

PRZYGDODNOŚĆ, CIAŁO I WSTRĘT. PRZYPADEK *MARGOT* MICHAŁA WITKOWSKIEGO

ŁUKASZ WRÓBLEWSKI*

Przygodność – tak mógłby brzmieć główny zarzut wymierzony w *Margot* Witkowskiego. W rozlicznych recenzjach krytycy wytykali powieści, że jest książką o niczym – przypadkowym zlepkiem różnorodnych dyskursów pozbawionym linearnej struktury. „Miał być show, miał być szaf, a jest patchwork wielu tematów i wielu tropów, z którego nic nie wynika”¹ – pisała Anna Kutrzeba na łamach „Dziennika Literackiego”. Dariusz Nowacki uznał z kolei, że Witkowski „sporządził parodię parodii, szlachetną skądinąd wizję świata opartego na odmienności i zróżnicowaniu przesunął w stronę cudowności i bzdury na resorach. Zupełnie jakby chciał zagrać na nosie badaczom spod znaku teorii queer”². Według krytyka, „w wymiarze literackim przyniosło to efekty znakomite, ale w płaszczyźnie problemowej czy poznawczej – czczość, pustkę”³. W podobnym tonie wypowiadał się Krzysztof Uniłowski, pisząc: „*Margot* Michała Witkowskiego traktuję raczej jako zapowiedź niż spełnienie. Zbyt wiele tu prowizorki i pośpiechu, za mało złożona to opowieść, a niekiedy zbyt prosto wykładają się tu sensy niektórych wątków [...] abym mógł sądzić inaczej”⁴.

Zarzut swego rodzaju niekompletności czy fabularnej epizodyczności stawiali powieści również inni krytycy. Aldona Kopkiewicz twierdziła na przykład, że „Witkowski jest tak pochłonięty ubarwianiem postaci, że nie dba o sens wynikający z konstrukcji fabularnej, w związku z czym dostajemy szereg luźno związanych ze sobą scenek satyrycznych”⁵. Do zbliżonych wniosków doszła Paulina Małochleb uznając, że „Witkowski chciałby być buntownikiem, burzycielem i nowym koryfeuszem polskiej literatury – odrzucić stare formy, pogrzyźć się w śmiechu, bo tylko on może nas wyzwolić i oczyścić. Tymczasem za bardzo

* Łukasz Wróblewski – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

¹ A. Kutrzeba, *Margot* (recenzja), <http://www.dziennik-literacki.pl/recenzje/W/278,Michal-Witkowski,Margot>, dostęp: 22.06.2018.

² D. Nowacki, *Margot, Witkowski, Michał* (recenzja), http://wyborcza.pl/1,75410,6960211,Margot__Witkowski__Michal.html, dostęp: 22.06.2018.

³ Tamże.

⁴ K. Uniłowski, *Na milezyjską modłę*, „FA-art” 2009, nr 4, s. 65.

⁵ A. Kopkiewicz, *Ni przypiął, ni przylatał*, „Opcje” 2009, nr 3, s. 66.

chyba spętał go etos romantyczny, bo z formy polskości, z którą tak namiętnie walczy, wypada w ziemię jałową”⁶. Treściowa przygodność uwierała także Błażeja Warkockiego, który w recenzji o znamienym tytule *Michaśka is dead* przekonywał, że „«Margot» wygląda jak zgrabnie napisana, fabularnie rozpadająca się powieść o niczym”⁷.

Powtarzające się zarzuty nie przeszły bez echa w szeroko pojętym środowisku krytyków, wywołując efekt odwrotny od zamierzonego. Recenzje poszczególnych badaczy zamiast skierować uwagę odbiorców na powieść Witkowskiego, zwróciły ją na siebie. Świadczy o tym dobitnie tekst Joanny Orskiej, poświęcony recepcji *Margot*. Badaczka zauważa w nim, że większość recenzji książki Witkowskiego w niewielkim stopniu koncentrowała się na jej przedmiocie⁸. Według badaczki „stanowiły [one] raczej swego rodzaju autoprezentacje światopoglądowe, w których odbijała się dzisiejsza mocno już uproszczona scena doraźnej krytycznoliterackiej dyskusji (główni rozgrywający: Akademicy kontra Polityczni)”⁹. Trudno nie zgodzić się z przeświadczeniem o swego rodzaju „wymijającym” wymiarze większości szkiców poświęconych *Margot*. Ich główną cechą była interpretacyjno-analityczna zdawkowość, wynikająca po części z gatunkowej specyfiki recenzji, a po części z przekonania, że narracja autora *Drwala* to zbiór przypadkowo dobranych treści, którym brakuje spoiwa.

PRZYGDODNOŚĆ, IRONIA, NIEROZSTRZYGALNOŚĆ

*Życie ludzkie w tej mierze uważa się za zwycięskie,
w jakiej wymyka się ono odziedziczonym opisom.*¹⁰

Komentatorzy książki Witkowskiego nie uznali przygodności za istotne jądro tematyczne powieści oraz swoistą zasadę egzystencji określającą postępowanie bohaterów. Nie podejmowali też refleksji nad relacją zachodzącą pomiędzy wstrętem a incydentalnością. W swoim odczytaniu chciałbym wypełnić tę interpretacyjną lukę, ujmując wstręt jako formę osławiania przygodności właśnie¹¹. W przypadku powieści Witkowskiego istotnym spoiwem łączącym

⁶ P. Małochleb, *Bajo, bajo, wielka literaturo*, „Nowe Książki” 2009, nr 11, s. 22.

⁷ B. Warkocki, *Michaśka is dead*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/423-michaska-is-dead.html>, dostęp: 22.06.2018.

⁸ J. Orska, *Gdzie jest Collegium Polonicum? Wokół recepcji „Margot” Michała Witkowskiego*, „FA-art” 2009, nr 4, s. 3.

⁹ Tamże.

¹⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 2009, s. 59.

¹¹ Tym samym wpiszę się częściowo w Sartrowskie rozumienie tej kategorii. Jak wyjaśnia Winfried Menninghaus, wnikliwy komentator *La Nausée*, to właśnie odraza jest sprawczą siłą w rękach Roquentina, pozwalającą mu stawić czoła kontyngentnemu wymiarowi istnienia. Autor

wstrętność z przygodnością jest ironia. Pozwala ona przemianowywać to, co odrażające i niechciane w to, co śmieszne i odarte z powagi. Innymi słowy, ironia przydaje wstrętności kontyngentnego wymiaru – ironista traktuje ją nie tyle jako złowieszcze widmo zagrażające tożsamości, lecz niepożądany przypadek, czy lepiej wypadek, z którego można wyjść cało dzięki sile kpiny. „Mówić coś udając, że się tego nie mówi, lub mówić o jakiejś rzeczy używając przeciwstawnych do niej nazw – oto czym jest ironia”¹², pisał Arystoteles. Wpisana w naturę ironii zasada odwrotności i zarazem swego rodzaju wywrotowości sprzyja legitymizowaniu przygodnej wizji egzystencji. Jak postaram się dowieść, to właśnie dzięki ironii postaciom Witkowskiego udaje się rehabilitować kontyngencję. Kpina pozwala wszak dostrzec w niej konstruktywny potencjał, a nie jedynie egzystencjalną skazę.

