

Gombrowicza gra w gęby albo gra gąb

ABSTRACT. Dybel Paweł, *Gombrowicza gra w gęby albo gra gąb* [Gombrowicz's mug game or game of mugs]. „Przestrzenie Teorii” 20. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 29-36. ISBN 978-83-232-2654-3. ISSN 1644-6763.

The essay concentrates on the opening scenes of *Ferdydurke* in which Gombrowicz introduces the reader to the world of his fiction. I try to demonstrate that the way in which the author creates the novel's hero, who is situated between the immature world of youth and the mature world of adults, gives us the key to understanding his writing as a whole. This is because all the protagonists of Gombrowicz's novels and dramas are constructed in a very similar way – they always distance themselves from the “game of mugs” that is played at the social level.

Heidegger powiedział kiedyś, że każdy Filozof godny tego miana całe życie myśli tylko jedną myśl. Parafrazując te słowa, można powiedzieć, że również każdy Pisarz godny tego miana przez całe życie pisze tylko jedną powieść. I chyba w całej tradycji literatury polskiej nie ma takiego drugiego pisarza, do którego to określenie pasowałoby bardziej niż do Witolda Gombrowicza. Nie jest to tylko kwestia jego osobliwego pisarskiego stylu, pełnego zjadliwej autoironii, rozpoznawalnego już po kilku zdaniach. To również kwestia jego zmagania z Formą, w której upatrywał podstawowe wyzwanie dla swego pisarstwa. Wokół Formy kręci się tutaj bowiem wszystko, biorąc z każdą nową powieścią czy dramatem jakby kolejny obrót, który nigdy w nich niczego nie zamyka i nie kończy ostatecznie. Prędzej otwiera perspektywę swego kolejnego powtórzenia. Ale skądinąd również rozróżnienie w pisarstwie Gombrowicza jego osobliwego stylu i rzeczy, o której ono traktuje jest wysoce problematyczne. Wszak zjadliwa autoironia, z wyraźnym odcieniem samopogardy i samogwałtu, jest nieodłącznym elementem wyrafinowanej gry pisarza z Formą, którą toczy on, powołując na scenę swych powieści i dramatów kukłowate sylwetki fikcyjnych bohaterów. I w tej grze już zawsze z góry stoi na przegranej pozycji.

1.

Mówią już o tym pierwsze strony *Ferdydurke*. Oto na wpół rozbudzony z głębokiego snu bohater chce pędzić taksówką na dworzec, gdyż śniło mu się, że czeka tam na niego pociąg. No i że właściwie już się na niego spóźnił. Od razu pojawia się pokusa psychoanalitycznego zinterpretowa-

nia tej sceny. Tym bardziej, że Sigmund Freud w swej książce o snach oferuje nam jednoznaczną interpretację tego typu marzeń sennych. Według niego sny o spóźnieniu się na pociąg:

zasługują na to, by zaliczyć je do klasy snów egzaminacyjnych. [...] Sny te mają bowiem przynieść pociechę w związku z innym lękiem, jakiego doznajemy we śnie – lękiem przed śmiercią. „Odjazd” to jeden z najczęściej używanych i dających się najłatwiej uzasadnić symboli śmierci. A więc marzenie senne mówi nam pocieszającym tonem: „Uspokój się, nie umrzesz (nie odjedziesz)”, podobnie jak sen egzaminacyjny uspokaja nas: „Niczego się nie obawiaj; i tym razem nic ci się nie stanie”. Trudności ze zrozumieniem takich snów biorą się stąd, że doznanie lęku wiąże się właśnie z wyrazem pociechy¹.

Problem jednak w tym, że na wpół rozbudzony bohater *Ferdydurke* od razu stwierdza, iż tak naprawdę nie ma żadnego pociągu, który by na niego czekał. Tym samym zaś nie może być mowy o tym, że mógłby się na niego spóźnić. Interpretacyjny klucz psychoanalityczny w tym wypadku zawodzi. Nawet bowiem jeśli – gdyby trzymać się propozycji Freudowskiej – we śnie bohatera doszedł do głosu jego lęk przed śmiercią (czy jego pocieszenie się przed egzaminem: tyle że czytelnik wtedy od razu – i słusznie – zapyta: jakim? Czy przed tym, jaki mu szykuje Pimko?), to od razu został on pozbawiony przez niego jakiegokolwiek znaczenia. Tym bardziej, że jego miejsce zajął całkiem innego rodzaju lęk, lęk porażający, dla którego trudno już znaleźć jakiegokolwiek pocieszenie. To lęk spowodowany własną samotnością, związany z poczuciem, że na całym świecie jest tylko on sam, niczym palec, bezwładnie rozciągnięty na łóżku w mętłym świetle;

o porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc już się skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre².

