

WITOLD GOMBROWICZ SAU NOUA PORNOGRAFIE*Angelo Mitchievici*

Universitatea „Ovidius” Constanța

Motto: “În orice caz, există ceva stupid în situația noastră actuală. Există ceva stupid în evenimentul brut, ceva la care destinul, dacă există, nu poate să nu fie sensibil. Există ceva stupid în formele actuale de adevăr și de obiectivitate, pentru care o ironie superioară nu ar putea să ne ierte. Totul se ispășește într-un sens sau altul. Totul trebuie să fie jucat într-un sens sau altul. Adevărul nu face decât să complice lucrurile”. (Jean Baudrillard - Strategiiile fatale)

Există o secretă complicitate a lucrurilor care stau împreună și a acțiunilor care le implică și această complicitate se deschide scenei în măsura în care, de undeva, o privire apasă asupra ei. O privire inteligentă și am putea spune la rândul ei complice, o privire malițioasă și furtivă. Neretrasă din joc dar nici pe de-a-ntregul situată în el. O astfel de privire survolează scenele romanului lui Witold Gombrowicz și ea îi aparține lui Witold, personajul-narator, introdus în dulcele stil postmodern într-o istorie în mod declarat fictivă.

Vom folosi două perechi de termeni: Exces –Artificialitate, Scenă – Spectator, care așa cum indică gruparea funcționează în tandem. Definim excesul ca o orientare dinamică către o limită stabilind totodată un punct imaginar de contact în afara câmpului de existență pe care ea îl desemnează. Altfel spus, prin exces nu e vizată niciodată limita propriu-zisă, ca margine, ca graniță, cu toate ca ea este singurul punct de reper descriptibil, ci o utopie a ei, o zona imaginară despre care nu putem spune nimic concret. Această zonă este un loc al extazului și totodată un spațiu vid.

Vom defini artificialul ca mod de disimulare, cu accentul pe intenția subversivă de a parcurge fraudulos distanța până la punctul de reper care îl constituie originalul. În anumite cazuri artificialul poate cădea în specia

caricaturii, a grotescului ca specii ale inadecvării duse la limită. Idealul său este travestiul perfect, dublura, clona. Putem realiza însă, acea tensiune care-l desparte de reperul său și care este măsura conspirației pe care o întreține. Artificialul se comportă asemeni unui cabotin: exagerează permanent.

Ceea ce ne interesează în mod special legat de exces și artificial este comportamentul și vestimentația, care pot constitui o altă pereche integrabilă universului scenic, iar ulterioarele digresiuni în jurul acestor termeni au acest punct de referință.

Ceilalți doi pe care i-am împrumutat din domeniul dramatic, scena și spectatorul, nu au nevoie de o definiție propriu-zisă, însă ultimul dintre ei necesită o explicație și asupra lui vom reveni. În roman apar două personaje, Fryderyk și Waclaw, cărora le-am putea încredința rolul regizorului, unuia dintre ei (Waclaw) exclusiv pentru scena finală; aceste roluri și rolurile fiecărui actor în parte sunt subordonate celor două mari unități, scena și spectatorul. Stabilim aceste lucruri printr-o convenție similară celei care stă la baza romanului.

Relația dintre exces și artificial este una reciprocă, de indeterminare. Excesul ca încercare de depășire a limitei, iese din neutralitatea locului comun, perceput ca loc al echilibrului, spațiu al simetriilor constitutive, al raporturilor armonice, într-un loc în care raporturile sunt simetrice și fluctuante, în care există o ostensiune remarcabilă. Atunci când mișcarea pe care o propune excesul e dusă până la ultimele consecințe au loc fenomenele pe care le evidențiază Jean Baudrillard în *Strategiile fatale*, situații paradoxale care decurg în plan formal dintr-un comparativ de superioritate aplicat unei limite: “Mai plin decât plinul nu este altceva decât o reacție a corpului prin obezitate, a sexului prin obscenitate, defularea sa în fața vidului.”¹

„[...] Orice caracter astfel ridicat la o putere superlativă, prins într-o spirală de dedublări – mai adevărat ca adevăratul, mai frumos decât frumosul, mai real decât realul- este asigurat de un efect de vertij, independent de orice conținut sau calitate proprie, care tinde să devină astăzi unica noastră pasiune. Pasiune a dedublării, a escaladării, creșterii în putere, a extazului – de orice calitate ar fi ea, deoarece,

încetând de a mai fi relativă contrariului său (adevăratul falsului, frumosul urâtului, realul imaginarului) ea devine superlativă în mod pozitiv sublimă, ca și cum ar absorbe toată energia contrariului său.”²

Această ducere la limită, ca un proces de accelerație, ține de parcurgerea unui spațiu vid și generează o stare asemănătoare extazului, ca ilimitare, ca anulare simultană a oricărui reper care însoțește în mod irecuzabil o ființă.

