

teksty

te k s t y

D R U G I E

teksty drugie



2005

Gombrowicz: poza międzyludzkim

Leonard NEUGER

Granice tranzytywności

Jerzy JARZĘBSKI

Gombrowicz i natura

Marta LEŚNIAKOWSKA

Jak widzieć architekturę,
kiedy się ją czyta?

Janusz MARGAŃSKI

Gombrowicz i muzyczność

Stanisław BEREŚ

Rozmowa z Ritą Gombrowicz

Agneš HELLER

Świat jako życie i śmierć

Andrzej PLEŚNIEWICZ

Paweł Valéry

3

[93]

2005

cena 15.00- PLN
(w tym 0% VAT)

IBL PAN

	Wstęp	
Jerzy JARZĘBSKI	4	Gombrowicz na nowo opisany
	Szkice	
Leonard NEUGER	9	Granice tranzytywności
Jerzy JARZĘBSKI	17	Gombrowicz i natura
Przemysław CZAPLIŃSKI	27	Wspólnotowy rytuał ofiarniczy. <i>Trans-Atlantyk</i> Witolda Gombrowicza
Marta LEŚNIAKOWSKA	38	Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta (u Gombrowicza i innych modernistów)?
Janusz MARGAŃSKI	58	Gombrowicz i muzyczność
Dalibor BLAŽINA	66	Gombrowicz - Zdravka Malicia (przeł. <i>Jolanta Sychowska-Kavedžija</i>)
Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL	79	Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza
	Roztrząsania i rozbiory	
Aleksander FIUT	91	Miłosz jako krytyk Gombrowicza
Stefan SAWICKI	100	Nowe odczytanie Gombrowicza
Marian BIELECKI	104	Gombrowicz palimpsestowy
Janusz MARGAŃSKI	110	Dialektyka <i>Czarnego nurtu</i>
Magdalena MIECZNICKA	120	Gombrowicz wobec sztuki
Andrzej SKRENDO	126	„Zdybany w rozkroczeniu”
Piotr MICHAŁOWSKI	132	Słowo i obraz, czyli interferencje referencji

	Rozmowy	
Karolina BYKOWSKA, Stanisław BERES	138	Rozmowa z Ritą Gombrowicz
	Prezentacje	
Agneš HELLER	152	Świat jako życie i śmierć (przeł. <i>Anna Zeidler-Janiszewska</i>)
	Opinie	
Maryla LAURENT	165	Przyprawianie gęby Gombrowiczowi
Magdalena MIECZNICKA	174	Co nowego w sprawie Gombrowicza?
	Interpretacje	
Marek ZALESKI	184	Masochista na Cyterze
Paweł DYBEL	204	Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza
	Archiwalia	
Andrzej PLEŚNIEWICZ	219	Paweł Valéry
	Noty o autorach	
	237	

Gombrowicz na nowo opisany

Już wiele lat temu zdawało się, że o Gombrowiczu trudno napisać coś radykalnie nowego. „Gombrowiczologia” sprawiała wrażenie nauki w zasadzie ustalonej, mającej całkiem solidne fundamenty w postaci autorskich interpretacji własnych tekstów a i nadbudowę pięknie rozwiniętą. Produkcja prac naukowych na temat Gombrowicza nie ustawała bynajmniej pod koniec ubiegłego wieku, ale albo miała charakter dość przyczynkarski, albo dotyczyła kwestii odbioru (jak książki Stanisława Bortnowskiego czy Krzysztofa Łęckiego). Dopiero z początkiem bieżącego stulecia zaczęło przybywać tekstów dotyczących interpretacji Gombrowicza, zapoczątkowany bodaj książką Leszka Nowaka. Ale to wciąż jeszcze nie oznaczało znaczącej inwestycji w język opisu dzieła. Tu inspiracja przyszła niespodzianie z Ameryki, w postaci zbiorowej pracy pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek Grymasy Gombrowicza. Książka ukazała się wprawdzie już w roku 1998, ale przełożona została i wydana po polsku trzy lata później. Zawierała artykuły sytuujące Gombrowicza wobec teorii genderowych, a przede wszystkim ujmowała jego twórczość w perspektywie queer’u, co okazało się bardzo trafną intuicją. W Gombrowiczu, głównie jako autorze Trans-Atlantyku, badacze z Ameryki zobaczyli pisarza ujmującego się za wszelkiego rodzaju „odmieńcami”, ludźmi wykluczonymi już to z powodu swej orientacji seksualnej, już to z biedy czy z racji kulturowej i narodowej peryferyjności.

W tym samym czasie pojawiła się w Polsce książka Janusza Margańskiego, tłumacza Grymasów, zatytułowana Gombrowicz wieczny debiutant. Margański, od wielu lat zafascynowany Gombrowiczem, nie był uczonym akademickim, posiadał jednak wspaniałą erudycję filozoficzną i literacką, zdobył ją między innymi przez lata praktyki w zawodzie tłumacza. Jego portret Gombrowicza różnił się więc znacznie od tego wizerunku, który wykształcił się jako wiedza „paradygmatyczna”, potwierdzana autorytetem podręczników szkolnych i uniwersyteckich. Gombrowicz Margańskiego był przede wszystkim autorem uwikłanym w problemy filozoficzne, używającym pojęć z języka Kartezjusza, Pascala czy Nietzschego niejako mimochodem,

nieostentacyjnie, tak iż owa praktyka umknęła oczom interpretatorów. Jego intertekstualne działania obejmowały, podług Margańskiego, także literaturę światową, głównie francuskich klasyków, z których brał motywy i wątki, rozwiązując je po swojemu.

Niejako w sukurs Margańskiemu przychodziła książka Michała Głowińskiego Gombrowicz i nadliteratura, złożona z tekstów drukowanych na przestrzeni lat, a poświęconych głównie intertekstualnym grom pisarza. Wydawało się, iż teraz tylko kwestią czasu jest ponowna, niezwykle drobiazgowo lektura Gombrowiczowskich tekstów, wykrywająca w nich całe pokłady zapożyczeń i aluzji literackich. Głowiński pokazywał, że ucieczka od kategorii narzucanych w odbiorze przez samego pisarza (marzenie każdego interpretatora) wiedzie przez lekturę erudycyjną, obnażającą wszystkie chwytły prowadzonej przezeń tajemnie międzytekstowej gry.

I kiedy zdawało się, że nowy paradygmat lektury Gombrowicza już się ustala, wyznaczając badaczom zadania na kolejne dziesięciolecia, pojawiła się książka Michała Pawła Markowskiego, wyrażająca bardzo mocne zniechęcenie jej autora do wizerunku Gombrowicza-gracza. W Czarnym nurcie Markowski, korzystając po części z inspiracji Hanjo Beresema, który, podobnie jak on, interpretował w wydanej niedawno książce Gombrowicza poprzez Lacana, postanowił zająć się autorem Ferdurke jako rzeczywistym, żywym człowiekiem, odczuwającym mocno kłopoty dojrzenia, a następnie swoje zderzenie ze światem i innymi ludźmi. Jego utwory miałyby być zatem nade wszystko zapisem spotkania z Innością, z Niesamowitym, z tym wszystkim, co w świecie dzikie, monstrualne, niepoddające się logicznym analizom. Gombrowicz został w książce Markowskiego niejako jeszcze raz rozmontowany i ponownie złożony, tak aby się nam ujawniły jego emocje, lęki, stosunek do ciała, praktyki konstruowania sobie „ja”, zaskoczenie głupotą i potwornością tego, co nas otacza. Erudycja furda – zajmijmy się Gombrowiczem rozebrany do goła? Nic z tych rzeczy. Książka Markowskiego jest nie mniej erudycyjna niż praca Mar-

gańskiego, tyle że owa erudycja wiedzie w inną stronę. Markowski bowiem odszyfruje przede wszystkim tekst zachowań Gombrowicza, ukrytą semantykę używanych przezeń motywów, a nie nawiązania międzytekstowe – literackie bądź filozoficzne.

Tak można by było zaprezentować główną oś, wokół której skupiają się dzisiaj interpretacje Gombrowicza. Ale daleko stąd jeszcze do obrazu „gombrowiczologii”, jaki wyłonił się z obchodów i imprez roku jubileuszowego. Rok ów miał być, według niektórych, okazją do obłożenia grobu pisarza stosownymi laurkami, które w odbiorze jego twórczości niczego nie zmieniają. Tak się jednak nie stało. Do gombrowiczologicznego stołu przystąpiło nowe pokolenie badaczy, które po pierwsze zajęło się intensywnie odkrywaniem nieznanych lub nie dosyć znanych faktów z życia pisarza, po drugie opracowaniem szczegółowym pewnych niewystarczająco dotąd opisanych aspektów jego twórczości, wreszcie – rewizją zastanych sądów.

Dlaczego na pierwszy plan wysuwam poszukiwania natury biografistycznej? Bo akurat w tej dziedzinie nastąpiło zdecydowane ożywienie i my naprawdę dziś wiemy znacznie więcej o życiu Gombrowicza niż kilka lat wpródy. Najpierw wymienimy Joannę Siedlecką, która publikuje wciąż kolejne, poszerzane systematycznie o nowe materiały wydania Jaśnie Panicza. Tuż za nią plasuje się oparta na bogatych studiach materiałowych książka Agnieszki Stawiarskiej Gombrowicz w przedwojennej Polsce. O ile Siedlecka korzysta z bardzo wielu relacji osób z Gombrowiczem związanych, o tyle Stawiarska daje syntezę tych i innych materiałów, dokonując krytyki źródeł. Jeszcze ciekawsza, z uwagi na uwzględnienie zupełnie dotąd nieznanych dokumentów, jest książka Klementyny Suchanow Argentyńskie przygody Gombrowicza, wzbogacona o bardzo dokładne kalendarium zaoceanicznego okresu życia pisarza i wielokrotnie bogatszą od wszystkich dotąd istniejących bibliografię gombrowiczianów argentyńskich. Autorka tej pracy nie postępuje utartymi drogami, ale rzuca się w argentyńską przygodę z wiarą, że uda się jej dotrzeć do jakichś zupełnie, zda się, zapomnianych ludzi, wymienionych gdzieś tam w Dzienniku lub korespondencji pisarza. I tu niespodzianka: ludzie ci żyją, można ich odnaleźć, oni z kolei prowadzą poszukiwaczkę do następnych świadków i do kolejnych archiwalnych zbiorów, przechowywanych, jak się okazuje, z większym od spodziewanego pietyzmem w bibliotekach obydwu kontynentów. Tak odkrywa się przed nami coś, co miało być ponoć już na zawsze mroczne, przysypane kurzem mijających dziesięcioleci.

Klementyna Suchanow swoje poszukiwania prowadzi nadal, należy więc czekać na jej nowe sensacyjne odkrycia. Inaczej nieco o życiu Gombrowicza pisze Margański w swojej drugiej książce: Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu. Jest to luźna, dość gawędziarska i pozbawiona przypisów opowieść, w której jednak autor stara się bardzo interesująco przedstawić kontekst kulturowy przygód Gombrowicza, na przykład to, co się działo we francuskiej nauce i filozofii w chwili, gdy pisarz po raz pierwszy przebywał w Paryżu.

W Gdańsku mieszkają kolejni autorzy książek o pisarzu: Piotr Millati – badacz poglądów Gombrowicza na sztukę, Ewa Żółkoś – autorka pasjonującej historii inscenizacji Iwony w teatrze, wreszcie Ewa Graczyk – która przedstawiła interpretację przedwojennej twórczości autora Ferdydurke, zdominowanej wedle autorki przez

problem społecznej nierówności. Jeśli doliczymy do tego obszerne dzieło Mariana Bieleckiego, badające metaliterackie i metakrytyczne poglądy Gombrowicza, a także wiele pomniejszych książek wspomnieniowych, jeśli odnotujemy książki referatów i numery specjalne licznych czasopism poświęcone pisarzowi, okaże się, że – wbrew bagatelizującym rok jubileuszowy opiniom wygłaszanym tu i ówdzie – o Gombrowiczu naprawdę w ostatnim czasie mówiło się bardzo wiele i powiedziano o nim sporo rzeczy całkiem nowych, a też, co nie mniej ważne, ujętych z zupełnie nowej perspektywy – już to po prostu generacyjnej, już to metodologicznej.