Słowa te wprowadzają nas w samo centrum świata pisarskiego Gombrowicza. To świat przesycony jakąś obezwładniającą nieokreślonością i niezdecydowaniem, świat bez kierunku i celu, przeciwstawiony przez pisarza światu codziennej życiowej krzątaniny, w którym czekają na nas już zawsze jakieś pociągi, taksówki, tramwaje. To, innymi słowy, świat pogrążony w jakimś na wpół sennym odrętwieniu, usytuowany na granicy dnia i nocy, w którym wszystko jest zamazane i pogrążone w atmosferze totalnej inercji i apatii. W tym amorficznym świecie nie ma żadnej wyraźnie rysującej się przyszłości – zadań, które bohater miałby w niej realizować. Podobnie też przeszłość zdaje się nieokreślona i rozmyta, gdyż nie wydarzyło się w niej nic, co by w sposób trwały ukształtowało

¹ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 328-329.

² W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Warszawa 1956, s. 5.

osobowość bohatera, a jego życiu nadało jakiś określony kierunek. To świat, w którym czas się na chwilę zatrzymał i w którym wszystko zdaje się chwilowo sprowadzone do zera, grożąc iż wchłonie w siebie bohatera niczym w wielką czarną dziurę bez dna. Stąd jego wielkie egzystencjalne przerażenie i towarzysząca mu trwoga, że:

nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i cokolwiek by się przedsięwzięło, nie pocznie się nic i nic³.

Od razu nasuwa się analogia z wielką literaturą egzystencjalną, na co zresztą wielokrotnie już wskazywano w różnych monografiach i pracach. Tyle że jeśli się bliżej przyjrzeć, ów egzystencjalny stan ma całkiem inne zakorzenienie niż ten, o którym piszą Kierkegaard czy Heidegger. Nachodzi bohatera od strony jego własnego ciała, jest wręcz doświadczany na poziomie jego fizjologii. Ciało bohatera *Ferdydurke*, skonfrontowane z napierającą nań zewsząd Nicością, zachowuje się niczym zwierzę, które oszalało i biega na oślep w różnych kierunkach. Załamuje się harmonijny związek owego ciała z duszą, który w europejskiej tradycji myślowej uznano za synonim ludzkiej doskonałości życiowej. Tymczasem w przypadku na wpół rozbudzonego bohatera *Ferdydurke* dusza i ciało zaczynają walczyć ze sobą, uciskać się wzajemnie. W rezultacie doświadcza on siebie, swojego wnętrza i zewnątrz, jako chaosu, czuje się rozproszony i rozproszkowany. Opis ten przypomina na pierwszy rzut oka quasi-psychotyczne doświadczenie pokawałkowania własnego ciała przez dziecko, o którym Lacan pisze, że poprzedza „stadium lustra”⁴. Tyle że Gombrowiczowski bohater to osoba trzydziestoletnia, która już przeszła „stadium lustra” i – zgodnie z oczekiwaniami otoczenia – winna już znać swój cel w życiu, być życiowo uporządkowana i dojrzała. Inna sprawa, że tak się nie stało, a w każdym razie proces dojrzewania do rzeczywistości udał się tylko połowicznie. W ciele i duszy bohatera *Ferdydurke* części dojrzałe walczą bowiem z niedojrzałymi, chłopięcymi, kpiąc z siebie i przedrzeźniając się nawzajem. Słowem, jest tak, jakby wszystko to, co było doświadczeniem siebie przed „stadium lustra”, nie poszło w nim całkiem w zapomnienie, spacyfikowane przez idealny lustrzany obraz siebie jako Ja, ale nadal zachowywało swą destrukcyjną żywotność, rozsadzając („przedrzeźniając”) ten obraz niejako od wewnątrz. Chodzi tu zatem o innego rodzaju chaos i poczucie pokawałkowania siebie niż to, o którym pisze Lacan w odniesieniu do dziecka. To chaos wynikający z doświad-

³ Tamże.