În calitate de expresie a excesului, artificialul încercă să gestioneze un proces scăpat de sub control, cel al excedării limitelor inițial netensionate pe care le presupune starea de echilibru. Artificialul se constituie astfel ca o strategie, întotdeauna perdantă din perspectiva privirii despre care vorbeam mai sus, de a marca dezechilibrul, pe care în loc să-l anuleze, îl provoacă la nesfârșit. Toate mișcărilor devin excesive în acest sens nu pentru că sunt false ci pentru că doresc să sublinieze valoarea lor de adevăr, exagerând-o, supralicitând-o. Din această supradimensionare care are întotdeauna dinamica excesului rezultă artificialul. Astfel, Fyderyk pentru a atenua un gest necalculat și prin aceasta o rușinoasă redundanță, comite o serie de acte, fiecare dintre ele încercând să-l justifice pe cel anterior dar exagerând proporțiile reacției:

“I s-a oferit un ceai, pe care l-a băut, dar i-a rămas pe farfurioară o bucățică de zahăr – și a întins mâna să o ducă la gură – probabil că gestul i s-a părut insuficient de întemeiat, fiindcă și-a retras mâna, dar retragerea mâinii era și mai neîntemeiată, așa că întinse mâna a doua oară și mâncă zahărul, dar nu l-a mâncat de plăcere, ci doar pentru a se purta cuvincios... cu zahărul sau cu noi. ... și vrând să șteargă această impresie, tuși. Iar ca să argumenteze tusea scoase batista, dar nu îndrăzni să-și șteargă nasul, ci mișcă doar din picior. Mișcarea piciorului îi atrase, se pare, alte complicații, așa că amuți și încremenii.”³

Ar fi interesant să știm ce accepție dă Gombrowicz termenului pornografie⁴, totodată și titlul romanului. Poate că intenția lui este numai de a

șoca prin calitatea de șoc a termenului. Cu certitudine cartea lui se refuză spațiului fenomenului pornografic, autorul chiar afirmând concis acest lucru referitor la întreaga operă: „*On me traite parfois de pervers, obsédé sexuel, voyeur, etc. Mensonges superficiels et stupides. Je déteste la pornographie. Je suis pur dans mes écrits.*”⁵ Ce rol joacă acest cuvânt în economia romanului? În ce fel influențează o parte din situațiile pe care le întâlnim în roman? Am putea vorbi și de o altă accepție a termenului decât cea consacrată. Termenul în sine a suscitât polemici, o fină cazuistică și prin urmare o mulțime de definiții.⁶ Nu putem ști dacă Gombrowicz a avut o modalitate specifică de a-l defini, oricum nu a făcut-o explicit. Noi am încercat să suplinim această absență.

În primul rând am folosit exclusiv în spațiul romanului lui Witold Gombrowicz acest termen, cu încredințarea că el poate funcționa și în alte texte și contexte – nu în toate. În al doilea rând, am scos acest termen de sub incidența strictă a sexualității, chiar dacă există în roman situații care o presupun și de la care voi porni din solidaritate cu sensul uzual al termenului. În al treilea rând, acest termen definește un anumit mod de funcționare a binomului exces – artificial, mod de funcționare asemănător unei reacții în lanț. La limită, în anumite cazuri au loc fenomenele pe care le descrie Baudrillard: schimbare de polaritate, atingerea unei stări liminare care corespunde trecerii printr-un spațiu vid etc.

Al patrulea obiectiv pe care îl atinge acest termen ține de reflectarea sa scenică, de binomul scenă – spectator. Totul se petrece la modul scenic, iar rolul esențial e jucat de spectator. Există o anumită ostentație a acestuia, fie că scenele îi sunt destinate sau nu, fără prezența lui cu accent spectacolul încetează. El nu este niciodată o prezență întâmplătoare și liberă de spectacol, de scenă, nici una difuză similară aceluia narator de tip *camera-eye*, fotografiind gros-planuri sau panoramând printr-un travelling elegant ca în anumite povestiri ale lui Hemingway. Îl putem socoti un voyeur, dar e mai mult decât atât.