Główna bohaterka utworu – tytułowa Margot – to wcielenie „ironistki” w Rorty’iańskim rozumieniu znaczenia tego słowa. Amerykański filozof używa go „dla oznaczenia takiej osoby, która stawia czoło przygodności jego lub jej najbardziej zasadniczych przekonań i pragnień – kogoś, kto jest na tyle historycystą i nominalistą by porzucić pogląd, iż owe zasadnicze przekonania i pragnienia mają odniesienie do czegoś istniejącego poza zasięgiem czasu i przypadku”¹³. W przypadku Margot¹⁴ (zarazem narratorki i bohaterki powieści) przeświadczenie o przygodnym charakterze ludzkiej egzystencji owocuje kreacją kontyngentnego języka, służącego nie tyle nawiązywaniu relacji z otaczającymi kobietę osobami, co raczej obnażeniu miałości słowników pojęciowych, którymi te operują. Otwierające powieść okrzyki „No jak jedziesz, chujku niedomyty?! Gdzie mi się wciskasz baranie” (9)¹⁵ nie stanowią w moim odczuciu wyłącznie

monografii o wstręcie wyjaśnia to następująco: „Podobnie jak Zaratustrze u Nietzschego bohaterowi Sartre’owskiej powieści dzięki wstrętowi rosną «skrzydła», które pozwalają wszelkie odepchnięcie przeprowadzić w afirmowanie. Przypadkowość i nadmiarowość jest swoistego rodzaju «bogactwem» (s. 186 /s. 149)” (W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 435). Przekonują o tym formułowane przez bohatera *Mdłości* wypowiedzi. W jednej z nich zauważa, że: „przygodność nie jest oszustwem, nie jest pozorem, który można usunąć; jest ona absolutem, zatem najzupełniejszym nieugruntowaniem” (J.-P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, s. 151, Kraków – cytowany fragment podaje w tłumaczeniu Menninghause, który przywołuje obszerne fragmenty *Mdłości*, by wypuklić znaczenie przygodności w życiu głównego bohatera *La Nausée*, tamże, s. 435). Chociaż realia, w jakich żyje Roquentin odbiegają od tych, z jakimi mierzą się postacie Witkowskiego, warto zwrócić uwagę na fakt, że kreacja świata przedstawionego w obu dziełach służy dowartościowaniu przygodności. Ta zostaje w nich ukazana jako doświadczenie tyleż dramatyczne, co aprobowane – zaświadczaające o specyfice i bogactwie ludzkiej egzystencji.

¹² Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2014, s. 272.

¹³ R. Rorty, dz. cyt., s. 16.

¹⁴ Bohaterka ma na imię Małgorzata, Margot to skrót, który przyłgął do niej wtedy, gdy bohaterka kupiła sobie tabliczkę z takim właśnie imieniem.

¹⁵ M. Witkowski, *Margot*, Kraków 2015. Numery cytowanych stron w tekście.

wyrazu frustracji postaci, która prowadzi samochód ciężarowy¹⁶ i boryka się z natrętnym i nieporadnym kierowcą, lecz również wgląd w bezceremonialną w swej naturze praktykę mówienia o świecie uprawianą przez narratorkę. Ta opiera się na kontestacji ogólnokulturowych wartości i autoprzymusie tworzenia języka zdolnego uchwycić niezwykłość jednostkowego doświadczenia niedającego się wpisać w raz ustalone ramy.

Praktykowany przez Margot język kontyngencji z dystansem odnosi się do ważności prawd absolutnych¹⁷ – nie dostrzega w nich trwałych aksjomatów, lecz doraźnie wyprodukowane konstrukty, które niejednokrotnie nie znajdują poręczenia w skądinąd niemej rzeczywistości. Jak wyjaśnia Rorty, „świat nie mówi. Tylko my to robimy. Świat może, kiedy już zaprogramujemy się za pomocą jakiegoś języka, sprawić, że będziemy żywić pewne przekonania. Nie może on jednak zalecić nam języka, którym mielibyśmy mówić”¹⁸. Opowieść Witkowskiego zdaje sprawę z doświadczenia istoty, dla której świat stracił powagę, sprowadzając się do językowej gry artykułującej skrajne przeżycia podmiotu. Tytułowa bohaterka powieści używa mowy przesiąkniętej afektem. Ten rozszczelnia pojęciowe granice i aktywuje w podmiocie potrzebę tworzenia własnego słownika terminów wyrażających jego doświadczenia. Jako taki pozwala przepracować, czy lepiej: obśmiać rany przeszłości. Mało tego, umożliwia osiągnięcie samorealizacji na drodze literackiej terapii. Ta wyraża się w upublicznieniu i przewartościowaniu własnych uczuć oraz przeżyć. Jak stwierdza Illouz, „narracja terapeutyczna czyni z emocji przedmiot publiczny, który można wystawić na pokaz, o którym się dyskutuje i o który się spiera”¹⁹. Według badaczki, „aby ta narracja była skuteczna jednostka powinna pojmować swoje życie jako uogólnioną dysfunkcję dokładnie po to, aby ją przewzyciężyć”²⁰. W tym miejscu proponuję przyjrzeć się bliżej biografii Małgorzaty, by zrozumieć zarówno językowe, jak i afektywne mechanizmy, w które uwikłana jest ta postać.

Tytułowa bohaterka powieści Witkowskiego postrzega siebie jako byt zdelokalizowany – jednostkę bez rodowodu. Margot w następujący sposób określa swoje pochodzenie – „ja się nazywam Małgorzata. Respekt. Nie wiem komu zawdzięczam to imię, miałam roczek, jak mnie oddano na przechowanie” (59). Kobieta ze wstrętem opisuje własne dzieciństwo spędzone w domu dziecka. Jej

¹⁶ Doprecyzuję, że Margot z zawodu jest kierowczynią tira przewożącego mrożonki i zarzem tirówką doświadczającą rozkoszy w relacjach z tirowcami.

¹⁷ Rorty tłumaczy to tak, „lecz jeśli kiedykolwiek zdołamy pogodzić się z tym, że rzeczywistość ma się w przeważającej mierze nijak do naszych jej opisów i że ludzka jaźń powstaje w procesie użytkowania słownika, a nie zostaje w nim trafnie bądź nietrafnie wyrażona, wówczas przyswoimy sobie wreszcie to, co było prawdziwe w romantycznej idei, iż prawdę stwarza się, a nie odkrywa”, tegoż, dz. cyt., s. 26.

¹⁸ R. Rorty, dz. cyt., s. 25.

¹⁹ E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010.