Ale rok jubileuszowy, paradoksalnie, wciąż jeszcze trwa, bo na wydanie czekają książki referatów z największych Gombrowiczowskich konferencji, przede wszystkim z krakowskiej (marzec 2004), która zgromadziła prawdziwy tłum uczestników (74 uczonych z 16 krajów), a także warszawskiej organizowanej przez Instytut Badań Literackich i Instytut Sztuki PAN oraz kilku jeszcze sesji zagranicznych (Paryż, Lille, Sztokholm, Amsterdam). Ułamek zaledwie z dorobku tych zgromadzeń przynosi dzisiejszy numer „Tekstów Drugich”, w którym chcemy przypomnieć pierwszego spośród akademickich badaczy Gombrowicza, nieżyjącego już chorwackiego sławistę, Zdravko Malicia, pokazać reprezentatywne próbki nowego dyskursu na temat Kosmosu – powieści najmocniej dziś intrygującej interpretatorów, obok refleksji nad Gombrowiczowskim językiem, a także nad głównymi tematami organizującymi jego światopogląd filozoficzny.

W wydanej niedawno po polsku książce Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé (Witold Gombrowicz lub ateizm integralny) Jean-Pierre Salgas ustawia autora Ferdydurke w centrum europejskiej i światowej problematyki końca XX wieku, czyni go czymś w rodzaju „róży wiatrów”, punktem przecięcia dróg myśli, które doprowadziły do zasadniczej przemiany kultury, przemiany dokonującej się w drugiej połowie stulecia. Można się z tą diagnozą bardziej lub mniej zgadzać, można cum grano salis wyciągnąć wniosek, iż Gombrowiczowska analiza kulturowej Prowincji przeciwstawionej Centrum lada chwila czy wręcz od dzisiaj już okaże się przydatna abdykującym ze swej wielowiekowej pozycji Francuzom, a wkrótce całemu światu. W każdym razie ten typ lektury wskazuje, że Gombrowiczowi daleko jeszcze do ustalenia się w postaci zinterpretowanego do cna klasyka, a rewolucyjny potencjał jego tekstów jeszcze nas niejednym zadziwi, obruszy czy – jak chciał Miłosz – obrazi.

Jerzy JARZĘBSKI

Leonard NEUGER

Granice tranzytywności¹

Rok 1958 zaczął się dla Gombrowicza-piszącego we wtorek, zatem z co najmniej sześciodniowym opóźnieniem względem kalendarza (1 stycznia 1958 przypadał we środę), zbliżając się „od wschodu z szybkością równą obrotowi ziemi” i dosięgnął go w La Cabania, u Dusia, w skromnym gronie: „Duś siedział na fotelu pod lampą. Marisa przy radio. Andrea na poręczu drugiego fotela. Nikogo więcej. Przed Dusiem rozrzucone szachy”². Sito diarysty, u Gombrowicza na ogół nader swobodnie, bez obligacji operujące statycznymi i bardzo z natury ograniczonymi nazwami dni tygodnia (tu: wtorek), zatrzymuje scenę jawnie statyczną: Duś, Marisa i Andrea siedzą, szachy zatrzymały się w utrwalonym nieładzie wskazującym na to, że nie są w użyciu. Tej statyczności i bierności przeciwstawiony jest gwałtowny i groźny („dosięgnął”) ruch Nowego Roku, zdynamizowany retorycznie, bo przecież fizykalnie nie gwałtowniejszy w swej szybkości równej obrotowi Ziemi od jakiegokolwiek innego dnia. Podobnie jak dni tygodnia czy godziny jest on także elementem sita: kalendarza, zegara; zanim ten Nowy Rok ruszy z retorycznego kopyta, zanim opanuje scenę, przynależy do nieruchomej siatki, w której więzimy czas, siatki wywiedzionej z natury, z cyklów kosmicznych, podobnie jak godziny,

^{1/} Poniższy tekst napisany został przed ukazaniem się książki M.P. Markowskiego *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; zapoznałem się z nią później stając przed wyborem: albo mój tekst, w wielu miejscach zbieżny z myśleniem Markowskiego, całkowicie zmienić, albo, zgodnie z chronologią, zachowywać się tak, jak bym jej nie czytał. Wybrałem tę drugą możliwość. Artykuł został przedstawiony na międzynarodowej konferencji „Witold Gombrowicz – nasz współczesny”, która odbyła się w Krakowie, na Uniw. Jagiellońskim, w dniach 22-27 marca 2005 r.

^{2/} W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 33.

dni, tygodnie, miesiące rozumiane jako miara. I Gombrowicz idzie nam częściowo na rękę, nieco dalej pisze:

dla czegoż nie zapisywałem każdego dnia mego od chwili gdy nauczyłem się pisać? Miałbym dzisiaj wiele tomów, wypełnionych tymi zapiskami, i wiedziałbym co robiłem dwadzieścia siedem lat temu, o tej samej godzinie. Po co? Życie przecieka przez daty, jak woda przez palce. (s. 33)

Zatem ideałem byłyby codzienne zapiski. Ba, ale po co? Po to, żeby odpowiedziami na miary kalendarza były miary zapisków (tomy), im więcej tomów, tym lepiej. Pozwoliłoby to Gombrowiczowi na rozeznanie się, co w tym samym czasie robił w przeszłości, co oznacza między innymi, że powtarzalności miar kalendarza odpowiadałaby niepowtarzalność zdarzeń diariuszowych, zapisków. Ale też musiałaby to być niepowtarzalność katalogu skazana na chroniczną addytywność. Albo istnieje też możliwość, że między zdarzeniami diariuszowymi (śladami) mogą powstawać nieoczekiwane związki, że, choć przez sito miar przecieka to co bezmierne, życie, ale „przynajmniej pozostałoby coś... ślad jakiś...” (s. 33). Ze śladów zaś, być może, dałoby się złożyć jakąś wypowiedź (sens), choćby tak szaloną, jak w *Kosmosie*.

Dotykamy tu aporii daty (datowania), na którą wskazywał Jacques Derrida: każde datowanie jest sygnowaniem, gwarancją jednostkowości wypowiedzi, w swej istocie sygnatura jest zawsze datowana, „datować to sygnować” i przeciwnie, nie do pomyślenia jest sygnatura niedatowana, co także oznacza: nieulokowana w przestrzeni³. Ale też każda data (miara), jak pisze Michał Paweł Markowski, wpisuje wypowiedź w obszar konwencji, obszar dostępny wszystkim, w społeczną powtarzalność, że odejmuje wypowiedzi jej jednostkowość (sygnaturę), czy, jak mówi Derrida, idiomatyczność. Mówiąc najkrócej, chodzi tu o jednostkowość, jednorazowość, jedyność komunikowalną, zatem traconą⁴.

Gombrowicz w całym swym dziele próbował budować idiomatyczność własnego idiomu, by tak rzec „śladować”. „Wtorek” w zapisie diarysty miał być wtorkiem Gombrowicza, Gombrowicz miał być taki właśnie a nie inny w ten tylko wtorek właśnie, o tej właśnie godzinie, tego właśnie roku itd. Tak można rozumieć jego indywidualizm, tutaj także przynależy jego sytuacja wiecznego debiutanta, stąd pochodzi też jego resentyment, by przywołać znakomitą książkę Janusza Margańskiego⁵. Problematyczność takiego rozwiązania jest oczywista, sygnatura Gombrowiczowska całą sobą zmierza do niekomunikatywności, a nawet autonekomunikatywności, bowiem – zradikalizowana – musi próbować wydrzeć się miarom języka jako gwarantom komunikacji właśnie. A to oznacza, że jest nie do opowiedzenia, czy – używając dawnych kategorii – że jest zupełnie nieepicka, że nie

^{3/} Cyt. za: M.P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003, s. 298.

^{4/} Tamże, s. 298.

^{5/} J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

poddaje się syntagmatyzacji, a jeśli nawet, to – jednorazowej, nieobligatoryjnej, niepewnej siebie, nieostatecznej.

W cytowanym zapisie rysują się dwie możliwości takiej radykalizacji:

- 1) opowieść się objawia, ale nie do końca i tylko dla niezdolnego do jej odczytania Gombrowicza
- 2) to, co się objawia, nie poddaje się odczytującemu rozumieniu.

Pierwsza to wspomniane już związki rozumiane jako odkrywająca się, rozświetlająca narracja (opowieść) odczytywana z zapisków, śladów; jest to narracja dotycząca tego, co idiomatyczne, losu Gombrowicza, rodzaj osobistej mantyki wpisanej w kalendarz, ale też w nim ukrytej i (nie)możliwej do odczytania dla jednej tylko osoby, Gombrowicza. „Wzrastająca moja wrażliwość na kalendarz. Daty. Rocznice. Okresy” rozumiane tutaj jako moje daty, moje rocznice, moje okresy. Czy trochę wcześniej: „los mój przetaczał się z jednego roku w drugi”.

Wymaga to dopowiedzenia: kalendarz wprowadzony zostaje w sytuacji przecucia śmierci. Najpierw są to złe sny wzięte w cudzysłów zamknięty wielokropkiem, zatem moje-nie moje przecucia. Ale zaraz:

Moja kończąca się historia [...] dąży do wyjaśnienia. Powoli wszystko się uzupełnia. Wszystko się zamyka. Zaczynam już odczytywać siebie, choć z trudem i jakby przez mętne okulary. Jakże dziwne: na koniec, na koniec zaczynam widzieć własną twarz wyłaniającą się z Czasu. Towarzyszy temu przedsmak nieodwołalnej ostateczności. Patos. (s. 34)

Odczytywanie ukrytego, lecz ujawniającego się przed oczyma Gombrowicza tekstu („moja kończąca się historia”) zostaje uzupełnione przez metaforę wyłaniającej się, wypływającej na powierzchnię z rzeki Czasu (przez duże C) własnej twarzy. Topos rzeki czasu, w której jest się zanurzonym, która ma właściwości lustra, jest jednak przez Gombrowicza tyleż użyty, co kwestionowany. Owszem, jest czas, jest wyłaniająca się twarz, ale cały ten akapit zamykający wtorkowy zapis diarysty kończy się wieloznaczną diagnozą: „patos”. Można to rozumieć atrybutywnie: los mój – a stwierdzam to podczas/na podstawie jego lektury – ma cechy patosu, niesie w sobie źródłowe cierpienie. Jednak nie sposób uciec od znaczenia metatekstowego, zatem antyiluzyjnego. Cały zapis jest wtedy uznany za retoryczny i patetyczny, czy jakby to ujął Gombrowicz: napisało mi się to z patosem. Pisanie wrasta w oglądanie pisania, iluzja, „prawda” poddawana jest ciągłej obserwacji.

Mało tego: zanim Gombrowicz wprowadzi topos rzeki czasu, sięga po inną, mniej zużytą metaforę: huraganowego pędu kosmicznego, nawet przetaczającej się i porywającej wszystko lawiny.