⁴ Por. J. Lacan, *Ecrits*, Paris 1966, s. 94. Na ten temat pisałem obszernie [w:] P. Dybel, *Ocalenie w lustrze*, [w:] tenże, *Urwane ścieżki. Przybyszewski. Freud. Lacan*, Kraków 2000, s. 225-242.

czanej boleśnie przez bohatera niewspółmierności między tym, co jest w nim jeszcze z chłopięctwa, niedojrzałe, rozlazłe i nieukształtowane, a tym, co wprawdzie już w nim jakoś dojrzało, ale zarazem nie jest na tyle silne, jednolite i ustabilizowane, aby podporządkować sobie chłopięctwo i nadać własnej tożsamości jednolitą postać. Można więc – mówiąc językiem wczesnego Lacana – powiedzieć, że u bohatera *Ferdydurke* „stadium lustra” nie spełniło do końca swej funkcji. Odziedziczył on wprawdzie po nim pragnienie uzyskania jakiejś idealnej Formy (jednolitego obrazu siebie), która by pozwalała mu odnaleźć własne miejsce w życiu, problem jednak w tym, że tego pragnienia nie może urzeczywistnić, gdyż opiera się temu to, co w nim chłopięce, mające swe zakorzenienie w jego niepokornym ciele.

Podobnie więc jak w sytuacji na wpół rozbudzenia, od której zaczyna się powieść, mamy tu do czynienia ze stanem swoistego zawieszenia i nieokreśloności, w którym nic w życiu bohatera jeszcze nie zdecydowało się ostatecznie. Ale nie jest to powrót do poziomu zero własnej osobowości, osiągnięcie przez bohatera stanu totalnej amnezji poprzez wykasowanie z komputera pamięci wszelkich danych. Przeciwnie, jego niezdecydowanie bierze się stąd, że nie jest on w stanie pogodzić tkwiących w nim okrucich obrazu siebie z przeszłości z sobą samym teraźniejszym, tak jak doświadcza i widzi teraz siebie i to, czego oczekują po nim poczciwe „ciotki”, mając nadzieję, że w końcu znormalnieje. W odróżnieniu bowiem od rówieśników, osób już dojrzałych, nie przyrósł jeszcze na trwałe do żadnej gęby, która byłaby akceptowana przez otoczenie. Stąd bierze się jego wewnętrzne rozdarcie, ambiwalencja w relacji do siebie oraz rozchwianie poczucia czasu. Przeszłość miesza się w nim i walczy z teraźniejszością i przyszłością, zaś sceną, na której wszystko to się rozgrywa, jest jego ciało, którego poszczególne członki, męskie i chłopięce, szydzą z siebie okrutnie. Z tego wewnętrznego cielesnego rozchwiania bierze się jednak jego przewaga nad dojrzałymi rówieśnikami. Nie wyobcował się tak jak oni w żadnej gębie, ale wszystko jest w nim jeszcze w stanie płynnym, pełne różnego rodzaju napięć i konfliktów. Rodzi to w nim wprawdzie wielkie egzystencjalne przerażenie, zarazem jednak pozwala zdobyć się na postawę prześmiewczego dystansu wobec siebie i wszelkich otaczających go gąb. Tak wewnętrznie rozchwiana osobowość nie daje się nigdy do końca spacyfikować, ujarzmić, upupić, wtłoczyć w narzucane jej przez innych formy i konwencje. Przeciwno nim buntować się w niej będzie jej własne niedookreślenie, nieukształtowanie i niedojrzałość. I ten stan wojny z innymi i z samym sobą jest permanentny. To bowiem nie tylko stan „ducha” bohatera, lecz przede wszystkim stan jego ciała.