²⁰ Tamże.

odrazę budzi zarówno serwowane w sierocińcu jedzenie, marnej jakości ubrania czy korytarze odurzające wonią lizolu. Największy wstręt wyzwała jednak w dziewczynie postać kierowniczkini placówki i zarazem nauczycielki gimnastyki, określanej w sierocińcu mianem „Kapral”. Kobieta ma pedofilskie skłonności, którym daje upust molestując swoje podopieczne bądź wymierzając im srogie kary – „wkładała mi kij w spodnie i kazała tak chodzić całymi dniami, a nawet z nim spać. Przychodziła do mnie do łóżka i lubieżnie macała po plecach, fuj, niby żeby sprawdzić, czy mam tego całego kija” (64) – wspomina Margot. W rękach wychowanki wstręt służy z jednej strony wyrażeniu niezgody na bycie ofiarą demonicznej kierowniczkini, z drugiej zaś staje się narzędziem karykaturalizacji postaci, odzierającym ją z mocy sprawczej.

Margot (która, co ważne, snuje swoją opowieść z perspektywy *ex post*, pozwalającej nabrać jej dystansu do tego, co minione) ukazuje Kaprala jako szpetną istotę, pozbawioną piersi, o ciele naznaczonym bliznami. Uwstrętnienie napastliwej kobiety wbrew pozorom nie służy jej potępieniu, lecz wyrażeniu stanu, który określiłbym mianem afektywnej nierozstrzygalności²¹. Jak tłumaczy Brian Massumi, afekt ma „charakter niekwalifikowany jakościowo. Dlatego też nie można nad nim zapanować, nie można go uznać, stawia więc opór krytyce”²². W powieści Witkowskiego afekt nawiedza podmiot w momencie konfrontacji z tym, co choć uchodzi za wstrętne, to zarazem jawi się nam jako w pewien sposób znane i niepochwytne. Afektywną nierozstrzygalność najlepiej obrazuje scena, w której Kapral i Margot szamocą się ze sobą. W trakcie potyczki guziki od koszuli Kaprala rozpinają się, wskutek czego Margot dostrzega jej odstręczające szramy. Widok ułomnego ciała niweczy opozycję ofiary i opresora – sprawia, że dziewczyna traci rozeznanie w sytuacji i zdaje się na pastwę przygodnych afektów. Jej stan doskonale opisują słowa: „zaczęłam spazmatycznie szlochać, nie wiedziałam, czy ma mi być żal, czy mam się bać, brzydzić, i w sumie wszystko to czułam naraz” (69).

Poczucie afektywnej nierozstrzygalności nie stanowi wyłącznie incydentalnego momentu w życiu bohaterów, lecz stan, który nieustannie im towarzyszy i warunkuje ich komunikację w ogóle. Stwierdzenie to na pozór może jawić się jako sprzeczne – w jaki sposób bowiem na wskroś rozszalały i wymykający się klasyfikacjom afekt miałby przysługiwać się międzyludzkiemu porozumieniu? Otóż, świadomość komunikacyjnej przygodności, za którą stoi pozorowana nieznamość interakcyjnego *decorum* jest tym, co nie tylko stymuluje kontakty

²¹ Kwestii afektu poświęcano ostatnio sporo uwagi: Zob. m.in. A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska i A. Dauksza, Warszawa 2015, *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka i R. Nycz, Warszawa 2015.

²² B. Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116.

między postaciami, ale i napędza narrację *Margot*²³. Owa przygodność bierze się z żywionego przez postacie przeświadczenia, że nie muszą respektować czyjegoś słownika pojęć, a jedynie własne afekty, które, jak już zostało to powiedziane, wymykają się konceptualnym ramom. W konsekwencji komunikacja bohaterów sprowadza się do pomnażania emocjonalnych przeżyć²⁴, w szczególności wstrętu. Ten z jednej strony jest odczuciem kontaminującym w sobie sieć ambiwalentnych i skrajnych doświadczeń²⁵, a z drugiej tekstotwórczym narzędziem ilustrującym wielość wymiarów przygodności. Innymi słowy, czyniąc coś wstrętnym, narrator czyni to zarazem przygodnym – zawieszonym na granicy bycia i niebycia, śmiechu i powagi, bruku i wzniosłości, ironii i patosu.

Mechanizm ten doskonale ilustruje dialog rozgrywający się między Margot a Czarną Gretą, a więc dwiema postaciami, którymi kieruje splot sprzecznych uczuć. Małgorzata stara się w nim nie tylko uwstrętnić Gretę, ale i zniechęcić jej samą siebie:

– [...] Te, Margot! Wieziesz te swoje ryby do Oslo? To ci chyba chłodni nie potrzeba? Tam niż. He, he.

Podstęp! Nic, tylko kurwisko chce się wywiedzieć, gdzie jadę!

– Wiozę nie świnki, tylko cząstki elementarne, by cię, Greta, zjadły! Mszyce wiozę, coby ci się załęgły. Śmiercionośny oms. Patrz, jakie pozwolenie specjalne muszą mieć, nie dziwne to? [...]

– Ty, Margot, jesteś taka bardziej wykształcona, pani magister, my, ludzie wykształceni, kulturalni, powinniśmy się trzymać razem...

(Boże, a sama dłubie w nosie i to zre! Magister Greta, pięć klas! [...])

– No nie wiem, nie wiem, nie wiem, jak wy, ja mam astmę, duszę się Greta, od twego dymu. (27)

Tocząca się między postaciami rozmowa jest w istocie nastawiona na podtrzymywanie przy życiu przygodnego statusu relacji, którą napędza afektywna gra w nieznajomość wzajemnych intencji. Greta wszak świetnie zdaje sobie sprawę, że Margot nie chce mieć z nią nic do czynienia, a mimo to kontynuuje rozmowę z kobietą, udając, że nie słyszy jej argumentów i nie rozumie afektyw-

²³ Na ożywczy z perspektywy komunikacyjnej aspekt kontyngencji zwracał uwagę przed laty Stanisław Czerniak, pisząc, że „związki komunikacyjne między ludźmi nie ulegają zerwaniu wtedy jedynie, gdy nie wygasa będąca ich nośnikiem świadomość, iż żaden z ich elementów nie ma «koniecznego», «bezdyskusyjnego» charakteru”. Zdaniem badacza, „to owa ciekawość «drugiego dna» przekazu podtrzymuje gotowość partnerów do zachowania danego systemu społecznego [...]”. S. Czerniak, *Kontyngencja, tożsamość, człowiek: studia z antropologii filozoficznej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 63.

²⁴ Terminów odczucie i przeżycie używam jako synonimów afektu, by uniknąć ciągłych powtórzeń tego samego wyrazu.