Astfel, prima întâlnire dintre Witold și Waclaw, logodnicul Heniei este definitorie pentru evoluția ulterioară a celui din urmă. Privirea ascuțită a lui Witold descoperă în persoana tânărului moșier o natură duplicitară.

Corpolența lui se oferă spectatorului prin vestimentație. Dar înainte ca toate aceste lucruri să ni se înfățișeze mai clar, această privire expertă și malițioasă sesizează contrariul, anume, eleganța și capacitatea acestui corp de a se integra unui model de frumusețe masculină. Mai precis, privirea sesizează raportul armonic, echilibrul proporțiilor și adecvarea fiecărui detaliu la întreg. Și totuși există ceva care impietează perfecțiunea. Ea este prea... perfectă. Primul termen al binomului și-a făcut apariția: excesul, luând cunoștință de un plan secund, mai subtil, cel al imponderabilelor, privirea dobândește în același timp fervoarea antipatiei. Nu știm ce a generat această antipatie, intuiția că această frumusețe are în ea ceva ambiguu care o face în cele din urmă indezirabilă? Oricum mecanismul a fost pornit .

„Poate că mă irita rafinamentul exagerat și senzual al unor organe - gura prea potrivită pentru a gusta, nasul prea rafinat pentru a mirosi, degetele prea iscusite pentru a pipăi - dar tocmai acestea făceau din el un amant.”⁷

Mai mult decât atât, trupul lui Waclaw devine obscen prin vestimentație. Corpolența rămâne neutră atât timp cât nu există nimic care să o sublinieze, atât timp cât nu există nimic manifest în legătură cu ea, cât timp e neglijată, lăsată bunului plac, cât timp nu se disimulează în spatele îngrijirii. Nota de artificial în cazul acesta e dată de vestimentație. Nuditatea corpolenței, paradoxal acesta e reversul extremei îngrijiri pe care Waclaw și-o acordă sub raportul îmbrăcămînții, e subliniată tocmai prin ceea ce urmărește să o efașeze – veșmintele. Ele ne fac atenți, ele ne orientează privirea. Nu abundența corpului atrage luarea aminte, ci accesoriile menite să o disimuleze. În plus, în această relație cu corpul se relevă un element de echivoc care ține de o subtilă minare în felul în care ni se prezintă/ re-prezintă corpolența și de o mișcare de emasculare care i se asociază legitim. Ceea ce se dorea ascuns e în cele din urmă expus, exhibit. Scena corpului ascunde o relație de juisare secretă și ilicită, oricum repugnantă pentru cel care privește și prin care nuditatea corpolenței este dezvăluită tocmai prin ceea ce o ascunde:

“Nu este exclus că-mi repugna neputința lui de a-și manifesta nuditatea, fiindcă acest corp avea nevoie de guler, de butoni, batistă, chiar și de pălărie, era un corp în ghete, care cerea imperios aceste accesorii vestimentare... dar cine știe dacă nu mă irita cel mai mult transformarea unor defecte, ca începutul de chelie sau ca moliciunea lui, în atribute ale eleganței și bunului gust.”⁸

Artificialul este cel care domină scena în aceeași secvență. Accentul cade pe raportul de alteritate al corpului de veșminte cu trupul, efectul este de colaj. Trupul are nevoie de acest suport material care să-i ascundă goliciunea. Aici se insinuează, pentru că atât textul cât și mecanismul pornografic o permit, acel element de ambiguitate. De ce nuditatea nu poate fi arătată? De ce solicită un intermediar, de ce nu se susține singură? Al doilea timp, consecutiv îl constituie excesul:

„Corpolența unui mojić are uriașul avantaj că mojićul nu-i dă atenție și de aceea nu sare în ochi, chiar dacă e în discordanță cu estetica, dar bărbatul care se îngrijește de înfățișarea lui, scoate în evidență, reliefează corpolența și o alintă, se bălăcește în ea, iar atunci orice cusur devine ucigător.”⁹

