wstrętu szyba stanowi miarę neutralności – stwarza barierę pozwalającą okiełznać destruktywne przeżycia i skłania do refleksji nad jednostkowymi afektami, chroniąc przez ich nieokiełznaną eksplozję. Jako taka sprzyja przyjęciu postawy zewnętrznego obserwatora, który skupia się na badaniu otoczenia, ztracając przy tym samego siebie.

Na rozdrożach języka: wstrętne rendez vous

Copyright to opowieść o niemożności zaistnienia w roli społecznej, o próbie radzenia sobie z tożsamościową pustką, którą bohater usiłuje leczyć za pomocą odrazy. Ta z jednej strony wyostreza w dojrzewającym mężczyźnie świadomość ugrzęźnięcia w niebycie, („bywają takie momenty, że staję się jakby przezroczysty. Nie mam żadnych gustów ani poglądów, mogę zaakceptować pierwszy z brzegu” – 37), a z drugiej rodzi w nim pragnienie identyfikacji z odmiennością. Uznanie transgresywnego wymiaru odrazy, każącej przekraczać podmiotowi kiełznające jego „ja” limitacje, owocuje projektem tożsamości empatycznej i reaktywnej, ziszczającej się w przywdziewaniu ról otaczającej ją ludzi. Działanie tej tożsamości wnikliwie ilustruje opowiadanie *Playboy* opisujące spotkanie z innym, które niczym w *Rewii* okazuje się spotkaniem z samym sobą.

Na pozór tekst ten mówi o randce głównego bohatera z playboyem. Szybko jednak okazuje się, że nie mamy tu do czynienia z miłosnym spotkaniem, tylko *rendez vous* z podstarzałym, acz bogatym i wykształconym mężczyzną o imieniu Adam. Jego celem nie jest bynajmniej zacieśnianie więzi z kompanem, lecz płciowa transformacja głównego bohatera. Playboj w bezpardonowy sposób zachęca towarzysza do zmiany wizerunku, rozpoznając tym samym jego ukryte pragnienie bycia *femina*: „Trzeba by cię na babę przerobić, pięćkęna będzie z ciebie laska...” (33). Mało tego, mężczyzna zapewnia środki do owej przemiany, wskazując osobę, od której będzie można pożyczyć stroje niezbędne do metamorfozy. W toku rozwoju narracji postać Adama schodzi na drugi plan. Inny (Adam) będący obiektem pragnienia postaci, okazuje się pożądanym wcieleniem „ja” głównego bohatera, który w jednym z fragmentów opowiadania wyznaje: „więc jestem playboyem, muszę załatwić kasę, a potem zamieszkać sobie w tym całym Amberze” (35).

Rozluźnieniu relacji z Adamem – swoistemu przeistaczaniu się postaci – towarzyszy rozmnożenie wstrętnych obiektów. Bohater wprowadza się do pensjonatu będącego „ruiną z czasów komuny”, w której „woda pachnie szczyną i taki też ma kolor, bo w nocy playboyom nie zawsze chce się schodzić do kibla” (36). Odstępujące warunki panujące w wątpliwej reputacji hotelu odzwierciedlają styl życia tych, których mówiący reprezentuje,

a więc uwodzicieli. Wstrętność staje się nie tylko składową „ja” playboyów, ale i symptomem polskości jako takiej – „dworzec jak zwykle w Polsce jest poza czasem. Zawsze melancholijny i obskurny wychodek przestrzeni” (36). Odgrywa również kluczową rolę w konstruowaniu szpetno-pięknej narracji. *Playboy* sprowadza się w istocie do zestawienia ze sobą naprzemiennie tego, co uchodzi za atrakcyjne i pociągające (randka z nieznanym, uczestnictwo w ekskluzywnej imprezie) z tym, co wzmaga repulsję (odstręczające warunki w hotelu, obrzydliwy dworzec).