²⁵ Jak pisze Kristeva, „wstręt sam jest z kolei mieszanką osądu i afektu, wyroku i szczerości, znaków i popędów. Z archaizmu przed-przedmiotowej relacji, niedającej się zapamiętać gwałtowności, z jaką jedno ciało oddziela się od innego, aby być, wstręt zachowuje w sobie coś z owej, w której gubi się zarys rzeczy oznaczanej i gdzie działa tylko nieprzewidywalny afekt”, J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 15.

nego słownika, jakim operuje interlokutorka. W ten sposób daje się poznać jako ironistka, która nie tylko traktuje próby odepchnięcia jako formę zaproszenia do kontaktu, ale i wyraża zgodę na komunikację mimo obcości. Jej *clou* nie polega bynajmniej na szukaniu konsensusu z rozmówczynią – Margot wielokrotnie podkreśla inność rywalki choćby wtedy, gdy opisuje ją słowami: „siwa głowa ogolona na centymetr maszynką, jakby uciekła z zakładu dla czubków, z kukułczego gniazda” (22), lecz na uznaniu obcości za cechę właściwą danemu podmiotowi – cechę, której się nie zwalcza, lecz parodiuje, choćby za pomocą intertekstualnych porównań czy abiektywizacji.

GNIEW I WSTRĘT. CIAŁO WOBEC ABIEKTU

W jaki sposób gniew przysługuje się wstrętowi? W opowieści Witkowskiego gniew staje się rodzajem sankcji, jaką nakłada się na tych, którzy w „mojej” ocenie uchodzą za wstrętnych. Podobnie jak wstręt, gniew nierozzerwalnie wiąże się z kategorią władzy i troską o własne „ja”²⁶. Martha Nussbaum w następujący sposób wyjaśnia specyfikę tego afektu: „gniew nie zawsze, choć bardzo często, dotyczy naruszenia statusu. Naruszenie statusu ma posmak narcyzmu²⁷: zamiast skupiać się na szkodliwości czynu jako takiego [...], osoba zagniewana z powodu statusu obsesyjnie skupia się na sobie i swojej pozycji względem innych ludzi”²⁸. Jak zauważa Nussbaum, „gniew zmierza do przywrócenia utraconej kontroli i często prowadzi do – choćby złudnego – jej odzyskania”²⁹. Takie właśnie działanie gniewu obserwujemy na przykładzie skonfliktowanych bohaterek. Te nie koncentrują się na zgubnych skutkach swoich działań, lecz na uprzykrzaniu życia drugiej osoby. O czym wymiarze praktyk bohaterek zaświadcza fakt, że próba poniżenia Greta przez ukazanie jej wstrętnej natury obraca się w swoje przeciwieństwo – Greta zrywa perukę Margot i ośmiesza ją przed partnerami seksualnymi, demaskując jej tożsamość. Oczywiście Małgorzata nie pozostaje jej dłużna, wykrzykując pod jej adresem, że jest „szwabską lesbą” i podpuszczając przeciwko niej tirowców.

Snuta przez Witkowskiego opowieść sprowadza się w znacznej mierze do ilustrowania afektywnych napięć. Te odbierają postaciom poczucie panowania nad własnym życiem i sprowadzają je do rangi istot skazanych na przygodność i uwikłanych w cielesność oraz popędy. Jako takie stają się one wyrazicielami

²⁶ Nie chodzi tu jednak o „ja” skonceptualizowane w słowach, lecz o „ja” odczuwające, brońące prawa do przeżywania i manifestowania własnych afektów.

²⁷ O narcystycznym wymiarze wstrętu pisze z kolei Kristeva, stwierdzając, że „wstręt „«to warunek przedwstępny narcyzmu»”, dz. cyt., s. 18.

²⁸ M. Nussbaum, *Gniew i wybaczenie. Uraza, wielkoduszość, sprawiedliwość*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2016, 39.

²⁹ Tamże.

płynnej tożsamości³⁰ znamiennej dla czasów ponowoczesnych. Zdaniem Moniki Bakke, „podmiotu nie da się już opisywać w kategoriach pewnej jasnej konstrukcji, a raczej jako swego rodzaju stan fluidalny, niekonkretnie ukształtowany i nie do końca uchwytny”³¹. Do typowych reprezentantek tożsamości tyleż przygodnej, co afektywnej i migotliwej niewątpliwie można zaliczyć żyjącą „w obozie koncentracyjnym uczuć” (68) Kapral oraz skonfliktowaną emocjonalnie Margot. W przypadku obu kobiet przygodność wiąże się z przecenieniem somy³². Bohaterki traktują ciało jako wyznacznik podejmowanych przez nie działań. Innymi słowy ich postępowanie nie jest legitymizowane przez powagę instytucji, światopoglądowe *credo* czy tradycję, lecz cielesne metamorfozy.

Można powiedzieć, że przeobrażające się ciało, zachodzące w nim procesy niejako dyktują postaciom, co mają robić. Dowodzi tego już choćby na poły wampiryczna stylizacja Kapral, która pragnie „wysysać” młodość ze swoich podopiecznych. Taktyka kierowniczkii ośrodka jest obliczona na swego rodzaju „przełamywanie” cielesności, rozumiane jako potrzeba jej uzewnętrzniania³³. Innymi słowy, Kapral pragnie uczynić ciała dziewcząt widzialnymi i aktywnymi, ponieważ tylko soma podlegająca metamorfozie jest w stanie ją rozczulić, dając jej zmaksymalizowane poczucie afektywnej przygodności. Dlatego, gdy kierowniczka widzi krew na ranionych przez nią ciałach, staje się pasywna, zastygając w afekcie, którego skutków nie zdołała czy nie chciała przewidzieć. Postępowanie Kapral to przykład działania na wskroś solipsystycznego mechanizmu. Ten przejawia się w czerpaniu przyjemności z samej intensyfikacji afektów – swego rodzaju ekscytacji własnymi przeżyciami. Te, za pośrednictwem aktów przemocy, nabierają sprawczego wymiaru, rodząc w bohaterce przeświadczenie o totalności własnych przeżyć – bijąc, kobieta staje się tym, co odczuwa – doświadcza samospełnienia, mówiąc „nie” światu norm.

³⁰ Autor określenia „płynnej nowoczesności” w następujący sposób opisuje współczesną sytuację jednostek: „w płynnie-nowoczesnym układzie niemal zupełnie brak pozycji przygotowanych do zajęcia, a te, które zdawałyby się obiecywać odegranie takiej roli, okazują się zwykle krucho i znikają, zanim zdążymy je zająć”. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 53.

³¹ M. Bakke, *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 130.

³² Kategoria cielesności była i jest szeroko podejmowana we współczesnym dyskursie humanistycznym. Uwagę poświęcała jej między nimi cytowana przeze mnie Bakke. Najbardziej przekrojowo omawia ją Anna Łebkowska w szkicu *Somapoetyka*, do którego odwołuję się w dalszych częściach pracy.