Pornografia, așa cum o înțelegem noi, se întemeiază pe acest contract esențial între exces și artificial, contract care, după cum am observat prevede și ieșirea la rampă. Cele două elemente se succed, funcționează ca un motor în doi timpi, unul împingându-l pe celălalt în prim plan și luându-i locul cu următoarea mișcare. Hainele atrag atenția asupra corpolenței lui Waclaw. Corpolența este cea care indică apoi veșmintele, le face să apară în ochii noștri distinct, printr-un act de separație. Percepem imixtiunea lor în economia corpului ca pe un act ilicit, în încercarea de a ascunde nuditatea, în neputința de a o arăta. Una din mișcări reformulează aria simulării (artificialul), cealaltă aria exhibiției (excesul). A arăta și a ascunde. Este aici un accent mai slab, un proces menit în fapt a evidenția cu sens furtiv. La acest nivel am putea face o analogie cu ceea ce se înțelege îndeobște prin fenomenul pornografic, care nu e decât un caz particular al modelului propus

de noi. Este ușor sesizabilă folosirea în pornografie a unor artificii menite să sublinieze sexualitatea. În acest caz nu putem vorbi de nuditate unde dezvelirea urmărește ansamblul și niciodată decuparea și exhibarea sexualității. În cazul pornografiei, sexul sau zonele sexuale sunt decupate prin intermediul unor infime accesorii vestimentare sau prin exhibarea lui pur și simplu, care transformă întregul corp în accesoriu al organelor sexuale, el încetând să mai existe astfel în deplină integritate, ci numai ca un fel de cadru al subiectului principal: sexul. Astfel hainele, dacă există, nu îmbracă, ci dezbracă, o fac ostentativ, persuasiv, solicitând acea *concupiscentia oculorum*. Am particularizat vorbind despre haine, dar alteori gesticulația violentă, excesivă sau insinuantă menită să indice cu ostentație sexul pot foarte bine juca rolul pe care hainele îl joacă.

Scena care urmează se efasează de planul sexualității, însă mecanismul pornografic funcționează de maniera pe care am descris-o. Această scenă se desfășoară în biserică. Sau mai precis scena o constituie biserica însăși. Ea îl are drept spectator pe Witold, căruia rolul acesta i-a revenit încă de la începutul romanului. Fryderyk este actorul principal. Știm că Fryderyk este ateu. În mod cutumiar, familia de boiernași la care sunt găzduiți participă duminica la slujbă. În virtutea conveniențelor, Fryderyk este silit să intre în biserică. Însăși prezența lui Fryderyk în biserică este artificială. Sub presiunea circumstanțelor sau dintr-o diabolică strategie, Fryderyk încearcă să se conformeze uzanțelor, jucând un fel de pantomimă. Gesturile sale sunt golite de orice conținut religios și înfățișează în toată goliciunea exact contrariul, ateismul personajului. Având în vedere spațiul în care se desfășoară, acțiunea are o uriașă putere de reverberație asupra întregii liturghii. Nimic nu e mai ușor de contaminat decât un spațiu consacrat. Prezența lui Fryderyk în biserică introduce în scenă artificialul. Dacă Fryderyk nu ar face nici un gest, dacă s-ar menține distant, neutru, prezența lui n-ar fi decât un accident care s-ar rezolva prin excluderea lui tacită. Sunt oameni care vizitează biserici pentru calitatea lor de monumente și aceasta nu constituie o impietate. Cadrul formal, convenția situației cer o atitudine specifică pe care Fryderyk nu și-o poate asuma cu naturalețe. Fryderyk nu rămâne în afara jocului, în afara scenei. Artificialului îi urmează excesul

pentru că Fryderyk încearcă să se roage și în aceasta constă excesivitatea actului în dorința de a se conforma unei convenții. Astfel că Fryderyk încearcă să pară cât mai credibil, nu numai pentru ceilalți dar și pentru el. Pentru un credincios, rugăciunea este un act de ieșire din cotidian care nu slăbește însă fluența ființei lui. Pentru un ateu însă, rugăciunea este o poltronerie. Fryderyk face un efort considerabil pentru a executa corect o serie de gesturi vidate de sens pentru el, perfect conștient de impostura lui. Putem presupune că este vorba și de cuvinte, nu numai de atitudine:

„Mi se părea, bănuiam, că Fryderyk, care îngenunchease se « roagă » și el - ba chiar eram sigur, dar, cunoscându-i temerile, că nu se preface, ci se « roagă » cu adevărat - în sensul că nu « dorește » să-i înșele doar pe alții, ci și pe el. « Se roagă » de față cu alții și cu el însuși, dar ruga lui era un simplu paravan ce acoperea nețărâmurile rugii lui...prin urmare era un act centrifug, « excentric », care ducea în afara bisericii, în spațiul nemărginit al necredinței - care-și nega propria esență. Și ce s-a întâmplat? Ce a început să se petreacă? Așa ceva n-am mai trăit niciodată. »¹⁰

Excesul pune în evidență și mai bine artificialul situației. Dar aceasta face parte din consecințele benigne, din păcatele veniale. Ceea ce provoacă « rugăciunea » lui Fryderyk este un dezechilibru fundamental, un adevărat scandal în economia scenei. Rezistența și coeziunea spațiului sacru țin de puterea iluziei. Iluzie care face posibilă transfigurarea, care conferă semnificație și umanitate celor care participă la liturghie. Prin actul său Fryderyk dizolvă iluzia scenei, astfel încât fiecare personaj își pierde aura și devine concret, s-ar putea spune excesiv de concret. Asemeni unui spectacol de teatru în care fie și numai pentru o clipă s-ar înlătura convenția ce menține iluzia lumii imaginare de pe scenă și în locul regelui solemn sau caraghios s-ar putea vedea doar o persoană empirică executând impardonabil acte care nu au nici o legătură cu existența ei. Pentru ca toate acestea să se întâmple, trebuie ca Fryderyk să comită actul sacrileg al « rugăciunii ». Dacă de pildă ar fi comis un act deschis negativ, un act direct de profanare, acest acesta ar fi confirmat autoritatea spațiului consacrat, menținându-i iluzia și l-

ar fi exclus automat și eficient ca pe un corp străin. Neagația manifestată deschis, chiar la modul cel mai violent, în fapt cu cât este mai violentă, funcționează în sensul, doar că pe alt versant al lui. Actele violent contestate în ce privește sacrul, sunt acte tranzitive care nu te îndepărtează, ci te apropie de sacru. Astfel, în sensul teoriei lui G.Bataille,¹¹ interdictul și transgresiunea lui funcționează în tandem. Chiar mai mult există un corolar al normei care tolerează și indică încălcarea ei în circumstanțe speciale, în circumstanțe rituale:

„Acum era prea târziu. Procesul care se derula însemna apropierea de realitatea *in crudo*... în primul rând însemna anularea izbăvirii, drept urmare nimic nu mai putea izbăvi acele mutre de mojici, râncede, lipsite de orice stil care le-ar fi putut consacra, oferite în stare crudă ca o ciozvârtă. Asta nu mai era «popor», nu mai erau «țărani», nu mai erau nici măcar «oameni», erau niște creaturi care erau așa cum erau... iar slinul lor nu mai era binecuvântat. Anarhiei primitive de capete bălaie îi corespundea însă nu mai puțin aroganta nerușinare a chipurilor noastre, care încetaseră să mai fie «boierești» sau «culturale» și deveniseră ceva strident de identificate cu ele însele - Caricaturi cărora le fusese luat modelul și nu mai erau caricaturi ale «cuiva», ci în sine, și goale ca un dos! Iar răbufnirea, de ambele părți, a slujeniei boierești și țărănești se îmbina în gestul preotului, care oficia... ce? Nimic. Dar asta nu-i totul.... „¹²

Transfigurarea e subminată, singura care reușea să convertească urâtenia în sublim, umilința în glorie, tocmai prin ceea ce în mod normal le elimina din cursă. Lipsite de energia iluziei, chipurile participanților la liturghie sunt silite să se identifice cu ele însele și devin fără știința lor obscene, caricaturale, repugnante, indicând doar o supremă goliciune, propriul vid. Au ceva din umanitatea hidoasă care-l însoțește pe Mântuitor pe drumul Calvarului în tablourile lui Bosch, monstruoasă în sens etimologic, arătându-se într-o concretețe care își are măsura doar în ea însăși pentru că a eliminat orice transcendență. Cel care încearcă să-și ascundă prezența, ilicită pentru că este artificială, Fryderyk încearcă să-și ascundă prezența ilicită