Nadejście nowego roku to pęd, pęd straszliwy czasu, ludzkości, świata. Wszystko jak szalone przebiega w przyszłość i ogrom tego astronomicznego wyścigu zapiera dech. Ja wraz z wszystkim też gnałem, los mój z hukiem przetaczał się z jednego roku w drugi i w tej minucie, w tej sekundzie, coś się stało choć nic się nie stało. Zaczął się rok. (s. 33)

Wygląda to tak, jakby przez szpary, dziury w miarach (sitach, tamach) przelatował uniwersalny, wszechobjemujący, szalony, niszczycielski czas, czas katastrofy,

równocześnie jednak jakby ten sam czas w długim trwaniu formował się dla Gombrowicza w rzekę-księgę, rzekę-mantykę, rzekę-zwierciadło. W tej rzece można się zanurzyć, można się własną kończącą się historią zmysłowo rozkoszować: „Moja kończąca się historia zaczyna mi sprawiać rozkosz wprost zmysłową. Zanurzam się w niej jak w rzece niesamowitej [...]” (s. 34). Przy lekturze wszystko jednak szwankuje: oczy, metafora poznania, przesłonięte są mętnymi okularami, zaś te osłabione akty poznawcze dodatkowo komplikuje osłabienie „ja”, poszukującego wszak dopiero własnej zatopionej twarzy. Epistemologicznemu wysiłkowi, jego powolnemu tempu przeciwstawia się rozkosz cielesną zanurzania się we własnej historii. Mamy tutaj biernego, niezindywidualizowanego, porwanego pędem czasu Gombrowicza, Gombrowicza oddającego się żmudnemu rozpoznawaniu i Gombrowicza z lubością zanurzającego się w swym nie- lub przednarratywnym losie. Do tego rzeka Czasu naznaczona tematem śmierci nieuchronnie staje się rzeką zapomnienia, lustro jest zatem obszarem niepamięci, z której „ja” stopniowo wyłania się dla Gombrowicza, wyłaniając też jego samego. Jest to jednak figura niekończących się metafor: „ja” wyłania się stając się w najlepszym wypadku twarzą, dla której znów twarz się wyłania i tak dalej. Nie jest to jednak tylko przywdziewanie masek, Gombrowicz mówi o „wyjaśniającej” roli rzeki, to nie jest ułuda, tylko pełna napięcia praca. Ale też upojna kąpiel, ekstazyjne oczyszczenie w rzece zapomnienia. Praca rozpoznawania (twarzy-losu) i radosna cielesność zapomnienia/przypomnienia.

Można, jak sądzę, potraktować te dwa sposoby realizacji idiomatyczności Gombrowicza jako krystalizację pisania *Dziennika*, a nawet twórczości pisarza. Wynikałyby stąd dwa zasadnicze zadania, jakie ono sobie stawia: rejestracja objawień, w których (poprzez które) można dostrzegać własną, wciąż nieostrą twarz czy ślady obecności oraz hermeneutyka, jako odczytywanie/pisanie narracji zatopionej w śladach (tym co objawione), łączenie w mniej lub bardziej doraźne sekwencje „śladów” pozostawionych na sicie zapisów, „śladów” wskazujących jednak poza siebie, narracji zastępczych, kryjących w sobie narrację właściwą, pisaną nie tylko przez Gombrowicza, ale i jemu – i tylko jemu. Krótko mówiąc: niekończące się Inne i wciąż ponawiana hermeneutyka; Inne, które właśnie, jak chce Lévinas⁶, wymyka się, zwłaszcza w doświadczeniu śmierci, identyfikacji i tranzytywności, i hermeneutyka, która śledzi własne/cudze śladowe ustanawianie sensów.

Na razie porwany wraz z przyjaciółmi przez noworoczny prąd śmierci Gombrowicz biernie poddaje się jego władzy. Ta bierność wiąże się z niemożnością pełnej autoidentyfikacji. Gombrowicz pisze: „Moja kończąca się historia”, a nie: moje kończące się życie. Stawką bowiem nie jest ulokowanie się w porządku natury, lecz porządku ludzkim (antynatury), w porządku hermeneutyki. Tranzytywność dotyczy u niego zawsze akulturacji tego, co naturalne. Bierność czy lęk, trwoga, panika sygnalizują osiągnięcie granicy tranzytywności. Na tej granicy lokuje się jego twórczość.

^{6/} Odwołuję się tutaj do wczesnych (1946-1947) wykładów Lévinasa zebranych później w książce *Le temps et l'autre*. Cyt. za: E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, KR, Warszawa 1999.

2

Przyjrzyjmy się zatem śladom sekwencji – a może to wcale nie są sekwencje, w ewentualnej mantyce nigdy tego na pewno nie wiadomo – umierania, śmierci, katastrofy, tak jak one zapowiadają się na samym początku 1958 roku w *Dzienniku*. Już we środę przydarza się Gombrowiczowi pierwsze objawienie podczas spaceru „po alei eukaliptusowej”. Epifania przygotowana jest solidnie: wtorek zakończył sekwencję przecucia śmierci słowem „patos”, wędrówka po alei lokuje go z powrotem „u siebie”, gdy „wtęm zza drzewa wylazła krowa”. Ma rację Margański, kiedy interpretuje rozwinięcia takich epifanii w kategorii Nietzscheańskiego rezydententu⁷, gdzie „ja” może się konstytuować tylko w konfliktowym spotkaniu z nie-ja. Tutaj chciałbym jednak pójść inną drogą. Konstytucja „ja” jako antynatury, owszem, obsesyjnie przez Gombrowicza rozwijana w dalszych częściach, natrafia tu na opór, który w języku Lévinasa dałoby się określić jako napotkanie radykalnie innego, wrywające z teraźniejszości hipostazy. Nie jest to już jednak materialna troska o Sobość, nie jest to także rozkoszowanie się pokarmami (krowa Gombrowicza nie jest tu producentem mleka, wrażeń estetycznych czy mięsa, nie jest też przedmiotem poznania). Nie wchodzi się tu zatem w relację przechodniości, która pozwalałaby na powrót do siebie. Krową Gombrowicz zawiadnąć nie może, nie może też jej poznać, a nie może, ponieważ do spotkania doszło w obopólnym spojrzeniu; nie tylko on patrzy na nią, ale i ona na niego. Spojrzenie własne mogłoby być światłem zawiadnięcia, ale spojrzenie cudze, obce, skrajnie inne?

Jesteśmy otoczeni istotami i rzeczami, z którymi utrzymujemy jakieś relacje. Poprzez wzrok, poprzez dotyk, poprzez sympatię, poprzez wspólną pracę. Wszystkie te relacje są przechodnie [tranzytywne]: dotykam przedmiotu, widzę innego. Ale nie j e s t e m Innym.⁸

Jednak co zrobić z istotą, która wchodzi z nami w relację (wzrok), której określenie wymyka się ekonomii poznania, która jest jawnie (nie)symetryczna, i w której się (nie)zawieram? Oczywiście, że oboje, Gombrowicz i krowa, jako istoty, są w sensie Lévinasowskim nieprzechodni, tutaj mamy jednak do czynienia z faktyczną relacją, a nie z nierelacyjnością. Zresztą nie chodzi tutaj o samą krowę, chodzi o spotkanie oko w oko z krowością, z naturą: „poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie z zewsząd i jakby... oglądała mnie” (s. 34). Właśnie tak:

^{7/} J. Margański, *Gombrowicz...*, s. 75 i passim.

^{8/} E. Lévinas *Czas i...*, s. 24. Trzeba tu podkreślić, że moją intencją nie jest wiązanie myślenia Gombrowicza z Lévinasem. Tranzytywność Gombrowiczowska nie zawsze jest ekstazyjna, rzadko somatyczna, natomiast na pewno oznacza zamknięcie się w samotności. Wyjściem z samotności jest dla Lévinasa Eros (bardzo tradycyjnie i patriarchalnie pojęty), tu widziałbym ciekawą zbieżność z Gombrowiczem, wymagałoby to jednak osobnego studium, zaś ostatecznym przekroczeniem tranzytywności jest dla Lévinasa Ojcostwo, rzecz u Gombrowicza od początków twórczości nie do przyjęcia, być może nawet krępująca (*Studnia*).

natura nie otacza Gombrowicza, ona go osacza. Powiem więcej, spojrzenie krowy (natury) jest czystym oglądem, o którym nic powiedzieć nie sposób, poza tym że jest.

Człowiek Gombrowicza jest bez przerwy podglądany, oglądany, „poznawany”, obiektywizowany (zamieniany w obiekt) – to jest dla Gombrowiczologów oczywistość. Wielokrotnie też zajmowano się reakcjami postaci Gombrowiczowskich na cudzy wzrok, są to reakcje tranzytywne *par excellence*: pod spojrzeniem Iwony dwór wpada w panikę i wie, że musi ją przyswoić (oswoić), co się udaje dopiero po jej unicestwieniu⁹. Ale w referowanym fragmencie Gombrowicz krzyżuje spojrzenie nie z ludźmi, ale z naturą... I dopiero wtedy budzi się jego wstyd, przerażenie. Wstyd, bo oko w oko z naturą zaczyna się odróżniać perwersyjnie: jest wybrykiem natury. Przerażenie, bo podglądany jest przez coś nietranzytywnego, niepojętego, bo pojąć znaczyłoby także wejść w posiadanie. Co gorsza, człowiek Gombrowicza spoczywa w takim właśnie oku i nie ma szansy ucieczki. I to coś zawsze milczy – nie w znaczeniu: rezygnuje z mówienia, tylko: milczy ze swej natury, co daje się opisać wyłącznie w kategoriach negatywnych (a-językowości, a-logiczności, a-nimowości). Jak Iwona, jak całe uniwersum w *Kosmosie*. Jak wiele postaci Gombrowiczowskich, które objawiają się jako nie-ludzkie, i patrzą. Jest to sytuacja horroru, gdzie człowiek, wyjściowo będący u siebie, poddawany jest spojrzeniu skrajnie obcemu, jakiejś alegorii natury, która oszalała, jakiejś rozbestwionej transcencji.

W § 28 *Krytyki władzy sądzienia*, mówiąc o przyrodzie jako potędze, Kant wprowadza kategorię wzniosłości. Wymienia „groźnie wznoszące się skały”, „chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów”, „wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany”¹⁰ itp. – to wszystko, wobec czego czujemy się mali i nieznaczeni. Im to wszystko straszliwsze, tym bardziej nas pociąga, pod jednym wszelako warunkiem: „o ile tylko znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”¹¹, co stanowi dla Kanta warunek konieczny do wydawania sądu o wzniosłości w przyrodzie, podobnie gdy „kogo pociąga skłonność lub pożądanie (*Appetit*), nie może wydawać sądu o pięknie”¹². Wzniosłość Kantowska dotyczy się przedmiotów doskonale zewnętrznych (opozycja wewnątrz/zewnątrz) stanowiących podniosłe podniety dla sił duszy (wewnętrznych) i łączy się z opozycją natura/kultura; dzikość/ład. Ba, ale co zrobić z krową, z krowością, która patrzy, czyli dla Kanta niczym ekstremalnym? Gombrowicz doznaje jej jako wzniosłej (zaskakuje go, budzi w nim wstyd, lęk). Jej inność dająca się określić tylko negatywnie (stąd Gombrowicz mówiąc o ludziach po-

^{9/} Można jednak powątpiewać, czy końcowa sakralizacja Iwony stanowi jej ostateczne oswojenie, zatem czy zakończenie dramatu oznacza przywrócenie porządku, czy też przeciwnie, stanowi naiwną likwidację ciała pod presją nieusuwalnego spojrzenia Iwony. Wtedy, rzecz jasna, o żadnym przywróceniu mowy być nie może.

^{10/} I. Kant *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. i oprac. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 158.

^{11/} Tamże, s. 158.

^{12/} Tamże, s. 157.

wie: antynatura) przypomina szaleństwo Foucaultowskie¹³ jest tym, co przytrafić się nie powinno, a jednak się przytrafia: skandalem w samozaspokajającym się świecie rozumu. Rzecz znamienna, już w *Iwonie* lęk budzi nie tyle to, co się widzi, ale to, że jest się przez to coś radykalnie innego widzianym:

KSIAŻĘ

Tu ktoś patrzy.

CYRYL

To ja patrzę.