Bohater *Ferdydurke* Gombrowicza jest wręcz biologicznie predestynowany do tego, aby – zamiast, jak inni, podporządkowywać się różnym

gębom i wrastać w nie bez reszty niczym paznokiec w palec – dystansować się wobec nich i grać nimi, demaskować je i przedrzeźniać. Dlatego zamiast pozwolić im rządzić sobą, sam staje się podmiotem i reżyserem otaczającej go gry gąb; napuszcza je na siebie, konfrontuje ze sobą, ośmiesza. Podobnie jak walczą w nim ze sobą i wyśmiewają się nawzajem dojrzałe i niedojrzałe członki jego ciała, chłopięctwo i dorosłość, tak samo i one – sprowokowane przez niego – zaczynają nieubłaganą walkę, której nieuchronnym efektem jest ich rozpad i destrukcja, tak iż w końcu, niczym prześladowane bohatera demony, rozplývają się w nicość. On sam zaś zawsze jest gdzieś pomiędzy nimi, nieuchwytny, zręczny lawirujący między nimi, uderzający w ich czułe punkty lub ironicznie się wobec nich dystansujący albo też uciekający w popłochu przed ich obliczem wykrzywionym przeraźliwym grymasem agresji i buntu. Obliczem, dodajmy, które sam sprowokował i powołał do istnienia.

Zarazem jednak dopiero teraz zaczynamy zbliżać się do jądra tego pisarstwa (i to jądra w jego dosłownym biologicznym sensie) – jako ukryty reżyser gry gąb bohater *Ferdynand* nie jest płytkim cynikiem, który czerpie li tylko złośliwą satysfakcję z przewrotnego manipulowania gębami otoczenia. W całej tej grze chodzi mu zarazem o coś, co traktuje jak najbardziej serio, czego uporczywie poszukuje, pragnąc dotrzeć do jakiegoś „obiektywnego” punktu odniesienia, usytuowanego ponad lub poza wszystkimi otaczającymi go gębami. Szuka w ten sposób jakiejś wystającej poza nie Nad-Gęby, która nie byłaby już tylko zwykłą gębą, ale raczej prawdziwą Formą, przez duże F, w której manifestowałaby się ukryta esencja tego, co ludzkie i międzyludzkie. Byłaby to więc taka Nad-Gęba czy Forma, w której nie czułby się skępowany, wyobcowany wobec siebie i innych. Tyle że owa Nad-Gęba czy Forma tak naprawdę nie istnieje i praktycznie nie może zaistnieć. W swojej istocie jest samą niemożliwością siebie. Dlatego jawi się pisarzowi niczym znikający punkt na horyzoncie jego własnego pragnienia, otwierając przed nim czysto hipotetyczną możliwość wyrwania się z zamkniętego kręgu brutalnej walki, jaką jego ciało toczy ze sobą i z napierającymi nań gębami innych. Raz urzeczywistniona stanowiłaby z jednej strony jakąś przeciwwagę dla napawającego go obrzydzeniem i trwogą doświadczenia własnej niezborności, niewspółmierności z sobą samym i rozproszenia członków własnego ciała, pozostających ze sobą w ciągłym konflikcie. Byłaby niczym zstępująca z wyżyn niebytu ocalająca go idea wyższego, ponad-gębnego uporządkowania samego siebie, które nie byłoby tylko funkcją napierających nań gąb innych. To uporządkowanie siebie nie sprowadzałoby się wówczas do bezmyślnej identyfikacji z jakąś akceptowalną społecznie gębą (np. potocznymi wyobrażeniami o dojrzałości, lecz zachowywałoby w sobie coś z cudownej amorficzności i niedojrzałości chłopięctwa. Pozwalałoby to

wówczas bohaterowi zarówno na swobodne kształtowanie siebie i innych, jak i na zachowywanie wobec siebie dystansu. Ale całe późniejsze piarstwo Gombrowicza jest wymownym dowodem na to, że urzeczywistnienie podobnego projektu siebie jest praktycznie niewykonalne. Każda próba budowania wyższego uporządkowania siebie i świata obraca się w swoje przeciwieństwo. Poszukiwana Forma przeobraża się – o ironio – zawsze w jakąś Anty-Formę. Rozwojem akcji zaczyna rządzić postępująca coraz dalej destrukcja wszelkich relacji między bohaterami dramatów czy powieści. Powtarza się w nich, tylko już bez osłonek, to, co po raz pierwszy wydarzyło się w *Ferdydurke*. Ucieczka z pełnego hipokryzji mieszczańskiego świata w niedojrzały, przaśny świat parobka, którego wystarczyło tylko ośmielić do dania Panu w gębę, aby rozpadł się cały hierarchiczny wiejski porządek. W *Ferdydurke* pozostaje wprawdzie jeszcze Zosia, ale jest już tylko nużącym bohatera zbędnym postromantycznym rekwizytem. W *Ślubie*, *Pornografii* czy w *Kosmosie* Gombrowicza żadnej Zosi już nie będzie. Gra w gębę jest już tylko grą ze śmiercią w śmierć.