Kontrastowanie pozornie tylko sprzecznych kategorii estetycznych pozwala demaskować pożądany przez bohaterów blichtr. Ponadto wydobywa paradoks piękna, które w oderwaniu od wstrętności traci rację bytu, stając się wyłącznie estetyczną iluzją albo zaprzeczeniem samego siebie. Menninghaus ujmuje to tak: „piękno, podobnie jak nadmiar »słodczy«, musi wręcz z samej zasady i samo w sobie liczyć się z możliwością, że samo w sobie przeobrazi się we wstrętność – jeśli jego »czystość« nie będzie kontaminować i uzupełniać coś, co nie jest (wyłącznie) piękne”²⁶. Operowanie skrajnymi estetykami pozwala bohaterowi rozmontowywać dualne kategorie myślenia o świecie. Co więcej, umożliwia mu obniżanie swego rodzaju „nieważkości” takich pojęć, jak prawda, piękno, wstręt, tożsamość czy poznanie. W opowiadaniu *Kurs* okazują się one wyłącznie kategoriami zaaranżowanymi w umyśle podmiotu na potrzebę chwili i przez tę chwilę wytwarzanymi.

Tytułowy kurs odnosi się do szkolenia z języka angielskiego przeprowadzonego przez firmę oferującą naukę w małych grupach, w dobrze wyposażonej sali, z *native speakerem* i z możliwością uzyskania odpowiedniego certyfikatu. Główny bohater opowiadania nie zapisuje się jednak na szkolenie z powodu możliwości rozwijania kompetencji językowych, lecz ze względu na unoszący się w sali lekcyjnej zapach gumy do żucia. Ten przypomina mu smak dzieciństwa. Sensualno-reminiscencyjna pobudka mówiącego wskazuje, że treścią opowiadania nie będzie bynajmniej edukacyjna wartość kursu. Uczestnictwo w zajęciach bohater traktuje jako sposobność do dekonspirowania sztuczności nauki oraz kuglarskiej natury języka. Obiektem krytyki narratora staje się w pierwszej kolejności nauczycielka określana przez niego mianem „Standard Version”. Kobieta budzi w nim zarówno niechęć, jak i zainteresowanie. Z jednej strony razi go jej nienaturalność – lektorka sprawia wrażenie istoty, która nie myśli, a jedynie odtwarza to, co odnajduje w scenariuszu zajęć – „baba na wszystko ma odpowiedź, widocznie do każdego z przedmiotów na obrazku ma w konspekcie gotowe uzasadnienie” (8), z drugiej jednak pociąga mówiącego swoją hybrydyczną i rozmytą tożsamością, kontaminującą w sobie szereg przymiotów odmienności – jednym z nich jest „transwestycka rzęsa”.

²⁶ W. Menninghaus, dz. cyt., s. 14.

O ile we wcześniejszych opowiadaniach bohater z empatią odnosił się do inności, o tyle w *Kursie* dokonuje swoistego uwielokrotnienia współodczuwania, czyniąc go enigmatycznym i rozpisując na wiele głosów. Męczyzna interesuje się tak wykładowczynią, jak i uczniem, który jest nią zaintrygowany. Identyfikacja z jedną z tych osób siłą rzeczy naprowadza go na utożsamienie z drugą. Lekcja angielskiego przekształca się w efekcie w śledzenie ruchów, odczuć, myśli oraz gestów ucznia i nauczycielki. Nabywanie języka staje się tym samym alibi dla współodczuwania z innymi. Odmienność jest bowiem zarazem wyróżnikiem przebiegającej się w rozmaite maski lektorki (ta przybiera pozę transwestyty, chłopaka, artystki etc.), jak i podkochującego się w niej ucznia, który razi czytelnika swoim niejednokrotnie wstrętnym i prostackim zachowaniem. Wskazuje na nie chociażby reakcja chłopaka na wieść o tym, że wykładowczyni wysłałaby w kosmos nasionka roślin²⁷: „ale tu on gumą strzelił balona, beknął i mówi, że wtedy, to już po klęsce ekologicznej nic się nie przyjmie, pustynia, pani, i smród, ścieki, widziałem taki film, Delikatessen, ohyda” (62).