KSIAŻĘ

Nie, to ktoś widzi – ktoś widzi wszystko.¹⁴

Krowa to radykalna inność. Reakcja Gombrowicza: „jej krowiość zaskoczyła [...] mą ludzkość”, „stąpiłem się”, „uczucie dziwne [...] ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia”, „poczułem się nieswojo” (s. 34). Ale wzniosłość krowiości jest problematyczna, zakłócona zostaje bowiem opozycja wewnątrz i zewnątrz, i to zakłócenie właśnie staje się powodem niepokoju. A dzieje się tak dlatego, że wskutek tego zakłócenia nie ma takiego miejsca, które byłoby jeszcze bezpieczne.

Spojrzenie natury towarzyszyć będzie Gombrowiczowi przez najbliższe partie *Dziennika*: spoglądać na niego będą krowy, konie, ból umierającego charta, pierwszy nieocalony żuk na plaży. Jego reakcja przywołuje jeszcze jedno, sakralne znaczenie wzroku, gdzie epifania staje się numinosum. Miejsce olśnienia zajmuje jednak u Gombrowicza tylko paniczny lęk (już w *Ferdydurke*), wstyd, zmieszanie. Gombrowicz pisze o diabelstwie bólu (s. 46). Myślę, że można to rozszerzyć na nieusuwalne diabelstwo świata. Wyzwała ono często u bohaterów Gombrowicza mechanizm tranzytywności, budząc albo śmiech, albo podszytą niesmakiem grozę. Sądzę jednak, że, jak to pokazuje przykład spotkania z krową, wzniosłość diabelstwa jest nieusuwalna i stanowi granicę tranzytywności. I wtedy diabłem byłaby także Iwona, tancerz mecenasa Kraykowskiego, usta Katasi, niebo gwiazdziste w *Kosmosie*. Krótko mówiąc, to wszystko, co nie poddaje się akulturacji, spożyciu, wchłonięciu ani pominięciu. W ostatecznej instancji sam Gombrowicz byłby wtedy swoim własnym diabłem, bo – bez twarzy – patrzy na każde swoje-nie swoje patrzenie, zbliżając się asymptotycznie do pełnej obecności, którą mógłby osiągnąć za cenę zamknięcia oczu, ale wie, że i wtedy, po śmierci, poddawany będzie wzrokowi pozbawionemu słów, sensu, logiki: czasami jest to diabelskie spojrzenie bólu przeraźliwie cierpiącego psa, czasami krowy, czasami chama. Na gra-

^{13/} Przywołuję Michela Foucaulta, bo od Iwony po umierającego charta, naiwni, zakłamanymi, skołowani bohaterowie Gombrowicza, w celu pozbycia się wzniosłości, sięgają po skrajne (tranzytywne) restrykcje: Iwonę należy zgładzić, charta należy zabić, ale już spojrzenia Iwony, czy bólu zabić niesposób. Zabójstwo tak pojęte jest rozpaczliwą próbą ocalenia opozycji wewnątrz/zewnątrz: zabić to usunąć na zewnątrz.

^{14/} W. Gombrowicz *Iwona księżniczka Burgunda*, w: W. Gombrowicz *Dzieła*, t. VI, red. naukowa J. Błoński, Kraków 1986, s. 77-78.

Szkice

nicy zewnątrzności z wewnątrznością, gdzie ani uciec, ani niczego wykreślić się nie da. Powie ktoś, że przecież Iwonę udało się w końcu zlikwidować, że zabijając charta udało się „zatrzymać maszynę bólu”, że tancerz mecenasa Kraykowskiego niedługo pociągnie. No, tak, ale trupa odziedziczy mecenas, trup zostanie już na zawsze...

Jerzy JARZĘBSKI

Gombrowicz i natura¹

Na początku trzeciej części *Ferdydurke*, kiedy bohaterowie wychodzą z miasta, wypowiada Gombrowicz ustami Józia pamiętne słowa:

Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie, Miętus, wracajmy, wołę ścisk w kinematografie niż ozon pól. Kto powiedział, że wobec natury człowiek się staje mały? Przeciwnie, olbrzymię i rosnę, delikatnieję, jestem jak obnażony i podany na półmisku ogromnych pól przyrody w całej nienaturalności człecznej, o, gdzie się podział mój las, mój gąszcz oczu i ust, słów, spojrzeń, twarzy, uśmiechów i grymasów? (F, 191)²

Ten manifest „antynaturalności” człowieka pozostaje długo w pamięci. A przecież na początku twórczości Gombrowicza było na pozór inaczej: do jego świata – z ludzi złożonego, czerpiącego swą dynamikę z ich starć nieustannych – przychodziło się właśnie z łagodnego „ogrodu natury”, ze świata Rousseau, Chateaubrianda czy Bernardina de Saint-Pierre. Ślady ich lektury widoczne są u Gombrowicza w młodzieńczych opowiadaniach, a przede wszystkim w *Dzieństwie*, które – jak zauważył pierwszy Michał Głowiński³ – korzysta wiele z sentymentalnej opowieści

^{1/} Szkic niniejszy wygłaszany był jako referat na konferencji *Witold Gombrowicz (1904-1969). An international conference celebrating the centenary of his birth*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Department of Slavic Languages and Literatures, Yale University, New Haven, 22-23 października 2004.

^{2/} Cytaty z dzieł Gombrowicza w edycji Wydawnictwa Literackiego lokalizuję według następującego klucza: F – *Ferdydurke*, Kraków 1994; B – *Bakakaj*, Kraków 1997; DII – *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1997; K – *Kosmos*, Kraków 1994. Cyfra po przecinku oznacza numer strony.

^{3/} Na inspirację ze strony Głowińskiego powołuje się Janusz Margański, który związkom *Dzieństwa z Pawłem i Wirginią* poświęcił wiele uwagi w książce *Gombrowicz wczesny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 40-45. Interesująca jest także dokonana przez autora analiza polemiki Gombrowicza z sentymentalno-romantyczną wizją natury.

o Pawle i Wirginii. Wiara w przychyłność natury dla człowieka, a także w przyrodzoną dobroć jednostki wzrastającej na jej łonie organizowały świadomość pisarzy tworzących na pograniczu oświecenia i romantyzmu, a potem oddziaływały na tradycyjną pedagogikę wieku XIX. W *Dziwictwie* obserwujemy resztki tej wiary, zaprezentowane w postaci groteskowej mitologii, jakiej hołduje Paweł, narzeczony „dziewiczej” Alicji. Sama Alicja wie już coś więcej: wie mianowicie, że to ona sama, swą cielesnością i nieokiełznaną, choć błędzącą wyobraźnią wnosi w ogród dzieciństwa elementy rozsadzające, burzące utopijny świat panińskiej niewinności.

„Ogród natury” okazuje się więc mitem, a sama natura objawia się w opowiadaniach Gombrowicza w postaci popędów, które podminowują międzyludzkie relacje, powleczone werniksem „przyzwoitości”, tabu i układów wpisanych w kulturę. Bardzo to w duchu Freuda i jego naśladowców, których pilnie czytano w dwudziestolecie międzywojennym. Dlatego kapitan ze *Zdarzeń na brygu Banbury* może już wykrzykiwać z mieszaniną oburzenia i zawiści: „K...a natura!” (B, 147), mając na myśli wszechobecność płciowych uciech, a także właściwy przyrodzie bezwstyd i brak jakichkolwiek zahamowań, które przeszkadzałyby istotom nieskrępowanym przez kulturowe zakazy używać sobie, sycąc bezgraniczne popędy. Ta bezgraniczność skłania bohatera opowieści, Zantmana, do specyficznej strategii walki z erotycznymi marzeniami marynarzy. Otóż Zantman p ł a c i za te marzenia, dokładnie je wyceniając. W ten sposób fantazmaty, które wcześniej wskazywały na niego samego w sposób niejasny i zakamuflowany, zostają obłaskawione; ustala się im granice, wyznacza „posiadacza”, a tym samym kogoś, kto nad nimi panuje. Panowanie to okazuje się *notabene* iluzoryczne, ale to już inna historia.

Jeszcze ktoś u Gombrowicza „kupuje” bezgraniczność – to Gonzalo z *Trans-Atlantyku*. Ale ten nie jest, by tak rzec, „detalista” w tej procedurze, ale milionerem o szerokim geście, kimś, kogo stać na wykupienie nie tylko swoich własnych marzeń erotycznych, ale wręcz całej natury, w której wszechobecna chuć pojawia się jako wiecznie bijące źródło nowych krzyżówek międzygatunkowych. Gonzalo „kupuje” więc nie tylko homoseksualny seks, ale też treści kultury, rozumianej jako nieobjęty zbiór (nasyconych ukrytą treścią libidinalną) wytworów.

W pierwszym okresie życia i twórczości Gombrowicza natura jest więc przede wszystkim domeną popędów, które kultura stara się ocenzurować i zaprząć do „konstruktywnej” pracy. W ten sposób erotyzm staje się – z nieopanowanego, fizycznego łąknienia – instytucją życia społecznego, kwitnącą w domach należących do rodziny i przyjaciół, pod okiem rodziców, ciotek i kuzynek. Prowadzi nie tyle do dzikiego, namiętnego zespolenia ciał, ile do układów majątkowych, splecenia koronami drzew genealogicznych, ma też istotne konsekwencje w życiu towarzyskim. Gombrowiczowski bohater, podobnie jak sam autor, nie potrafi jednak tym towarzyskim wymogom sprostać. Gdziekolwiek w jego opowiadaniach pojawia się wątek normalnego narzeczeństwa, natychmiast interweniuje chaos – albo, jak w *Dziwictwie*, w postaci niebezpiecznych rojeń umysłu, albo, jak w *Przygodach*, w formie uwikłanych w libidinalną symbolikę fantastycznych podróży, skutecznie odwodzących bohatera od uświęconych obyczajem męsko-damskich związków.

Erotyka realizuje się więc u Gombrowicza tam, gdzie jej kulturowa forma załamuje się pod naciskiem natury. Niezależnie od tego, jak zinterpretujemy homoseksualne przygody Gombrowicza – czy jako realizację jego właściwych seksualnych preferencji, czy tylko jako jeden ze sposobów zaspokajania przezeń erotycznego głodu, pozostanie jedna zasada: erotyka wymaga u Gombrowicza odrzucenia formy, złamania konwenansu, opowiedzenia się po stronie natury jako domeny nieokiełznanymi sił i nieujarzmionych popędów.

Odkrycie sfery biologicznej jako czynnika odpowiedzialnego w ludzkiej osobowości za popędy czy erotyczną rozkosz nie jest jednak niczym szczególnie oryginalnym, ale też nie na tym koniec Gombrowiczowskich zmagania z naturą. Jest ona w twórczości pisarza czymś głęboko paradoksalnym: stanowi bowiem jednocześnie fizyczny podkład, na którym wyrasta ludzkość i jej kultura – a zarazem pierwiastek głęboko ludzkości obcy, odmienny.

Jak zachować się wobec natury? – pyta sam siebie w słynnej scenie z *Dziennika*. – Idę tą drogą, ogarnięty pampą – i czuję, że jestem w tej całej naturze cudzoziemcem, ja, w mojej skórze ludzkiej... obcy. Niepokojąco inny. Twór odmienny. (D II, 36)

Gombrowiczowskie pytanie o naturę jest szczególnie kłopotliwe, jeśli sobie zdamy sprawę z całej trudności, jaką sprawia docieranie do natury jako takiej. Natura w istocie występuje wobec nas zazwyczaj w przebraniu kulturowym, odziana w słowa i pojęcia należące do języka ludzkiego. Przed laty Włodzimierz Bolecki analizował opisy przyrody w *Ferdydurce* i dowodził, że są one ostentacyjnie konwencjonalne⁴. Zresztą pisarz ową konwencjonalnością zabawiał się całkiem otwarcie, skoro na przykład ulubiony jego „krajobraz z krową” („Przestrzeń. Na widnokręgu krowa”, F, 190) w *Zdarzeniach na brygu Banbury* przybiera formę przestworu oceanu z k r o w ą m o r s k ą na horyzoncie (B, 115). Otóż ten żart możliwy jest tylko w języku, w rzeczywistości przyrodniczej te dwa ssaki (krowa i krowa morsa) nic ze sobą wspólnego nie mają.