³³ Zdaję sobie sprawę, że określenie „uzewnętrzniania ciała” brzmi dość topornie, biorąc pod uwagę fakt, że ciało stanowi powierzchnię oplatającą nasze tkanki i pozostaje w mniejszym bądź większym stopniu wystawione na spojrzenia innych. Używając tego terminu chcę jednak podkreślić praktykę tak fizycznego, jak i psychicznego obnażania ciał, jaką skutecznie Kapral. Kobieta chce nie tylko rozkoszować się nagością dziewczyn, lecz również znać ich myśli, o czym świadczy fakt, że czyta wypracowanie Margot z języka polskiego.

Zasadniczy problem Kapral polega na tym, że chce być definiowana przez to, czego pragnie, czyli przez somę, nad której reakcjami nie panuje. To właśnie cielesna nieprzewidywalność pociąga ją najbardziej, na co wskazuje następujący fragment: „I ona tak uderza w tę pupcię, która nie zna moresu, najpierw linijką drewnianą, a gdy ta się złamie, a złamie się niechybnie, wtedy biczem, każe zostać po lekcji i biczem raz, biczem dwa, robi się cudowna pręga i pokazuje się młodziutka, młodziuteńka krewka, a wtedy Kapral robi się tak strasznie żal, że wciska usta między te pośladki i pije niczym stary wampir [...]” – 62. Kierowniczka pragnie więc afektywnej intensywności artykułującej się w somatycznych symptomach. Jak pisze Brian Massumi, „intensywność ucieleśnienia się w czysto autonomicznych reakcjach najbardziej bezpośrednio manifestujących się na skórze – na powierzchni ciała, na styku z rzeczami”³⁴. Pragnąc jej, rozmija się jednak ze swoją kulturową rolą, stając się bytem społecznie nieokreślonym i budzącym sprzeczne reakcje – Margot oceniająca Kapral z perspektywy lat wypowiada się o niej wręcz z empatią. Mało tego, naturalizuje obelgi, jakie niegdyś słyszała od nauczycielki, używając do określenia samej siebie nazwy „imperialistyczna suka”. Można powiedzieć, że bohaterka w szyderyczy sposób radzi sobie z traumą dzieciństwa. Można jednak widzieć w jej postawie przejaw identyfikacji z tym, co odepchnięte. Wstrętna Kapral przybiera w istocie postać abiektu, posiadającego rozmyte kontury i kierującego podmiot w świat wykraczający poza ustalony porządek znaczeń. Kristeva tłumaczy to tak: „w wypadku *tego, co wstrętne*, przedmiotu upadłego – jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje [...] Wy-miot jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguły gry, jak się wydaje, nie rozpoznaje”³⁵.

Kapral zaraża Margot świadomością braku reguł, zaszczepiając w niej poczucie zarówno kulturowej, jak i afektywnej dezynwoltury. W obliczu kierowniczki Margot właściwie nie wie, jak się zachować. W jednej z wypowiedzi przyznaje – „wtedy nagle, nie wiem, co mnie napadło, ale ja też przytuliłam się do niej i rozpłakałam, a ona zaczęła mnie całować [...]” – 73. Będąc dzieckiem, Margot zdaje się na działanie afektów, kopiując tyleż historyczne, co przygodne zachowanie samej nauczycielki. Osiągnąwszy dorosłość, przekuwa trudne doświadczenia z dzieciństwa, na życiowe *credo* dyktowane ironizmem. Margot nie wierzy w świat bezpiecznych pojęć ani w ludzi wypełniających skrupulatnie przypisane im przez społeczeństwo funkcje. Traumatyzacja, jakich doświadczyła, kształtuje w niej postawę obrzydzenia esencją i skłaniają do przyjęcia roli ironistki żonglującej coraz to nowymi słownikami. Jak wyjaśnia Rorty:

Ironizm, tak jak go zdefiniowałem, wyrasta ze świadomości siły nowego opisu. Lecz większość ludzi nie chce, by ich na nowo opisywano. Chcą być ujmowani w ich własnych kategoriach

³⁴ B. Massumi, dz. cyt., s. 113.

³⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, dz. cyt., s. 8.

– traktowani poważnie właśnie tacy, jakimi są, i dokładnie tak, jak mówią. Ironistka powiada im, że język, którym mówią, może zostać przez nią i jej podobnych zawłaszczony.³⁶

W związku z tym, że Margot nigdy nie doświadczyła siebie – konfrontując się z (prze)mocą abiektu, nie uznaje żadnego słownika za ostateczny, widząc świat jako przestrzeń kreacji, zmuszającą podmiot do ciągłego wytwarzania siebie i wątplenia w to, co uchodzi za absolutne.

GRA ZE WSTRĘTNYM. CIAŁO JAKO MEDIUM, CIAŁO JAKO TEKST

W powieści Witkowskiego ciało pełni funkcję medium afektu, stając się nie tylko ilustracją odczuć podmiotu, ale i przejawem samo- i somawidzenia, samo- i somainterpretacji. Anna Łebkowska pisze, że „jednym z istotnych sposobów uobecniania się ciała w kulturze jest wynikająca z antropocentryzmu somatyzacja otaczającej człowieka rzeczywistości”³⁷. Zdaniem badaczki, „ciało funkcjonuje jako generator metafor, przyczyniając się do somatyzacji świata, tym samym kształtuje otaczającą je realność, określa ją i interpretuje”³⁸. Ten epistemologiczno-kreacyjny wymiar cielesności ilustruje Witkowski śledząc postępowanie Margot. Doświadczona dotkliwie przez życie bohaterka widzi innych przez pryzmat ich cielesności. Nie chodzi tu wyłącznie o to, że ciało i jego przywary są dla niej sposobem etykietowania koleżanek, na co mógłby wskazywać stosunek Margot do Grety czy Kulawej, lecz o fakt, że ciało staje się w jej rękach narzędziem wyrażania kwintesencji tego, co jednocześnie wstrętne i pożądane, odrzucane i niezgłębione, tajemnicze i ponętne. Jako taka *soma* wyraża bogactwo ludzkiego trwania, stając się zarazem miejscem, na które projektuje się własne pragnienia, fantazje, awersje i niepokoje. W ciele nie tylko odbija się spektrum ambiwalentnych stanów, jakim podlega podmiot skazany na przygodność (czyli zmuszony do ciągłego testowania własnego słownika), ciało stanowi również ich źródło. U Witkowskiego bycie człowiekiem to przede wszystkim bycie somapodmiotem, niezdolnym do przekroczenia granic cielesności i przemawiającym z pozycji bytu uwikłanego we własne i cudze przeżycia.

Opowieść Margot to opowieść o konfrontacji z ciałem i jego granicami. To również na wskroś transgresywna historia o testowaniu ich trwałości, przerażająca się w narrację o przygodnej naturze wnętrza i zewnątrz. Kluczową rolę w sprawdzaniu somy odgrywa wstręt, już to podsycający gniew, już to podkopujący ideacyjne projekty Margot. Fokalizująca spojrzenie na tym, co wstrętne bohaterka urasta do rangi bytu samozaprzeczającego się. Wskazuje na to sposób,

³⁶ R. Rorty, dz. cyt., s. 146.

³⁷ A. Łebkowska, *Somapoetyka* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 104.