2.

Tak oto już na pierwszych stronach *Ferdydurke* rysują się wyraźnie główne zręby filozofii pisarskiej Gombrowicza. W rozterkach bohatera tej powieści, przerażonego stanem półsennej inercji ogarniającej jego ciało, w którym poszczególne członki toczą ze sobą nieubłaganą walkę, a zarazem pełnego pascalowskiego lęku, iż wchłonie go w siebie czarna dziura Nicości, przy tym zaś dramatycznie poszukującego jakiejś obiektywnej Nad-Gęby, która by wyzwoliła go z tych wszystkich uwikłań, rozpoznajemy wyraźne echa różnych filozoficznych lektur. Ot, choćby coś z rozterek Descartesa, który niepewny co do tego, czy obraz widzianego przez siebie świata jest tylko złudzeniem podsuniętym mu przez złośliwego Demona, czy też jest obrazem prawdziwym, istniejącym obiektywnie na zewnątrz niego, udaje się w drogę poszukiwania w sobie samym ostoi najwyższej pewności. I tę prawdę autor *Rozprawy o metodzie* odnajduje – paradoksalnie – w równie sennym co Gombrowiczowskie *cogito*, w którym istnienie nie sposób wątpić nawet we śnie.

Jeśli jednak według Descartesa to osobliwe znalezisko, jakim jest śniące *cogito*, staje się – po jego racjonalnej obróbce – źródłem do uzyskania absolutnej klarowności na poziomie w pełni przytomnych, świadomych siebie myśli, to u Gombrowicza sprawa nie przedstawia się już tak prosto. W sennym doświadczeniu jego własnego *cogito*, a więc we wszystkim tym, co rodzi w owym *cogito* przerażenie, w jego inercji i rozcłonkowaniu, tkwi bowiem zarazem jakaś ogromna twórcza moc, otwierająca

perspektywę przed-gębnego doświadczenia siebie i innych, pozwalającego na zachowanie bohaterowi – gombrowiczowskiemu podmiotowi – dystansu wobec wszelkich narzucanych mu przez społeczne otoczenie gąb. W rezultacie u Descartesa senne *cogito* przeradza się w Nad-Gębę świadomej siebie myśli, która w swojej racjonalności odnajduje niewzruszoną podstawę wszystkiego, co jest, i której zawsze możemy być pewni. U Gombrowicza natomiast na wół senne *cogito* nie zanika ani też nie zostaje porzucone, lecz stanowi trwały punkt odniesienia w przebiegu całej powieści, od wewnątrz przesycone niepewnością, niewspółmierne ze sobą i rozczłonkowane. I to mimo iż społeczne otoczenie bohatera stara się mu narzucić jakąś gębę, dzięki której wydorosłeje i odnajdzie poszukiwaną dojrzałą jedność z sobą – harmonię duszy i ciała.

Wymownym świadectwem ciągłej obecności tego na wół sennego niedojrzałego *cogito* jest to, że w *Ferdydurke* wszystkie te starania otoczenia – jak i samego bohatera – ostatecznie kończą się porażką. W końcu słowa zamykające powieść, iż przed gębą ani pupą nie ma ucieczki, to nie tylko stwierdzenie obiektywnego faktu. To również przyznanie się bohatera do klęski w jego usilnych poszukiwaniach Nad-Gęby, w poszukiwaniach jakiegoś – jak sam pisze – neutralnego „trzeciego człowieka”, który by go oderwał od gęby i pupy Zosi. Klęskę jednak ponosi również i sam czytelnik, który otwierając tę książkę, miał nadzieję, że znajdzie w niej jakąś przekonującą, pozytywną receptę na życie. Tymczasem okazuje się, że w swojej naiwnej wierze był zwykłym głupkiem, trąbą, gdyż wraz z ostatnim zdaniem książki musi stwierdzić, że nie nauczył się praktycznie niczego. Tylko w pewnym sensie powrócił do początku. Świat powieści zniósł sam siebie i pozostało po nim już tylko puste Nic.