Czyżby więc istnienie przyrody w świecie Gombrowicza miało charakter przede wszystkim retoryczny? Zapewne jest i tak, ale nie we wszystkich przypadkach: przyroda, a pośród niej zwierzęta, jest również jakimś nieredukowalnym fenomenem, z którym kultura nie bardzo umie sobie poradzić. Pisze o tym ciekawie Bolecki we wstępie do opracowanego przez siebie Gombrowiczowskiego *Bestiarium*:

Zwierzęta nie są [...] w twórczości Gombrowicza ani przykładem krwiożerczości, ani demokracji, ani też moralnej neutralności. Gombrowiczowska natura nie jest więc ani racjonalna, ani absurdalna, ani nie zachwyca, ani nie koi starganych nerwów. Po prostu jest. Człowiek w tym świecie nie jest ani „myślącym zwierzęciem”, ani „beźmyślną bestią”, ani nawet „bestią społeczną”, choć to, co społeczne („międzyludzkie”), przybiera w oczach Gombrowicza najbardziej dziczale kształty. O czym to świadczy? Otóż różne pokolenia pisarzy modernistów – takich jak Witkacy i Miłosz, Nałkowska, Iwaszkiewicz, Wat i Herling, Szymborska – osadzały swoje koncepcje człowieka w obrębie szeroko rozu-

^{4/} W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 118-120.

mianej filozofii natury – to znaczy natury jako fenomenu życia w ogóle. Tymczasem twórczość Gombrowicza jest od samego początku świadectwem radykalnego zanegowania i odejścia od przyrodniczego rdzenia tego światopoglądu. Na partnerstwo z przyrodą nie ma w nim miejsca.

Ale w dziele Gombrowicza nie ma też romantycznej estetyzacji przyrody jako dzieła sztuki (*à la* Schelling), ani secesyjnej „naturalizacji” sztuki – zwierzęta nie pełnią więc w jego prozie funkcji animalistycznych ornamentów, jakich było bez liku w twórczości pierwszych pokoleń modernistów (np. Przybyszewskiego, Berenta, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Schulza) czy ornamentach Art Nouveau. Zwierzęta w jego utworach nie są ani uczestnikami groteskowych metamorfoz, ani rekwizytami symboliki erotycznej. Brak w ich przywołaniach jakiegokolwiek waloryzacji estetycznej, a przede wszystkim – jakiegokolwiek wizualizacji (realistycznej, fantastycznej czy symbolicznej).⁵

Krowa „retoryczna” może się zatem obrócić w fenomen świadomości, wyzbywając się swej podległości konwencjom w słynnej scenie z *Dziennika*, kiedy Witold natyka się na nią na eukaliptusowej alei w estacji Władysława Jankowskiego. Powiada wtedy:

Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość – ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty – że stropiłem się j a k o c z ł o w i e k, to jest w moim, ludzkim, gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane – ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia. Pozwoliłem żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie – to nas zrównało – wskutek tego stałem się także zwierzęciem – ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie. (DII, 34)

Wątek krów powróci w *Dzienniku* niebawem:

Gdy mijam stado krów, zwracają ku mnie łby i nie spuszczają ze mnie oka póki nie przejdę [...], te spojrzenia wydają mi się widzące. Trawy i ziola! Drzewa i pola! Zielona naturo świata! Pograżam się w ten przestwór jakbym odbijał od brzegu i ogarnia mnie obecność złożona z miliardów istnień. Żywa materio pulsująca! Zachody słońca pyszne, dziś rozpostarły się dwie wyspy biało-kawowo-brunatne z górami i wieżami ze świetlistych stalaktytów a wszystko w koronie z rubinów. Potem wyspy zwały się tworząc zatokę mistycznego lazuru tak przezystego iż prawie uwierzyłem w Boga – a potem nad samym horyzontem nastąpiło zagęszczenie ciemne i wypelzające – i pośród brunatnych wybrzuszeń rozpanoszonych na nieboskłonie pozostał tylko jeden punkt świetlisty, bijące serce blasku. Hosanna! Nie bardzo chce mi się o tym pisać, tyle już tych zachodów namalowano w literaturze, zwłaszcza naszej. (DII, 36)

Cały problem odsłania się na przestrzeni tego cytatu: najpierw odkrycie „żywej materii pulsującej”, potem piękna natury – i już wydaje się, że komunია pisarza z przyrodniczym otoczeniem właśnie się urzeczywistnia, kiedy odkrywa on z rozczarowaniem, że maluje kolejny konwencjonalny widoczek, korzystając z bogatych środków literackiej stylistyki. Nie tędy więc droga! Istnieje, powiada dalej

^{5/} W. Bolecki „Jak zachować się wobec krowy?” (*Wstęp do bestiariusz Witolda Gombrowicza*), w: W. Gombrowicz *Bestiariusz*, wstęp, wybór, układ W. Bolecki, Kraków 2004, s. 10-11.

Gombrowicz, dana Polakom przez katolicyzm możliwość zbratania z naturą poprzez Boga-Stwórcę: całość Istnienia, z człowiekiem włącznie, staje się dzięki tej wizji jednością, jako „dzieło boże”. W tym duchu napisał kiedyś Miłosz swój *Świat (poema naiwne)*. W nim wszystko – człowiek, żuczek i kamień – mają swoje miejsce w tym samym boskim planie. Gombrowicz, nie wierząc w Boga, nie może jednak w ten sposób uleczyć swego poczucia obcości wobec natury. W sukurs przychodzi mu dopiero ból – cierpienie niezliczonych pokoleń zwierzęcych, które Kościół zlekceważył, a które, zdaniem pisarza, stanowi tę prawdziwą komunię, wiążącą ludzkość ze światem animalnym. Tu jednak pojawia się w nim – dość dziwaczne, trzeba przyznać – rozdwojenie. Zaczyna się od odrzucenia wspólnoty zbyt na gust pisarza szerokiej:

Mnie ku tym dołom, ku konfrontacji z koniem, żukiem, rośliną, pcha moje dążenie do „nawiązania z niższością”. Jeśli usiłuję uzależnić wyższą świadomość od niższej w świecie ludzkim – jeśli chciałbym związać dojrzałość z niedojrzałością – czyż nie powinienem zstąpić niżej jeszcze po drabinie gatunków? Objąć całą skalę wiodącą w dół? Ale – jakaś niechęć... Przyznam się – to mnie nudzi. Nie chce mi się o tym myśleć. I nie lubię, prawie nie znoszę – wybierać się myślą poza królestwo ludzkie. Czy dlatego że zbyt olbrzymie są owe królestwa, okrążające nas? Niechęć do wydalania się z własnego domu? (DII, 38)

Jesteśmy tu gdzieś blisko jęku wydawanego przez bohatera *Ferdydurke*: natura jest człowiekowi obca nie dlatego, że nie do objęcia zmysłami czy intelektem, ale dlatego, że poszerzenie własnej tożsamości tak, aby obejmowała wszystkie istnienia żywe, wymaga po prostu zbyt wielkiego wysiłku. Człowieczeństwo jest „łatwiejsze”, bo już przyswojone, pozostaje więc terenem, z którym Gombrowicz się identyfikuje. Najlepszą ilustracją tego rodzaju myślenia jest słynna historia z *Dziennika* o ratowaniu żuczków na plaży (DII, 52-54). Pisarz opowiada o tym, jak leżąc na wydmie, wdał się ni z tego, ni z owego w czynność odwracania z grzbietu na nóżki małych żuczków, którym – kiedy leżały na grzbiecie – słońce, jak sądził, nie-miłosiernie paliło brzuszki. Raz rozpoczęta czynność przerodziła się w obsesję, żuczków do uratowania było bowiem tysiące, a nie sposób było znaleźć jakikolwiek powód, aby przerwać czynność akurat na którymś konkretnym owadzie i n i e r a t o w a ć następnego. Ucieczka stała się możliwa tylko za cenę „zawieszenia świadomości”, wyłączenia jej na chwilę i odejścia „jak gdyby nigdy nic”.

Opisywałem to kiedyś jako ucieczkę od rozstrzygnięć przynależnych Bogu, to znaczy od takich, które zawierają w sobie decyzję o być albo nie być drugiej istoty⁶. Dzisiaj chciałbym podkreślić trochę inną kwestię. Otóż rzeczywiście włączenie się w porządek natury przeszkadza człowiekowi paradoksalnie fakt, że się z tym porządkiem próbuje utożsamić. Robi to jednak przez przyjęcie odpowiedzialności za całość bytu, a zatem – niby będąc z naturą – naprawdę zajmuje miejsce gdzieś ponad nią, nawet ponad samym sobą, staje się bowiem strażnikiem uniwersalnej

^{6/} J. Jarzębski, *Trudno być Bogiem*, w tegoż: *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 199.

normy moralnej, nakazującej nieść pomoc wszystkim, którzy jej potrzebują, następnie „puszcza siebie w ruch” – jako wykonawcę – i nie umie zatrzymać tego mechanizmu. Na początku swej historii powiada Gombrowicz: „znalazłem się tam, gdzie człowieczeństwo musi wymiotować...” – i to z uwagi na „ohydę” dylematu moralnego, z jakim zostało skonfrontowane (DII, 52)⁷. Zamiast „ohydy” można by wstawić „sprzeczność”, bo uniwersalnej empatii towarzyszy tutaj rzeczywiste odwracanie od istot, wobec których autor *Dziennika* empatię odczuwa. A jednocześnie ten pierwszy nieuratowany żuk wciąż czepia się jego pamięci, domagając się dla siebie jakiegoś specjalnego miejsca, postawy ekspiacyjnej ze strony pisarza, i rośnie w jego świadomości do wymiarów absurdalnie wielkich wobec tych, jakie zazwyczaj żuki zajmują w naszych myślach. Wszystko to w wyniku daje mdłości, ową „nauszę”, wyzwalającą się tam, gdzie „ja” traci grunt pod stopami, nie wie już bowiem, kim naprawdę jest i jaki jest rzeczywisty zakres jego odpowiedzialności za świat. Kiedy więc Gombrowicz mówi nam, że zejście w dół po drabinie gatunków go „nudzi” – na pierwotny sens „nudzenia” jako „nużenia” nakłada się niespodzianie drugi: „nudzenia” jako „mdłości”, chwytających go na zawrotnej drabinie wiodącej w otchłanie biologicznej niższości.

A przecież na tym „przygoda empatii” u Gombrowicza się nie zamyka – przeciwnie. Wydaje się, że im dalej w starość i chorobę, tym lepiej pisarz pojmuje potworność każdego bólu, jego charakter elementarny i nieredukowalny. Rozważania na ten temat zaczynają się w tym samym punkcie *Dziennika*, w którym na pozór empatia uniwersalna, obejmująca całość Istnienia, została odrzucona:

W młodości dręczyłem zwierzęta. Przypominam sobie, jak w Małoszycach zabawiałem się z chłopakami wiejskimi. Siekliśmy batami żaby. Dziś boję się – oto właściwe słowo – cierpienia muchy. I ten strach z kolei mnie przeraża, jakby w tym zawierało się jakieś okropne osłabienie wobec życia, ja rzeczywiście lękam się tego, że nie mogę znieść bólu muchy. (DII, 39)

Natura niższa, animalna, powraca więc natychmiast (wręcz na następnej dziennikowej stronie) po jej demonstracyjnym usunięciu z pola świadomości i zainteresowania pisarza. Kluczem jest wspólnota bólu, to bowiem – jak mniema pisarz – jedyne odczucie, które łączy wszystkie istoty na dowolnym poziomie rozwoju. Ten ból jako doznanie elementarne i budujące wspólnotę całej natury wraz z ludzkością, która w tym punkcie przestaje się zasadniczo odróżniać od reszty bytów ożywionych, pełni więc znacznie ważniejszą funkcję niżby się na pierwszy rzut oka zdawało: jest swoistym gwarantem jedności świata, a zarazem stygmatem wyciśniętym na każdej żywej istocie, wyznacznikiem jej losu – bo żadna przed bólem nie może uciec.