Fascynacja nauczycielką współgra ze zohydżaniem jej wyobrażeń i sposobu myślenia. Wstrętność staje się w ten sposób markerem odmienności, ale i sposobem rozbudzania czyjejś uwagi – narzędziem wywoływania empatii. Zachowując się w odstręczający czy łamiący *savoir-vivre* sposób, bohaterowie usiłują zaburzyć tok lekcji, ale i stać się obiektem zainteresowania. Ich próby spelzają jednak na niczym, ponieważ lektorka zawsze znajduje wyjście z niezręcznej dla siebie sytuacji, a narrator opowieści nie opowiada się po żadnej ze stron – pożądamy uczeń waży na równi z intrygującą go nauczycielką. Rozgrywająca się na poziomie niezwerbalizowanym trójkątna relacja nie znaczy sama w sobie, lecz w kontekście kluczowego problemu opowiadania, a więc kwestii nabywania języka. Ten, zamiast odsłaniać rzeczywistość, staje się formą jej tuszowania czy zakłamywania. W jednym z fragmentów *Kursu* bohater porównuje uczenie się języka do doskonalenia się w kłamstwie: „a przecież w miarę upływu czasu wycwaniliśmy się, nasz rosnący zasób słownictwa niósł coraz szersze możliwości, budowaliśmy w nim całe labirynty narracji, piętrzyliśmy stopy fikcji, brnęliśmy w kłamstwach jak w stertach pokruszonego styropianu” (57). Wcześniej z kolei opisuje nieumiejętność zmyślania jako powód do wstydu i przyczynę ośmieszenia. Język, który konfrontuje podmiot z destruktywnymi dla „ja” afektami, staje się dla bohatera-narratora zarazem czymś koniecznym, jak i budzącym wstręt, obligującym do samoobrony.

Nabywanie nowych słów wywołuje w podmiocie dziecięce wspomnienia – bohater przypomina sobie, jak symulował wymioty, by nie pójść do szkoły i uciec od budzących jego odrazę osób i przedmiotów. Wstręt stanowi więc dla niego formę dystansu względem tego, co blokuje poznanie i spełnienie (a więc wobec języka). Nade wszystko jest jednak przejawem uznania zniko-

²⁷ Lektorka pyta wcześniej swoich słuchaczy, co wysłałoby w kosmos.

mości „ja” znajdującego się pod presją zniekształcającej go mowy. Wskazuje na to ostatnie w zbiorze opowiadanie o znamienym tytule *Copyright*. Opiera się ono na motywie podróży w podróży. Mówiący, przemieszczając się samochodem, z melancholią przywołuje moment, w którym opuszczał swój rodzinny dom, by udać się na samochodową wyprawę z ojcem (tę opisaną w pierwszym z opowiadań w tomie). Towarzyszy mu uczucie zbytku tożsamy z doświadczeniem zbyteczności. Daje ono o sobie znać już w słowach otwierających opowiadanie: „Jadę zbyt szybko, aby rozpoznać twarze mężczyzn idących raz po raz wzdłuż drogi. Jest zbyt późno, aby się jeszcze zatrzymywać na postojach. Zbyt daleko do celu, aby dało się dojechać bez zatrzymywania” (81). Wyrażenie „zbyt późno” pojawia się w tekście wielokrotnie i można je uznać za symptomatyczne dla melancholijno-regeneracyjnej postawy podmiotu. Ten z jednej strony czuje, że zaprzepaszcza możliwość rozwoju własnego „ja” wskutek uwikłania w schematyzującą mowę, a z drugiej żywi wiarę we wskrzeszenie tego, co utracone, dzięki obojętności językowych ograniczeń.