imitând cu un plus, care este excesul, gesturile consacrate ale rugăciunii. Rugăciunea este complet lipsită de semnificație pentru el. Această lipsă de semnificație se extinde malefic și asupra gesturilor celorlalți retrăgându-le capacitatea de transfigurare. Strategia lui Fryderyk, în cazul în care avem de a face cu o strategie, este cu mult mai perfidă întrucât instituie un fals acord menit să-l încorporeze atmosferei rituale și care în mod subtil videază de ritualitate întreaga scenă. Mimate, actele pe care le execută sunt golite de sens astfel încât ele capătă o realitate deplină și goală, cu mult mai reală decât realul. Eliminând haloul iluziei, dispare pentru toți ceilalți distincția, puterea și investitura simbolică pe care le aveau actele lor, conferită de o ordine superioară. Toate chipurile au devenit excesive. Hidosul, caricaturalul sunt aici expresii ale excesului efecte de hiperrealitate, de vidare a oricărui conținut. Este absolut necesară prezența spectatorului. Cineva trebuie să privească scena dispariției scenei. Acest spectator este o prezență cu accent asemănătoare acelei forme de ironie care-l divulgă pe autorul implicit. Scena există datorită lui, evenimentele au loc sub privirea lui, inteligentă și complice.

Scena principală care face obiectul atenției vârstnicilor este scena relațiilor echivoce dintre Henia, fiica micului boier polonez Hipolit și totodată logodnica lui Waclaw, și Karol, tânărul argat, copil de casă a lui Hipolit. Neîmplinit ca bărbat, toate acțiunile lui Karol stau sub semnul excesului. Alături de Henia intră în jocul pe care îl propun adulții. La început jocul este organizat de Fryderyk. Lui i se alătură Witold ca spectator și complice. Între tineri și adulți se instituie o stranie relație de parteneriat. Karol și Henia joacă în regia lui Fryderyk un spectacol menit nu să redea ci să sugereze:

„Era acolo pe o bancă. Pe bancă ședea ea, dar picioarele ei erau nemaipomenite - unul era încălțat și cu ciorap, al doilea dezvelit până mai sus de genunchi... și n-ar fi fost ceva de neînchipuit, dacă el, întins pe iarbă, n-ar fi avut și el un picior dezvelit, cu cracul pantalonului suflecat până mai sus de genunchi. În apropiere pantoful lui cu ciorapul în el. Ea avea capul și privirea întoarsă într-o parte. El nu privea spre ea își petrecuse brațul în jurul capului cufundat în

iarbă. Nu, nu, poate că toate acestea n-ar fi fost atât de scandaloase, dacă n-ar fi fost atât de nepotrivite cu ritmul lor natural, încremenite, ciudat de imobile, de parcă nu din ele...și picioarele acelea nemaipomenit de dezvelite, câte unul din fiecare pereche cu carnația lor strălucind în umezeala fierbinte și înăbușitoare, întreruptă doar de pleoscăitul braștelor! El cu piciorul dezvelit și ea cu piciorul dezvelit. Poate că s-au bălăcit prin apă...nu, aici era ceva mai mult, ceva ce nu putea fi explicat...el cu piciorul dezvelit și ea cu piciorul dezvelit. Piciorul ei se mișcă ușor, se întinse. Își sprijini talpa piciorului de piciorul lui. Atât.”¹³

Poziția corpurilor mișcările pe care le fac cei doi au mecanică secretă, uluitoare sunt nenaturale, artificiale și exhibă goliciunea picioarelor asupra cărora atrage în mod special atenția. Scena altfel nu lipsită de senzualitate nu-i implică la modul afectiv pe „actori”. Ea este făcută pentru ceilalți, „spectatorii”. Henia și Karol se constituie ca obiecte ale dorinței pentru adulți. Actele lor nu au un conținut erotic manifest. Excesul decurge din propunerea de interpretare pe care o oferă Fryderyk, regizorul. Tinerii se apropie și se mențin totuși la distanță, se lasă manipulați pentru plăcerea jocului și nu pentru finalitatea acestuia. Adeseori din instinct - și în anumite situații instinctul tinerilor este infailibil – chiar ei inițiază jocul aluziv, suspendat într-un spațiu simbolic, liminar unde lucrurile nu apucă să se clarifice. Adulții înțeleg foarte bine jocul pe care-l inițiază și latura lui pornografică. Cât timp totul se rezumă la scenă, la flirt cu amânare juisării, jocul care face alternanța artificialului cu excesul evoluează în spațiul pornografiei. Dar este suficient ca el să fie dus până la ultimele consecințe pentru ca pornograficul să dispară cu desăvârșire. Pentru aceasta ar trebui ca Henia și Karol să se îndrăgostească unul de celălalt și să facă dragoste. Este ceea ce tinerii par să ignore cu nonșalanță sau cu o anumită viclenie. Jocul ar înceta în felul acesta și cu el sursa de atracție și prestigiu pe care ei îl au în ochii adulților. Relația lor își păstrează ambiguitatea. Tocmai pentru că relația nu se consumă sexual aceasta sporește virtualitățile jocului. Comunicarea între tineri și adulți se situează astfel pe un plan mai profund. Și Karol și