^{7/} Motywowi „wymiotów” u Gombrowicza interesujące rozważania poświęcił Michał Paweł Markowski w referacie *Du vomis ou au-delà de l'économie: Gombrowicz contre Sartre*, wygłoszonym na konferencji *Entre l'Europe et l'Amerique: Witold Gombrowicz et son débat avec la destinée*, Université Charles de Gaulle, Lille III, 7-8 mai 2004.

O bólu Gombrowicz pisze z latami coraz częściej, niejako obraca go w palcach, rozważa, próbuje oswoić – poczynając od pojawiającej się w *Dzienniku*, zaraz po rozważaniach nad naturą, historii postrzelonego psa i czterech wersji postępowania z jego męczarnią, przez wizje bogobojnej rodziny siedzącej przy stole i omijającej wzrokiem lep na muchy, gdzie dzieją się dantejskie sceny, poprzez opowieść o poparzonej córeczce Simona z końca drugiego tomu *Dziennika*. Szczególnie w tej ostatniej historii podkreślony zostaje dziwny związek cierpiącego dziecka ze zwierzęciem – właśnie jakby ból przywoływał automatycznie motywy animalne.

Ostatnią próbą zmierzenia się z naturą jest u Gombrowicza *Kosmos*. Sięga ta próba najgłębiej i jest najbardziej oryginalna. Akcja *Kosmosu* poczyna się opisem wędrowki bohaterów polną drogą na peryferiach Zakopanego:

Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz... (K, 5)

Łatwo dostrzec (co już kiedyś zresztą zauważyłem⁸), że pierwsze słowo tego monologu jest jednocześnie rzeczą i wrażeniem, czymś obiektywnie istniejącym i zmysłowym doznaniem. W dalszej części opowiadania jest podobnie: nazwom wyraźnie określonych obiektów towarzyszą nazwy doznań. *Kosmos* od samego początku zdaje się być zatem próbą stworzenia pewnej sfery pośredniczącej pomiędzy światem zdarzeń i przedmiotów przedstawianych w powieści jako istniejące obiektywnie i światem subiektywnych wrażeń. Nie ma zrazu w tej pośredniczącej sferze podziału na zjawiska natury i dzieła ręki ludzkiej. Jak pamiętamy, bohaterowie powieści, zbłądziwszy w krzaki, znajdują tam powieszzonego wróbla i ten fenomen domaga się od nich wyjaśnienia. Na początku poszukiwania zmierzają ku odkryciu, kto jest sprawcą tego wybryku, potem chodzi już raczej o to, czy powieszenie ptaszka nie należy do jakiejś s e r i i powieszzeń. Powtarzalność rozbroiłaby przynajmniej ten fakt z dziwaczności, podczas gdy jednorazowość czyni go intrygującą dewiacją, naruszeniem porządku świata.

O czym jest ta krańcowo dziwaczna powieść? Mówił Gombrowicz, że o „stwarzaniu się rzeczywistości”, ale komuż tak się rzeczywistość stwarza? W sposób tak szalony, tak urągający wszelkim ludzkim normom? Zwróćmy wpieryw uwagę, że historia *Kosmosu* rozgrywa się z dala od rodzinnego domu bohatera, w miejscu, w którym nie obowiązują żadne konwencjonalne rygory myślenia i postrzegania świata, w dodatku wprowadzaniem porządku zajmuje się „świadomość leniwa”, nienaznaczona żadną rutyną postępowania. Jedyna zasada, jaka rządzi zdarzeniami, to działająca między ludźmi zasada namiętności – tyle że w dwóch krańcowo odmiennych wydaniach: Fuks odrzucany jest przez szefa, Drozdowskiego, Witold zaś pragnie Leny. Pierwszy więc chciałby wokół siebie zorganizować jakąś zastępczą fabułę, w której grałby pierwsze skrzypce – byle tylko o Drozdowskim zapomnieć, drugi nadaje wszystkiemu, co go otacza, sens skrycie erotyczny – dlate-

^{8/} Por. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 447.

go łatwo mu będzie nawiązać porozumienie z Leonem. Fuks stara się zbudować wokół wróbla jakąś spójną historię, wciąga innych w śledztwo, dąży do zorganizowania szeroko zakrojonego spektaklu poszukiwań „tajemnicy wieszania”. Inaczej Witold, który działa w skupieniu i ciszy, a fascynuje go raczej powtarzalność pewnych motywów, w czym sekunduje mu Leon-onanista. Dla Leona powrót do tego, co było, p o w t ó r z e n i e jest czymś nadającym sens światu i warunkującym jednocześnie przyjemność. Modelem relacji międzyludzkiej dla Fuksa będzie więc teatr – działanie w sferze zewnętrznej, idiosynkratycznie wolnej od dotknięć, posuwanie akcji naprzód, ucieczka. Leon na odwrót – świat cały wciąga do swego wnętrza i tam przyrządza sobie w myśl zasady rozkoszy. Rozkosz ta, niczym erotyczne ruchy frykcyjne, musi być powtarzaniem po wieczne czasy tego samego doznania, nieustającym tarcie naskórków.

Modelem takiej dwoistości są, co ciekawe, zeszpecone usta Katasi, które prowadzić miały Witolda do skojarzeń perwersyjnie erotycznych:

usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o drobinę, o milimetr, powodowało wywiniecie wargi górnej, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mniej z miejsca rozgrzała i rozpaliała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i śluzowatego. (K, 8)

Katasia dlatego jest więc ekscytująca, że ujawnia tę niejako najbardziej elementarną dwoistość człowieka, który cielesnie jest rozłamany na zewnętrzne i wewnętrzne, ektodermę i endodermę, skórę zewnętrzną i śluzówkę, na społeczne, bo dostrzegalne wzrokiem, racjonalne – i na prywatne, bo wyczuwalne tylko od środka, intymne, niewypowiedziane. Ma to przełożenie także na metafizykę – gdyż w świecie postrzeganym przez zmysły „zewnętrzne” docieka się s p r a w c y zdarzeń, sprawcy, którego inkarnacją najwyższą jest osobowy Bóg, podczas gdy w świecie kreowanym na modłę Leona ciało ludzkie ogromnie i staje się całym kosmosem; wszystko zatem, co się w nim dzieje ważnego, dzieje się wewnątrz i postrzegane jest przez zmysły do wewnątrz skierowane. „Nabożeństwo” Leona, choć – jak każde rytuał – ma swoich biernych uczestników, w istocie jest całkowicie wsobne:

te długie minuty ociekały słoństwem i były wyznaniem, bo jeśli nikt nie mówił, to znaczyło, że my jesteśmy tu po to tylko, żeby on się przy nas załatwił... z tym swoim... wsobnym... swój do swego... Czekaliśmy aż skończy. Czas upływał.

Niespodziewanie oświetlił latarką własną twarz. Binokle, łysina, usta, wszystko. Zamknięte oczy. Lubieżnik. Męczennik. Powiedział:

– Innych widoków nie ma. (K, 147)

To, co robi w *Kosmosie* Gombrowicz, dlatego ma tak uniwersalny wydźwięk, że autor łączy w swojej, szaleńczej na pozór, układance znaków te, które się wiążą z zewnętrzną i te, które się wiążą z wewnętrzną stroną ludzkiego istnienia: łańcuchy związane z „wieszaniem”, „ustami”, „palcem”, „penetracją” przechodzą z jednej strony na drugą, tworząc sieć symboliczną, która wiąże poszukiwanie sensu

z erotyczną obsesją, tę znów z zabijaniem, a zabijanie (ofiara) z metafizyką. Co więcej, każdej kombinacji osób, między którymi wytwarza się taka czy inna wersja sensu, odpowiada inny model powieściowy: Witold z Fuksem animują wzorzec powieści detektywistycznej, Witold z Leonem – powieści psychoanalitycznej, Witold z Leną – dziwnego, skażonego u powicia romansu, i tak dalej. Każdy element powieści można rozmaicie interpretować, bo też każdy da się ująć w wielu różnych kontekstach, które modyfikują jego sens. Powieść sama należy do gatunku dzieł autotematycznych, które ujawniają procedury związane z tworzeniem i podają w wątpliwość szanse dotarcia opowieścią do zdarzeń w ich obiektywnej prawdzie.

W *Kosmosie* problem relacji człowiek–natura schodzi na poziom najbardziej elementarny. Można rzec, że tutaj człowiek tropi naturę w samym sobie, w tym, co cielesne, ale też – nieoficjalne, niewyraźne w ludzkich kategoriach. Zmiana, która się dokonała od czasu *Dziewictwa* czy *Zdarzeń na brygu Banbury*, na tym z grubsza polega, że o ile tam natura włamywała się w ludzkie „ja” w postaci jeno niskich, erotycznych popędów rodzących przelotne fantazmaty i obsesje (kość Alicji, nieskromne skojarzenia Zantmana), o tyle tutaj na tym nie poprzestaje, ale wpływa już decydująco na budowany w ludzkiej świadomości całościowy obraz świata, który staje się, po części przynajmniej, wyrazem ciemnych namiętności. Owe namiętności, ocenzone w życiu społecznym, szukają sobie prywatnego języka symboli (Leonowy „berg”), stają się dyrektywą działania (Witold wiesza kotka Leny, wkłada palec w usta wiszącego Ludwika, zamierza powiesić samą Lenę). Wszystkie te symboliczne słowa czy gesty aspirują do roli więzadeł spajających budowlę sensu. Słowu „sens” nadaje tu szczególne znaczenie: oznacza on mianowicie w tym miejscu jedynie pewnego rodzaju spójność wiążącą elementy, bez odwołania jednak do wyższych układów znaczeń czy idei. Ten sens – podobny sensowności prostych łańcuchów – owa, mówiąc słowami narratora powieści, „logika oddolna”, odwołuje się właśnie do libidinalnych pragnień, zyskując na chwilę pozór konstrukcji intelektualnej, „wyjaśnienia” struktury świata i zarazem „wyjaśnienia” zagadek niesionych przez to, co w człowieku naturalne, a więc wymykające się definicji, niejasne, popędowe. Rzecz w tym, że *Kosmos* skonstruowany jest tak, iż nie daje definitywnej odpowiedzi, j a k i naprawdę jest ten świat, który ludzie dla siebie budują: czy rządzi nim rozumny ład, czy ciemne, niewiedzione z natury namiętności – a może ich splot nierozrwalny? Dla Markowskiego świat otaczający bohatera w *Kosmosie* jest przede wszystkim obcy, nieoswajalny i przez to niesamowity⁹. Jego materia nie daje się złożyć w żadną sensowną całość – pozostają tylko „grudki, kamyczki”. Myślę, że jest jeszcze dziwniej: w swoich próbach usensownienia rzeczywistości bohater projektuje w świat własne mroczne namiętności. I to one dopiero, czyli to, co w bohaterze jakby najbardziej własne, sprawiają, że świat staje się groteskowo-potworny. Potwór, to co „obce”, grasuje jednak nie na zewnątrz, ale niejako we wnętrzu Witolda, w tych rejonach, nad którymi jego inte-

^{9/} Por. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

lekt nie panuje. W *Kosmosie* Gombrowicz raz jeszcze zwraca się ku naturze, tym razem jednak szuka jej w tej niejasnej, enigmatycznej sferze, która w nim samym stoi na granicy chaosu i porządku – i nie rozprasza mroku, który ją zasnuwa.