Kristeva tłumaczy, że mowa melancholika „zdaje się od samego początku wymijająca, niepewna, lakoniczna, niby milcząca: mówi »się« z przekonaniem, że mowa ta jest fałszywa, a więc mówi »się« niedbale, mówi »się« wcale w to nie wierząc”²⁸. Zbiór Witkowskiego w istocie składa się z sekwencji obrazów łączących się ze sobą najczęściej w asocjacyjnym porządku. Poszczególne ilustracje z życia bohatera pojawiają się niczym *deus ex machina* wywoływane przez afekty mówiącego. Blokowisko, parking, odstręczający Ruscy, którzy okazują się Polakami, otyła barmanka z wąsami, facet w kowbojkach, enigmatyczna postać Wielkiego Billa wynurzają się z pamięci i znaczą w pozasłownym porządku. Bohatera nie interesuje bowiem, co mają do powiedzenia poszczególne postacie, lecz to, w jaki sposób mu się jawią za pośrednictwem swej nierzadko odpychającej fizyczności. Wstręt dopomaga w ich wyłanianiu się w pozajęzykowym wymiarze. Służy również uświadomieniu bohaterowi językowej pustki – to ona zdaje się doskwierać mówiącemu, gdy stwierdza, że „dorosłość to bezdomność” i gdy pyta, „czy każdy ma prawa autorskie na kreowanie własnej rzeczywistości? *Znajomość flory i fauny, tego, co ludzkie i nieludzkie*. Zgłębianie struktury pyłu i poznawanie facetów na wszystkich dworcach świata” (85).

Pytania narratora to pytania o prawo do poznawania. Pytania te zarazem wyrastają ze słownego przesyty, który bynajmniej nie jest w stanie sprostać kognitywnym potrzebom bohatera. Organizująca opowiadanie (i zbiór w ogóle) figura zbyteczności nie odnosi się wyłącznie do języka jako takiego, lecz również do strukturyzujących czy nasycających go pojęć. W pierwszej kolejności jest wymierzona w kategorię czasu, którego nie można cofnąć, oraz cech, których nie można przywrócić. Mówiący uty-

²⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 48.

skuje w szczególności z powodu utraty dziecięcej wrażliwości połączonej ze ślepą fascynacją światem: „wtedy – magicznie, dzisiaj, ach – czy mogę dzisiaj się zachwycać starymi budzikami i żelastwem?” (83). Wstręt i epatowanie odrazą pozwala mówiącemu wskrzesić wyparte przez język treści znamionujące dziecięce zachłyśnięcie się światem, który jawi się jako obcy i niepoznany. Uwstrętnienie czyni podmiot widocznym poza słowami, niejako narzucającym się innym, mówiącym bez mówienia. Nie dziwi więc, że to właśnie otyła, pryszczata barmanka, brzydki Niemcy, Polacy-Ruscy o „parchatych twarzach i chciwych spojrzeniach”, barmanka uśmiechająca się „tłustym, kurewskim uśmiechem” przykuwają uwagę narratora.

Napisany u progu XXI wieku, ale i u progu kariery Witkowskiego *Copyright* aktywuje to, co ulotne i wymykające się zarówno językowym, jak i myślowym schematom. Główny cel tej narracji to próba samorealizacji podmiotu na poziomie sensualnym, afektywnym i świadomościowym. Odczuwając wstręt i portretując ciemne obszary ludzkiego ja, mówiący przenosi akcent z mowy na odczucia – tym drugim przypisuje nie tylko kognitywną wartość, ale również swego rodzaju autentyczność, stającą się deficytowym towarem w ponowoczesnym świecie masek.

Bibliografia

- Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Ariès P., *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien regime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. P. Dybel, Warszawa 1984.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2012.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Maliszewski K., *Copyright, Witkowski, Michał*, <http://wyborcza.pl/1,75517,181017.html> (dostęp 11.05.2018).
- Margalit, *Emocje przypomniane*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
- Nussbaum M., *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*, New Jersey 2006.
- Nussbaum M., *Gniew i wybaczenie. Uraza, wielkoduszność, sprawiedliwość*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2016.
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Miller W. I., *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, and London 1997.
- Pluciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.
- Rusinek W., *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tak zwanych „roczników siedemdziesiątych”*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010.
- Warkocki B., *Balonówka z coca-colą*, „Pro Arte” 2001, nr 14–15.
- Witkowski M., *Copyright*, Kraków 2001.