³⁸ Tamże.

w jaki snuje swoją opowieść. Niewątpliwie można ją określić mianem narracji „dziania się”. Tryb, w jaki bohaterka ją przedstawia dowodzi, że jest nieustannie wystawiana na wpływ czynników, których skutków nie potrafi czy też nie chce przewidzieć. Kobieta celowo wikła się w sytuację, sprowadzając ją na krawędź rozumienia, wprawiając w konsternację i nie pozwalając usadzić się na trwałe w jednej tożsamości. Tym, co szczególnie zaskakuje bohaterkę są, paradoksalnie³⁹, nienormatywne aktywności ciał. To ich interpretacja staje się przyczynkiem do konstruowania opowieści zaskoczenia i wtajemniczenia w nieznaną.

Najdobitniej prawidłowość tę ilustruje jeden z podrozdziałów powieści zatytułowany *Jeziro łabędzie*. Jego akcja rozgrywa się w lesie. Znalazłszy się w nim, Margot spostrzega mężczyznę, który „mówi” swoim ciałem na przekór kulturowej identyfikacji: „kilka metrów dalej, w krzakach, stoi transwestyta, ale jaki! Normalnie męski koleś, sportowiec, koszykarz, krótko ostrzyżony, napakowany, wysoki, męski jak ekstrakt z jąder byka, tyle że normalnie na to swoje męskie ciało, owłosione i w ogóle ma nałożoną taką krótką, sztywną białą spódniczkę i gorsecik, jakie ma balet w *Jeziorku łabędzim*” (90). Przypadek nieznanego dowodzi, że to, co zaświadcza o męskości artykułuje się w cechach ciała (owłosione, umięśnione), a to, co znamionuje kobiecość czy zniewieścianość wyraża się w porządku kulturowym, a dokładnie rzecz ujmując, w ubiorze postaci. Wbrew pozorom, zacytowany fragment nie służy przeciwstawieniu natury (męskość) kulturze (rola transwestyty czy aktora-baletnicy), lecz pełni funkcję preludium do opisu sceny testowania tego, co męskie, kobiece i cieleśne w ogóle⁴⁰.

Ucieleśniona męskość zostaje poddana podwójnemu sprawdzianowi – transwestyta-macho po pierwsze zostaje „przyłapany” przez Margot na uprawianiu stosunku analnego z podstarzałym homoseksualistą, a po drugie jest „badany” przez owego mężczyznę i znajdującą się w ich towarzystwie dziewczynę latarką pulsacyjną. Bohaterowie, dosłownie rzecz ujmując, świecą nią sportowcowi w anusa⁴¹

³⁹ Używam tu określenia „paradoksalnie”, gdyż zdziwiona erotycznymi ekstrawagancjami bohaterka w istocie sama im wielokrotnie ulega.

⁴⁰ O płciowej przygodności pisze również Dorota Wojda. W swojej recenzji badaczka stwierdza, że „U Witkowskiego wszyscy manipulują płcią, aranżują na sobie i ze sobą dziwaczne kombinacje – tak było w «Lubiewie» i innych książkach MW – ale w «Margot» cross-dressing idzie najdalej, wyraźnie ukazując, że działania postaci dublują to, co wyprawia autor ze swoją kreacją. Michał Witkowski więc, jakby mężczyzna, wylansowany przez «Lubiewo» na Michałkę, zmienia się teraz w dziewczynę, która wchodzi w rolę tiorowca, żeby na zew «idź w noc» stawać się Królową Margot, tiorówką”, D. Wojda, *Borat literatury*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/borat-literatury-135117>, dostęp: 30.06.2018.

⁴¹ W tym triangulnym schemacie, trójka postaci i trójkątna relacja oka-światła-odbytu, można dostrzec nawiązanie do *Historii oka* Georges’a Batailla. W opowiadaniu francuskiego pisarza pojawia się obraz jąder byka, którymi stymuluje się jedna z bohaterek – Simone. Zob. *Historia oka i inne historie*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2010.

i rozprawiają o jego wnętrzu. Tę na wskroś absurdalną i na wskroś wstrętną scenę Dorota Wojda interpretuje jako przejaw „podglądania podglądania”. Jak stwierdza badaczka, „oto Margot podgląda podglądanie: miła dziewczuszka i stara ciota «świecą koszykarzowi w dupę latarką pulsacyjną, ze zmienionymi kolorami, a on się wypina, spódniczka stoi pionowo». Role się odwróciły, bo przed chwilą aktywny był koszykarz [...]”⁴²

Nie ulega wątpliwości, że zobrazowana przez Witkowskiego sytuacja stanowi z jednej strony ilustrację skopofilicznego pragnienia Margot, a z drugiej jest przejawem pogrywania z płcią, która okazuje się równie przygodna jak ciało, afekt i tożsamość. Sądzę jednak, że wymowa tej sceny nie ogranicza się wyłącznie do problemu podglądactwa czy genderu. W moim odczuciu koncentruje się ona przede wszystkim na kwestii ciała pojętego jako kategoria epistemologiczna i narracyjna.

W *Jeziorze łabędzim* ciało urasta do rangi tekstu, z którego *de facto* sczytuje się podmiotowość. Tak ujęte ciało w jakiejś mierze przekracza tabu obrzydliwości. Utożsamiane wszak ze wstrętem i wydalaniem wewnątrz (anusa), staje się materią zdyskursywizowaną i wpisaną w naukowy kontekst. Margot w przytoczonym rozdziale stylizuje się interpretatorkę, nie tyle opisującą świat, co stawiającą mu pytania: „Co tu zaszło?” – docieka mówiąca, by wkrótce skwitować rozgrywającą się scenę w tyleż ironicznych, co dających do myślenia słowach: „Nic, tylko świecą mi w samą dziurę i komentują, deliberują, nad tą dupą całą konferencje, na chłodno” (91). Chłodne mówienie o ciele staje się wyrazem wtargnięcia pierwiastka racjonalnego w świat nieokiełznanego afektu. Jako takie nie służy poskromieniu emocjonalnego ekscesu, lecz sygnalizuje możliwości budowania słownika pojęć godzącego to, co intelektualne z tym, co afektywne.

WSTRĘT JAKO JĘZYK PRZYGDODNOŚCI. PRZYPADEK WALDKA MANDARYNKI. WNIOSKI

W snutej przez Witkowskiego opowieści wstręt staje się językiem wyrażającym spektrum przygodności. Z jego pomocą narratorka relatywizuje kategorię ciała, płci, seksualności, wnętrza, zewnątrz, wskazując na ich sytuacyjne i afektywne uwarunkowanie. Kluczową rolę w szkicowaniu przygodnej wizji ludzkiego „ja” odkrywa „uprzygodnienie” samego sacrum. To służy ramowaniu profanicznego doświadczenia – miejsce Boga zajmują w nim medialne gwiazdy czy królowie reality-show, dokonujący śmiałych eksperymentów ze swoim ciałem i wizerunkiem w ogóle. Świętość w konsekwencji nie jest uprawomocniana przez kościelne instytucje czy teologiczną doktrynę, lecz przez cielesną śmiałość

⁴² D. Wojda, dz. cyt.

aktantów. Ci realizują siebie, upubliczniając sobą i poddając ją nieustannym metamorfozom. Dowodzi tego przykład Waldka Mandadryni, określonego w powieści „męczennikiem wczesnego show-biznesu polskiego”. Męczeństwo bohatera odnosi się do przymusu nieustannego projektowania i modyfikowania własnej somy, w celu zyskania społecznego poklasku i rozgłosu.