Waclaw sunt privați de virilitatea dar în mod diferit: Pe de o parte maturitatea lipsită de violență, de determinare, incapacitatea de a posedea, de a lua la Waclaw și pe de altă parte violența lipsită de maturitate guvernabilă, docilă la Karol fac obiectul pornografiei așa cum am definit noi termenul când se întâlnesc pe terenul artificialului ca prezente scenice. Nici Karol nici Waclaw nu posedă cu adevărat. Karol prin condiția socială nu dispune de avere personală și autonomie, nu dispune cu adevărat de persoana lui, mereu la dispoziția unui adult. Waclaw pare lipsit de inițiativă și de putere cu toate că vârsta și statutul lui social le reclamă imperios. Karol se mulțumește să joace rolurile pe care i le încredințează adulții, îi curtează în felul lui, se pune în slujba unui model cu un devotament subaltern. Crima, crede Fryderyk este experiența totală care i-ar putea uni pe cei doi tineri. Circumstanțele devin favorabile în acest sens când se cere lichidarea unui lider al partizanilor adăpostit temporal în casa lui Hipolit. Victima tinerilor este însă Waclaw care-l ucisese pe indezirabilul Siemian și se substituise premeditat. Romanul se încheie cu această lovitură de cuțit.

De-a lungul romanului există o perpetuă inadecvare, o oscilare extremă și un întreg inconvenabil în felul în care evoluează lucrurile. Adevărurile primite de-a gata sunt doborâte cu cruzime și în locul lor trebuie să înfruntăm natura ostila a unor evenimente care se refuză cu încăpățănare înțelegerii noastre și în acest caz adevărul nu face decât să complice lucrurile.

Note:

¹ Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 15

² Ibid. p. 13

³ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, Editura Univers, București, 1999, p. 8

⁴ „Pornographie”, venu du grec pornê (prostituée) et graphé (écriture), vise moins la sexualité que le discours qui se tient sur elle, l’image qui la présente la symbolise, la sublime ou la dégrade, le régarde quelle porte sur elle – même”. *Encyclopaedia Universalis*, Éditeur à Paris, 1992, corpus 18, p. 738

⁵ Gombrowicz: Sur L’erotisme, *Magazine littéraire*, no. 237, avril, 1991, p. 24

⁶ „Comment, dans ces conditions, avancer une définition stable et universelle de la pornographie? En vérité, ce terme est étrange en ce qu'il semble privé de contenu et de contour en même temps. C'est un sac vide dans lequel chacun entasse ce qu'il veut - parfois son rêve et parfois son dégoût, compte tenu de sa culture, de sa classe sociale, de l'éducation qu'il a subie, de ses fantasmes. Lewis Carroll a inventé le mot valise. Le mot „pornographie” pourrait passer pour un „mot-poubelle” chargé de recueillir tout ce que, de l'érotisme, de la sexualité ou de la volupté, on refuse ou convoite. „*Encyclopaedia Universalis*, Éditeur à Paris, 1992, corpus 18, p. 738

⁷ Witold Gombrowicz, *Pornografie*, Editura Univers, București, 1999, p. 39

⁸ Ibid., p. 39

⁹ Ibid., p. 39

¹⁰ Ibid., p. 18

¹¹ Georges Bataille, *Erotismul*, Editura Nemira, București, 1998

¹² Witold Gombrowicz, *Pornografie*, Editura Univers, București, 1999, p. 19

¹³ Ibid., p. 99