Na tę analogię i różnicę w porównaniu z Descartesem można spojrzeć jeszcze inaczej. Jeśli u tego drugiego wszelkie paranoiczne wątpliwości wyrzucone zostają jednym gestem na zewnątrz *cogito*, znajdując swe ucieleśnienie w niepewności co do tego, czy dobry Bóg biblijny nie jest w istocie złośliwym demonem, to u Gombrowicza ten złośliwy Bóg-demon zamieszkuje od wewnątrz *cogito*-ciało bohatera. To innymi słowy jego *cogito* cielesne, które potrafi go/siebie dręczyć, poniżać i gwałcić. Jest w swym stosunku do niego/siebie, w stosunku osobliwego samogwałtu, szczególnie brutalne i bezwzględne, gdyż gwałt wiąże się w nim nieodłącznie z szyderstwem. To zaś oznacza, że *cogito*-ciało bohatera potrafi, gwałcąc go, poruszyć do samych trzewi. Kiedy więc Gombrowicz pisze:

i wszystkie te części gwałciły się dziko w atmosferze wszechobejmującego i przejmującego panszyderstwa⁵,

⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke...*, s. 6.

ukazane w ten sposób ciało-*cogito* bohatera jawi się jako przeniknięte potężnym, przepajającym je od wewnątrz żywiołem autodestrukcji. Stawowi jakby współczesne ucieleśnienie obłędnego boga Dionizosa, który z upojonego winem sybaryty przeobraził się w przepojonego niesłychaną agresją w stosunku do siebie samogwałciciela i szydercę. Tylko wówczas bowiem może doświadczyć siebie, swojego ciała, w samej jego istocie, wstrząsnąć nim/sobą do samych podstaw. Innymi słowy, dopiero zadając gwałt sobie, zyskuje niezachwianą kartezjańską pewność swego istnienia, zaczyna siebie i innych naprawdę czuć i poznawać.

Można w tym też, po lacanowsku, upatrywać zdanie się na doświadczenie perwersyjnej *jouissance*, irracjonalnej rozkoszy, która ma w sobie coś głęboko destrukcyjnego. Dlatego rodzi ona w bohaterze zarówno fascynację, jak i strach. I to strach paraliżujący, bez miary. Nie zaniknie on bynajmniej kiedy do akcji wkroczy Pimko, starając się przylepić bohaterowi gębę wzorowego uczniaka, ani też tym bardziej, kiedy ten wraz z Miętusem zrejterują na wieś do Wuja w poszukiwaniu „prawdziwego” Parobka. Niebezpieczna gra bohatera z parobkiem w gęby, która prowadzi do uwolnienia tego ostatniego od gęby narzuconej mu przez Pana, kończy się wszakże wynurzeniem się u niego gęby okrutnej, krwiożerczej i mściwej, gęby nie do okiełznania w jej dążeniu do zemsty, mordy i gwałtu. W dodatku jedyna gęba, która wtedy pozostaje „do rozporządzenia” bohaterowi, gęba kochającej romantycznie Zosi, rodzi w nim co najwyżej poczucie niesmaku i mdłości. Wszystko kończy się więc powrotem do wyjściowego stanu nicości i pustki. Akcja powieści zatoczyła koło i wszystko może zacząć się od nowa. Może zacząć się pościg za nowym pociągiem czy statkiem, którego nie ma i który tak naprawdę nigdy nie odjechał. I nie miał zamiaru odjechać.

Jeśli jednak rozwój akcji w *Ferdynurce* przybiera postać koła, w którym wszystko w pewnym sensie wraca do początku, to w podobnie obmyślonej przez Gombrowicza kompozycji powieści znajduje swe wymowne potwierdzenie kolisty związek „części” i „całości”, ucieleśnione zostaje w szczególnie radykalny pisarski sposób „koło hermeneutyczne”. Tak oto potwierdza się tu niesłychana gęstość tego pisarstwa, wieloraki kolisty splot każdej „części” tworzących je utworów z całością, tak iż koniec każdego z nich zawsze jest powrotem do początku. Wkraczając w świat gry gąb tego pisarstwa, odnajdujemy siebie nagle w groteskowo zniekształconym leibnizjańskim świecie ustawionych naprzeciw siebie gąb/monad, z których każda przedrzeźnia pozostałe w nieskończoność, niczym w krzywym lustrze.