Zarezerwowane przede wszystkim dla religijnego dyskursu pojęcie męczeństwa, Witkowski wykorzystuje do opisanego typowej dla ponowoczesności praktyki projektowania somy. Jak tłumaczy Wojciech Klimczyk, „kultura neguje już ciało jako niezmienną determinantę. Zmienia się w związku z tym jego postrzeganie. Wartościowy nie jest już absolutny szacunek do ciała jako boskiego daru i brak ingerencji w jego kształt, ale raczej praca nad tym kształtem, modelowanie go według panujących standardów”⁴³. Zdaniem badacza, „ciało okazuje się przestrzenią, w której można się wykazać. Wysilek włożony w nadanie mu odpowiedniego kształtu zostanie potem nagrodzony w przestrzeni społecznej uwagą, sympatią i seksualnym pożądaniem”⁴⁴. W tym miejscu proponuję się bliżej przyjrzeć „męczeństwu” jednego z głównych bohaterów powieści, by zobaczyć, jakie operacje dokonywane na ciele są społecznie nobilitowane i jaką rolę w życiu tej postaci odgrywa wstręt.

Waldek wywodzi się ze społecznych nizin. To brat bliźniak Saszy. Jego egzystencja sprowadza się do stania na przystanku i rzucania petard, jabłek czy kapi-szonów. O swoim rodowodzie bohater mówi w następujący sposób „Urodziłem się tutaj we wsi Rudka, jako Jesionka Waldemar [...] I się pałętałem w błocie, z kaczkami, z kurami” (147). Błoto urasta w narracji Waldka do rangi symbolu zmarnowanej młodości, która napawa go odrazą i którą pragnie przekroczyć, decydując się na medialną karierę. Podobnie jak w przypadku Asi, natchnieniem do wyrwania się z okowów brudnego półświatka okazuje się sacrum – swoją dążność do przemiany bohater tłumaczy objawieniem Matki Boskiej. Ta zwraca się do mężczyzny w słowach: „Jak długo jeszcze, Waldek, będziesz sam siebie zwodził? Jak długo jeszcze będziesz kowalem, rybakiem, dancingowym bubkiem? Kiedy wreszcie staniesz się sobą” (151).

By osiągnąć sukces, bohater (jako uczestnik reality show) przecina sobie żyły, zyskując w ten sposób rozgłos i uznanie. Spektakularne sukcesy Waldka nie idą w parze z przekroczeniem znamion wstrętu. Bohater czuje się zależny od własnej fizjologii, przeciwstawiając ją przeestetyzowanym ciałom i przestrzeniom. Skupienie na wstrętności znamionuje nie tylko brak kultury bohatera, lecz również poczucie nieoswojenia z medialnym światem oraz żądze przygodności. Mężczyzna nie chce być widziany wyłącznie jako medialna gwiazda i człowiek sukcesu – w pewnym momencie napada go wręcz rodzaj lęku przed fanami⁴⁵.

⁴³ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 97–98.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ W rozdziale *już nie dla tego świata* Waldek wyznaje: „dostałem obsesji, lęków, żeby mnie nikt nie rozpoznał, wróciłem do hotelu opłotkami, kryjąc się po bramach, gdy ktoś przechodził” (207).

Waldek najwyraźniej pragnie testować różne wersje swojego „ja”. Podobne pragnienie dzieli jego życiowa partnerka – Starzejąca się Gwiazda. Kobieta marzy o tym, by zabłysnąć na salonach. Co ciekawe, chce również doświadczać perwersyjnych przygód. Bohaterka żąda, by Mandarynka ją poniżał wespół ze swoimi niegdyś kolegamami: „O tak, «suczko» do mnie mów! [...]. Mów, co byś ze mną wyprawiał; co oni, ci złoczyńcy, by ze mną robili w Polsce klasy Z, jakbym się w ich brudne łapy, śmierdzące tytoniem, taka wykąpana dostała!” (188). Podobnie jak w przypadku *Barbary Radziwiłłówny* męskość jest więc utożsamiona z tym, co wstrętne, brutalne i zarazem pożądane. Jednocześnie cechuje ją słabość, o czym dobitnie świadczy przypadek Waldka, który zanim zyskał status gwiazdy, targał się na własne życie.

Zarówno konstrukcja męskości, jak i życie medialnych ikon, dowodzi, że sacrum u Witkowskiego staje się kamuflażem dla wstrętnych cech podmiotu, wyrugowanych przez normatywną kulturę. Czynienie czegoś czy kogoś świętym pełni funkcję alibi dla przywar podmiotu i jego zwierzęcej natury. Przekonuje o tym wyraźnie postać księdza Marka, który wprzęga sakralność w erotyczno-konsumpcyjną machinę, pokazując tym samym użyteczność sacrum w legitymizowaniu potrzeb ciała. Ksiądz seksualizuje sposób komunikowania się z wiernymi – do Margot i Emila zwraca się w słowach: „Pochwa! Laska pana naszego Jezusa Chrystusa” (124). Mało tego, prowadzi przy parafii intratny biznes, w ramach którego oferuje fitness, solarium czy „Men’s Club Maria&Magdalena”. Zarówno praktyki księdza, jaki i wszechobecna w powieści tendencja do uświęcania tego, co medialne, cielesne, wstrętne wskazują na swego rodzaju migotliwość i niejednorodność sacrum uwypuklaną *notabene* w tekstach teoretyków reprezentujących rozmaite dziedziny badawcze. Jak zwraca uwagę Jean Maisonneuve, „prace etnologiczne i historyczne odstaniają dwoistość sacrum istniejącego na pograniczu czystego i nieczystego, porządku i nieporządku, poszanowania i naruszenia. W dodatku sacrum należy bardziej do kategorii emocji niż do wyobrażeń. Jest według R. Cailloisa «kategorią wrażliwości»”⁴⁶. W powieściach Witkowskiego kategoria świętości okazuje się zapośredniczona zarówno przez ciało i afekty, jak i czystość i wstręt. Jako taka staje się instrumentem, który nie wyraża jedynej słusznej prawdy, lecz artykułuje kontyngentny status ludzkiego bycia.