Ten mrok ustępuje na pozór w *Operetce*. Rozprawivszy się ze światem stroju, a więc kultury, podsuwa nam pisarz nagą Albertynkę jako coś w rodzaju rozwiązania piekących kwestii, które produkuje świat międzyludzkiej gry. Pozbawiona stroju Albertynka zda się być naturą czystą i ostatecznym poprzez nią zbawieniem. Ale – zachwycająca swym nagim ciałem widzów – Albertynka staje się czystą zewnętrznością, tylko i wyłącznie spektaklem dla oczu. Nie ma w niej najdrobniejszej nawet aluzji do wnętrza i „czucia wewnętrznego”, do dramatów namiętności czy bezradnych – jak w *Kosmosie* – ludzkich prób uzgodnienia libido ze sferą symboli; pozostaje tylko ciało oglądane jako emblemat piękna wabiącego ku sobie i jakoś tam erotycznego, ale nie obiecującego żadnych spełnień. Natura zatem (jeśli w istocie naga Albertynka jest naturą, a nie kulturowym znakiem, jak zdaje się mniemać większość reżyserów wystawiających *Operetkę*) po raz któryś z rzędu pozwala się obserwować, nie dając zarazem do siebie dostępu, umykając tym wszystkim drastycznym doświadczeniom, jakie w *Kosmosie* bohater przeżywał na granicy pomiędzy światem symbolicznym i światem doznań zmysłowych. Dziwaczny to i paradoksalny finał twórczości: Albertynka bowiem – jeśli miałaby być naprawdę wyzwoleniem z szat, a zatem z kultury – niewiele różniłaby się od sławetnej krowy z alei eukaliptusowej, jeśli natomiast byłaby kulturowym znakiem, to stanowiłaby znów raczej symbol kapitulacji przed niepoznawalnym niż zaproszenie do zgłębiania jakichś nieznanych wcześniej tajemnic. Myślę jednak, że jest jeszcze inaczej: Albertynka-symbol piękności nosi w sobie straszliwy skandal i skazę, wiemy bowiem, że króluje tylko za cenę zatrzymania czasu. W świecie rzeczywistym w kilkanaście czy kilkadziesiąt lat zestarzeje się, zwiędnie i upodobni do pozbawionych piękna dworaków z pałacu księstwa Himalaj. Pozna też ból i upokorzenie, nieodłączne od ludzkiej egzystencji i tylekroć przez Gombrowicza opisywane. W ten właśnie sposób to, co naturalne, a więc nieludzkie, włamie się ostatecznie w świat symboli kultury niczym mane, tekel, fares. Tańcząca Albertynka trzyma w objęciach swoją starszą siostrę, daremnie próbując osłonić jej brzydotę.

Przemysław CZAPLIŃSKI

Wspólnotowy rytuał ofiarniczy.
Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza

Podobno Boga nie ma, ale u Kowalskich ostatnio była zabawa.

Sens powyższego zdania – parafrazującego i skracającego przemyslenia Gombrowicza – jest mniej więcej taki, że co prawda formy społeczne są puste, ale społeczeństwo jakoś wokół nich się gromadzi. Żyje, pracuje, integruje się i rozpada, bawi się i prowadzi wojny. Gombrowicza zdaje się fascynowało – zdumiewało i oburzało, zachwycało i przerażało – że to, co sprawia wrażenie formy strupieszalej, dysponuje realną siłą, która ujawnia się w momentach kryzysu¹. Sygnałem przebudzenia – nie do końca umownym – bywa zaś pojedynek. Mniejsze i większe społeczności, od rodziny, grupy rówieśniczej i towarzyskiej, poprzez wspólnotę narodową aż do sojuszków ponadnarodowych trwają w katatonicznym bezruchu, niemrawo bełkocąc swoje formułki, aby w jednej chwili – i pewnie nie dłużej niż na chwilę – nabrać groźnej spoistości².

^{1/} W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, Paryż 1982, s. 47: „Kiedy pewne obyczaje są na wykończeniu, ulegają rodzajowi sklerozy – uchodzi z nich treść żywa, a pozostaje tylko sztywność «czystej formy», jak by powiedział Witkiewicz. Otóż mnie pasjonował ten formalizm, drażniło mnie to, ale i zachwycało artystycznie – w mojej twórczości pełno takich form umierających, kilka razy, na przykład, przewija się scena pojedynku [...]”.

^{2/} Zajmuję więc inne stanowisko niż Jean-Pierre Salgas, który uznaje cały dorobek Gombrowicza za odpowiedź na pytanie, „jak połączyć (części ciała, społeczeństwa, świata) w jedno bez religii?”, czyli jak nadać spójność odrębnym częściom po śmierci Boga (J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 18). Sądzę, że Gombrowicz nie pyta, „jak połączyć”, lecz raczej, „jak s i ę łączy” – to znaczy, jakie mechanizmy, stworzone przez człowieka, lecz działające samoczynnie, sprawiają, że pomimo braku transcendentnego spoiwa, części (ciała, społeczeństwa, świata) od czasu do czasu tworzą całość. Różnica w naszych stanowiskach polega na tym, że Salgas traktuje Gombrowicza jak integralnego ateistę, podczas gdy

Taką społeczność, podlegającą nagłej galwanizacji, poznajemy w *Trans-Atlantyku*³. Nagłe ożywienie w sklerotycznej – starczej, a zarazem dziecięciniałej – zbiorowości wywołane zostaje przez dwa czynniki (i na dobrą sprawę nie wiadomo, który z nich zadziałał mocniej): wojnę i przybycie nowego Polaka. Gombrowicz wybrał więc idealne warunki, aby pokazać polskość jako formę skondensowaną, która na sytuację kryzysową reaguje gęstnieniem. Widzimy zatem, jak Polonusy w czas niepewny wyciągają z kulturowego archiwum formy-ikony, formy-pancerze: kulig, polowanie, pojedynki. Pokazują całemu światu siłę, aby nikt nie zobaczył słabości. Im bardziej chcą być poważni, tym bardziej są śmieszni.

Nic więc dziwnego, że podstawowe odczytanie powieści polegało jak dotąd na odsłonięciu ironicznego pojedynku z polskością. Emigracyjnej książce Gombrowicza przytrafiło się niemal to samo, co *Ferdynand*: jak opowieść o przygodach Józia została uznana za demaskatorski obraz polskiej nowoczesności, tak *Trans-Atlantyku* przypadła rola kpiny z narodowej starzyzny. Koncepcję tę wypracowali w doskonałych interpretacjach świetni czytelnicy – Bondy, Malić, Jastrzębski czy Chwin⁴, ale uzasadnienia dostarczyły pierwsze głosy oburzenia. Obrona wartości narodowych, uznanie Gombrowicza za demoralizatora i niewdzięcznika, za zdrajcę i outsidera, stanowiły, paradoksalnie, najsilniejsze potwierdzenie racji pisarza. Społeczność, która odmawia komuś prawa do prześmiewania „narodowego teatru” tylko dlatego, że nie poszedł na wojnę, potwierdza słuszność i trafność parodii. Im mocniej więc atakowano *Trans-Atlantyk*, tym bardziej powieść rosła w siłę.

Kiedy jednak zabieramy się do czytania Gombrowicza dziś, musimy wziąć pod uwagę, że pisarza interesował czytelnik, który zostanie ukłuty, dotknięty w swojej polskiej formie niezależnie od tego, czy panuje wojna, czy pokój. Aktualność Gombrowicza i *Trans-Atlantyku* po roku 1989 musi zatem zostać poddana próbie tak

mnie hipoteza i n t e g r a l n o ś c i wydaje się nietrafna – Gombrowicz był pisarzem, nie zaś filozofem systemowym, czyli autorem spójnej koncepcji, dla której tworzyłby retorykę obronną. Po wtóre, autor *Kosmosu* nie szuka spoiwa, które zastąpiłoby Boga, lecz opowiada historie o problemach z całością – a więc o tym, jak społeczności odgrywają spektakle, które swój sens zawdzięczają całości, choć całość ta już nie istnieje; historie o tym, dlaczego inni widzą całość tam, gdzie narrator jej nie dostrzega; jak odbywa się konstruowanie całości w różnych sytuacjach; jak zdemontować całość wówczas, gdy przerasta jednostkę; jak całość – pozbawiona boskiego upomocnienia – potrafi zapanować nad jednostką bądź zbiorowością. Dla potrzeb niniejszej interpretacji powiedzieć można, że *Trans-Atlantyk* to właśnie opowieść o tym, co spaja społeczności, co nadaje jej integralność – względną, ruchomą, odnawiającą się, czasem uśpioną, kiedy indziej groźną i spotężniałą, lecz zawsze obecną.

^{3/} Wszystkie cytaty według wydania: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988.

^{4/} Odsyłam do klasycznych już tekstów: F. Bondy *Witold Gombrowicz czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*; Z. Malić „*Trans-Atlantyk*” *Witolda Gombrowicza* – w zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i opr. Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984. Także: J. Jastrzębski *Obrządk i Zbrodnia*, w: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; S. Chwin *Romantyzm a „Forma polska” czyli Gombrowicz wobec „Pana Tadeusza”*, w: tegoż *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.

samo, jak autor poddał próbie polskość przedwojenną. A może w latach dziewięćdziesiątych polskość uległa takiej zmianie, tak bardzo się uelastyczyła, że nie ma już z czym walczyć? Może po tylu doświadczeniach udało się – nie tylko Gombrowiczowi – wydobyć człowieka z Polaka? Może wszyscy tak głęboko weszliśmy już w kulturę karnawałową, że nikt nie musi nam aplikować ironii, abyśmy przezwytyczyli własną inercję, skłonność do pożyczania gotowych form i wzorców życia? Czy nie jest tak, że żyjemy w epoce „samotności” raczej niż „solidarności”, a więc epoce, w której każdy sam zmagać się musi ze swoją egzystencją, dostrzegając nieprzydatność form zbiorowych, które co prawda nadal spoczywają w archiwum tradycji, ale nikt już z nich nie korzysta? Czy nie jest tak, że kapitalizm zmusił nas do codziennej walki, a demokracja – do samodzielności i do brania odpowiedzialności za własną wolność, na którą jesteśmy skazani? A jeśli tak, to może niepotrzebna nam jest lekcja Gombrowicza?⁵

Może jednak w kontrabandzie przemycanej przez Gombrowicza jest jeszcze coś – coś, czego ani on, ani my do tej pory nie widzieliśmy. Coś, co powoduje, że książka należy do nieprzedawnionych.

Aby to zobaczyć, trzeba tak ustawić się względem tej książki, aby – mówiąc krótko – zabolalo. Dopóki bowiem czytamy Gombrowicza „przeciwko innym”, na przykład przeciwko „emigracji polskiej” albo „tradycyjnej polskości”, dopóty, mam wrażenie, spłaszczamy wymowę jego dzieł i osłabiamy siłę rażenia ironii. Jeśli czytamy *Trans-Atlantyk* jako powieść tylko o polskości albo, tym bardziej, o p o l s k o ś c i c u d z e j, wówczas czynimy z książki satyrę. Nie jest przy tym ważne, czy chodzi o polskość dawną, emigracyjną, anachroniczną – ważne, że w każdym z tych przypadków sytuujemy ją z daleka od nas. To zaś zapewnia nam bezpieczny dystans, odrobinę przewagi, poczucie wyższości, gwarantowaną osobność.

Taka izolacja nie jest przecież nieuprawniona. Któż z nas gotów byłby utożsamiać się z Pyckalem, Ignasiem, panem Tomaszem czy Gonzalem. Jeśli już, to szukamy pobratymstwa z Gombrowiczem-bohaterem powieści, kimś, kto za wszelką cenę chce utrzymać pozycję mediatora. Ta postać istniejąca „pomiędzy”⁶, a więc

^{5/} Pisał o tym Sławomir Sierakowski w artykule *Ironia, literatura, system* („Gazeta Wyborcza” z 15-16 I 2005). Autor zauważa, że „szkoła Gombrowicza” – czyli odruch ironicznego traktowania wszelkich form – zbiega się z zachętą dzisiejszego świata do niepoważnego traktowania wszelkich projektów życia zbiorowego. Gombrowicz czytany jako prześmiewca narodowych mitów wspierałby więc ponowoczesną atomizację społeczną, a jego poczucie humoru okazywałoby się „funkcją dominującej hierarchii”. Dlatego trzeba czytać go inaczej – szukając tego, co w jego tekstach niebezpieczne.