Przygodność przemawiająca między innymi z poziomu ciała, wstrętu, sacrum i płci znajduje swój wyraz również w medium tekstu. Margot zarówno jako „uczennica” Kapral, jak i narratorka powieści nicuje rozum na rzecz somy i afektu, i usuwa owo nicestwienie legitymizować za pomocą narracyjnych praktyk właśnie. W tym celu tworzy opowieść absorbującą narrację baśniową, militarną, narodową, sportową, mowę ulicy, naukowy żargon, poezję czy żywoty

⁴⁶ J. Maisonneuve, *Rytuály dawne i współczesne*, przeł. M. Mroczek, Gdańsk 1995, s. 12–13.

świętych. Poszczególne typy wypowiedzi zostają w znacznej mierze podporządkowane tematyzowaniu cielesności. Ta, chociaż przybiera najczęściej odstręczający wymiar, służy artykulacji „ja”. Przywołany przeze mnie podrozdział *Jeziro łabędzie*, w którym bohaterka pełni rolę wykluczonej z niezrozumiałej i „przeintelektualizowanej” dla siebie sytuacji, koresponduje wszak, na zasadzie kontrastu, z podrozdziałem *Lis po raz pierwszy*. Kobieta zdaje w nim sprawę ze swojej erotycznej pasji, używając do tego baśniowego schematu. W snutej przez siebie opowieści Margot zostaje pochwycona przez lisa, który namiętnie ją całuje i porywa w świat intymnych doznań.

Fascynację Margot amplifikuje przygodna struktura narracyjna, która wchłania w siebie mnogość typów wypowiedzi, by wyrazić ich nieważkość czy nieostateczność. Zgodnie z taktyką ironizmu, narracja Witkowskiego nie mówi wszak o tym, o czym na pozór mówi. Najdonioślej przekonują o tym podrozdziały *Idź w noc*, *Wojna światowa* czy *Niemcy atakują!* Narratorka „skleja” w nich ze sobą dyskurs militarny, sportowy i erotyczny, by wyrazić na poły szaleńczy wymiar męskiego pożądania i zarazem uwznioślić własną cielesność:

Pobili się. Zrazu Ruskie z Niemcami, ale z widokami na wojnę światową, bo już, proszę państwa, do konfliktu lokalnego dołącza się Ukraina, witamy! Ukraina chwilowo wygrywa, bo przysłała jej wyjątkowo w sukurs Białoruś. Trzech się rzuca na górę, jeden drugiego łapie za nogi, za buty, zrzuca z drabinki, aż spadają w kałużę i już na siebie się rzucają, jeden drugiego przysuwa lewarkiem przez łeb [...] Niemcy i Holender w sumie już spuścili się na koło i w ten sposób na razie na Zachodzie bez zmian [...] Ukraina i jedna Mołdawia zostają na placu boju i proszą o zawieszenie broni. Ukraina u góry już strzela, Ukraina tak! Gooooool! Gooooool, proszę państwa, co za podanie, wprost w piczkę, ale jednak nie, jednak nie, jednak rozejm, będzie rozejm [...] – 85–86⁴⁷.

Dyskursy, jakimi operuje kobieta, zostają użyte tu i w innych podrozdziałach powieści wbrew swojemu pierwotnemu przeznaczeniu, stając się słownikiem pożądania. To wyzbyte jest granic, przywołując do siebie wstrętnych aktantów. Bezkresność pożądania uwypukla stosunek bohaterki do spotkanego przypadkowo Cygana o imieniu Dezider. Zakochana w nim Margot w następujący sposób opisuje swoje zbliżenie z Romem: „czuję zapach spoconego, młodego i niedomytego ciała, oj ciała, przebijający przez niezliczone dezodoranty Czaucesku produkcji dwojga biednych Rumunów mówiących po polsku”⁴⁸ (261). Powyższy opis wskazuje, że to, co budzi wstręt staje się dla Margot czymś wyzwalającym ekscytację i potęgującym pragnienie fizycznego kontaktu⁴⁹.

⁴⁷ Fragment podrozdziału zatytułowanego *Wojna światowa*.

⁴⁸ Nawiązanie do dramatu Doroty Masłowskiej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* zapewne nie jest przypadkowe. Autorka kreśli w nim wyjątkowo odstręczający obraz przebranych za Rumunów Parchy i Dżiny. Zob. Ł. Wróblewski, *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.

⁴⁹ O tym, co zarazem wstrętne i wyzwalające pożądanie pisze Sara Ahmed. Zob. *Performatywność obrzydzenia*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Przesuwając pojęciowe granice i zarazem nicując granice wstrętu i cielesności (tego, co wewnętrzne i zewnętrzne) Witkowski nie tylko zdaje sprawę z przygodnego charakteru ponowoczesnej tożsamości, lecz również tworzy unikalny język do jej wyrażenia. Fakt, że język ten nie został zaaprobowany przez większość krytyków nie zaświadcza bynajmniej o jego słabości. Wskazuje raczej na to, że wizja chybotliwego „ja” i heterogenicznego *langage*, w bezkompromisowy sposób opisującego korelacje wstrętu i pożądania, wciąż stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnych. Ci mierzą się z nim za każdym razem, gdy sięgają po dzieła Witkowskiego bądź stają oko w oko ze wstrętnymi obiektami.

Łukasz Wróblewski

CONTINGENCY, BODY AND DISGUST:
THE CASE OF *MARGOT* BY MICHAŁ WITKOWSKI

Summary

This article, focused principally on the exploration of contingency, the body and disgust in Michał Witkowski's novel *Margot*, is also a polemic and a vindication of the book against the barrage of criticism it received from its reviewers. Most of them decided that *Margot* was a novel about nothing, a haphazard mix of sundry discourses devoid of any linear structure. In fact, several critics blamed the author of giving away both the narrative structure and the plot to capricious contingency. The article takes a firm stance against such charges and argues that contingency does not need to be seen as a fault at all. It lies at the heart of the novel and determines the actions of characters, but it plays as important a role in people's lives outside fiction. Analysing the ups and down of the main characters (Margot and Wadek Mandarynka), the article explains the function of emotions, the body, the characters' language and their ideas of sacrum in the legitimization of contingency. A special role in this mechanism is played by disgust. Reactions of disgust are always contingent, or, as Julia Kristeva puts it the abject has the power to terrorize the subject to such extent that he can do nothing but to succumb to contingency. In working out the idea of the contingency of selfhood, the article also draws on Richard Rorty's approach, and in particular his concept of ironism. The latter is used to classify the main character of Witkowski's book as a consummate ironist, i.e. a person who tests different languages in which the world can be described in order to pursue his carnal desires. Finally, the article argues that in his novel Witkowski not only brings to light the fortuitous character of the postmodern identity but also creates a heterogeneous language to express it.

Słowa kluczowe: Michał Witkowski, „Margot”, przygodność, ciało, wstręt, afekt, świętość, gniew.

Key words: Contemporary Polish literature – the post-modern novel – contingency – the body – disgust – ironism – Michał Witkowski (b. 1975) – Julia Kristeva (b. 1941) – Richard Rorty (1931–2007) – anger.