^{6/} Kategorię tę wykorzystuje Ewa Graczyk (*Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk 2004), zauważając, że „bycie pomiędzy” było dla Gombrowicza i jego rówieśników zarówno skazaniem, jak i najważniejszą wartością, centralną kategorią, pomysłem na życie. Z jednej strony Gombrowicz postrzega swoje „pomiędzy” jako nieznośną nieprzynależność, osobność, wyobcowanie, z drugiej – właśnie ten stan traktuje jako gwarancję niezależności. Jest to, co warto zauważyć, spór niedialektyczny, jako że nie może zwieńczyć go żadna forma wyższa. To raczej stan egzystencjalnej aporii, w której trzeba trwać.

nie deklarująca przynależności do nikogo, najbardziej nam pewnie odpowiada, ponieważ sprzyjanie jej nie pociąga za sobą psychicznych i emocjonalnych kosztów. Zwłaszcza dziś, gdy Gombrowicz-bohater zdaje się przypominać postmodernistę, ironicznego prostaczka, który nie chce przyznać żadnej ze stron prawa do posiadania nadrzędnego języka wyjaśniającego rzeczywistość. Bo wyjaśnienie, jak wiadomo, stanie się pułapką dla czyjejs tożsamości.

Może jednak istnieje sposób na wejście do środka tej powieści bez uczucia, że wybór każdego innego bohatera niż Gombrowicza-przybysza pozbawi nas wyboru. W tym celu trzeba spojrzeć na przedstawianą społeczność z innej perspektywy. Zmiennej, ruchomej, niejednolitej.

Ojczyzna i synczyzna

W *Trans-Atlantyku* sprawa formy jest tak poważna, że jak wszyscy wiemy, w finale planowane są dwie ciężkie zbrodnie: pan Tomasz postanowił popełnić synobójstwo, Gonzalo zaś chce pchnąć „Iгнаśka” do ojcobójstwa. Dlaczego nie ma trupów?

Najprostsza odpowiedź brzmi: ponieważ narrator skojarzył „bacha”, czyli uderzenie, z „buchem”, czyli wybuchem śmiechu. Znaczy to jednak, że wydarzeniami od początku do końca rządził narrator – rządził w najdosłowniejszym sensie, a więc nie tyle je rekonstruował, ile konstruował. Nie możemy powiedzieć, że istniały one obiektywnie przed aktem snucia opowieści. Gawęda musi być prawdopodobna, a nie prawdziwa – można więc zmyślać. Tym, co ją nawet w zmyśleniu ogranicza, jest jej towarzyski charakter, jako że gawęda w większym stopniu jest aktem fatycznym, sposobem nawiązywania kontaktu, stwarzania i podtrzymywania więzi, w mniejszym zaś – służy odtwarzaniu przeszłości. Jest nakierowana na komunikacyjne „teraz”, nie zaś na historyczne „kiedyś”. A zatem to narrator, ze względu na aktualną więź komunikacyjną, dokonał ulaskawienia, urządził rabelaisowską zabawę. Chciał w ten sposób coś osiągnąć – i wszystko, co wcześniej opowiadał, również było podporządkowane owym potrzebom.

Aby odnaleźć ów „zamyśl własny” narratora, trzeba zapytać, do czego dążył przez cały czas. Początkowo pewnie on sam nie wie – w końcu znalazł się w nowej sytuacji, pomiędzy ludźmi, którzy czegoś od niego chcą i wśród których on sam też czegoś pragnie. Zamyśl zbiorowości polskiej jest prosty: jej członkowie dążą do tego, by przybysz został jednym z nich – dzięki temu zyskają potwierdzenie, że ich tożsamość nie straciła atrakcyjności (czyli siły przyciągania). Ewentualne przejście bohatera na stronę przeciwną znaczyłoby, że polskość w wersji przez nich prezentowanej nie ma seksapilu.

Można więc spojrzeć na sytuację, która wytworzyła się po przybyciu Gombrowicza-bohatera, jako na sytuację wabienia. Wszystko, co się rozegra przed jego oczyma, będzie miało charakter erotycznego teatru – widowiska opartego na kuszeniu.

Na scenie po jednej stronie stoją „ojczyznianie”. Cechuje ich mocno obrzędowy (fasadowy) tradycjonalizm; w ich świecie kontakty są silnie zrytualizowane,

a członkami zbiorowości rządzi autorytarna zasada posłuszeństwa wobec nakazów zatwierdzonych przez autorytet tradycji. „Wspólne” jest ważniejsze od tego, co „indywidualne”, „stare” ma większą wartość niż nowe. W takiej społeczności obyczaj ma przewagę nad zachcianką, więc rygorizm moralny prowadzi do stłumienia przyjemności: w przestrzeni publicznej każdy czyni to, co „uchodzi”.

Cały czas mamy prawo traktować wszystkie wymienione cechy raczej jako strój, który wspólnota ojczyzniana zakłada, niż jako rzeczywisty zestaw cech. Ale rozróżnienie to jest do pewnego stopnia nieważne, jako że od pierwszej sceny w poselstwie widzimy, iż u Gombrowicza nikt nie ma tożsamości substancjalnej – każdy staje się kimś dopiero w relacji z innym. Tożsamość, którą w ramach kontaktu zyskujemy, jest zawsze performatywem – imieniem, które ktoś nam nadaje nie ze względu na naszą twarz, lecz ze względu na sceniczne potrzeby Nadawcy. To on musi uzupełnić swój publiczny wizerunek, co jest osiągalne tylko dzięki szczególnej interakcji – swoistemu rykoszetowi międzyludzkiemu. Dzięki odbiciu Nadawca zyskuje pożądany efekt społeczny. Poseł może więc być ważny pod warunkiem, że nie doceni lub przeceni petenta: albo utrzyma go na pozycji natręta, albo uczyni z niego Wielką Personę.

W ramach takiej właśnie interakcji wspólnota ojczyzniana nie tyle praktykuje rygorizm obyczajowy i moralny, ile zadaje go innym, aby ten, powróciwszy do nich pod postacią opinii, umocnił ich w zaprojektowanej postawie. Stwarzanie własnej tożsamości polega więc tyleż na uwyrażeniu własnego wizerunku, co na silnym odróżnieniu się od Obcego – na wyznaczeniu kogoś, kto nie będzie miał prawa wstępu do wspólnoty. Obcy jest żywotnie potrzebny wspólnocie, jako że bez niego tożsamość własna pozostaje niedookreślona, niepewna, niepotrzebna.

W pewnym sensie więc ojczyzna wytwarza synczyznę – potrzebuje jej właśnie jako „gorszącej gorszości”, niedojrzałości, która istnieje wyłącznie jako zaprzeczenie. Ojczyzna i synczyzna są jak układ symbiotyczny, choć każdy sądzi, że nic go nie łączy z obozem przeciwnym. Wrogość między nimi jest odwróconą – bo odrzuconą – miłością. Potrzebują siebie nawzajem nie w sensie użytecznościowym, lecz ontologicznym: gdyby Inny zniknął, musieliby zobaczyć, że ich tożsamość opiera się na nicości – na kilku historycznych konwencjach. Dzięki stronie przeciwnej mogą trwać w złudzeniu, że przysługuje im mocne bycie.

W takim układzie ojczyzna ogranicza zachcianki, synczyzna zaś buntuje się na miarę ograniczeń. Synczyzna także nie ma w sobie nic absolutnego. Racją jej istnienia jest bunt, który sankcjonuje uzależnienie. Strona Gonzala, podobnie jak strona Kosiubidzkiego, czerpie więc energię z przeczenia. Opresywnej ojczyźnie odpowiada permissywna synczyzna; rytualne kontakty sterowane przez autorytet tradycji tutaj ulegają radykalnej zmianie: bliskie, poufale (familiarne, jak by powiedział Bachtin) relacje wytwarzają świat, w którym każdy ociera się o każdego. Najważniejsza jednak różnica pomiędzy dwoma obozami tkwi w sferze libido: ojczyzna je tłumi, synczyzna zaś uznaje za siłę nadrzędną, prawomocną. Człowiek ma prawo postępować tak, jak mu dyktują namiętności. Zgodnie z tym ojczyzna jest obyczajna, synczyzna – rozwiązała; pierwsza jest heteroseksualna, druga więcej

niż homoseksualna, bo po prostu rozerotyżowana, dopuszczająca, by wszystko, jak w domu Gonzala, parzyło się ze wszystkim.

Czy jednak na pewno?

Swój do swego po swoje

Czy rzeczywiście ojcowie uznają nadrzędność relacji heteroseksualnych? I czy faktycznie syncyżną ożywia erotyczna ciekawość świata?

W trakcie poszukiwania odpowiedzi na to pytanie, zauważamy, że w świecie *Trans-Atlantyku* nie ma kobiet: nie ma ich ani w gmachu poselstwa, ani w domu pana Tomasza, który samotnie wychowuje syna, ani wreszcie w estanzji Gonzala. W najważniejszych sytuacjach albo są nieobecne, albo nieistotne. Widocznie odegrały swoją rolę, rodząc synów. Potem mogą pełnić funkcje pomocnicze lub – jak podczas przyjęcia, kuligu czy polowania – dekoracyjne. Jedna i druga grupa z jakichś powodów nie potrzebuje kobiet. A może nawet ich się lęka.

W ten sposób docieramy do pierwszej – i wcale nie ostatniej – cechy wspólnej obu grup. Pomimo ostrych przeciwieństw wspólnoty te są do siebie podobne. Gdyby brać pod uwagę nieobecność kobiet, powiedzielibyśmy, że obie potrafiły zinstrumentalizować różnicę płciową. Instrumentalizacja różnicy płciowej i orientacji płciowych polega na wyłączeniu Innego z konstruowania wspólnoty – na podporządkowaniu pożądania tworzeniu więzi. Albo łagodniej: na włączeniu różnicy płciowej w grę społeczną. Gra ta wytwarza niebezpieczną konsekwencję: oto obie wspólnoty mają charakter homofilialny. Homofilialne jest społeczeństwo, które miłuje Tożsamość i które w pozycji uprzywilejowanej stawia więzi pomiędzy Takimi Samymi. Zbiorowość taka nie potrafi poradzić sobie z Innym inaczej, jak tylko poprzez trzy mechanizmy: asymilacji, czyli przemiany Innego w Tożsamego, marginalizacji, czyli usunięcia Innego na obrzeża wspólnoty, lub wykluczenia.

Obie zbiorowości, jak powiedziała by Eve Kosovsky-Sedgwick, są przeniknięte pragnieniem homosocjalnym – pragnieniem, by gra pożądań w społeczności pozostawała pod kontrolą zasady tożsamości. Aby więc utrzymać więzi, społeczności te muszą nie tylko, co było pierwszą cechą wspólną, zinstrumentalizować pożądanie, i nie tylko, co było cechą drugą, wyobcować Innego. Muszą też odnawiać się poprzez ofiarę. Zarówno ojczyzna, jak i syncyżna nie mogą się obyć bez rytuału ofiarniczego. Pan Tomasz mówi: „Ja hańbę moję zmyć muszę... ja to krwią zmyję... ale nie babską krwią niktzemnika tego... Tu innej, Cięższej nieco, krwi potrzeba!” (s. 89). Kiedy zaś Gonzalo wyjawia plan usunięcia pana Tomasza, mówi: „Ignasiek mój mnie jego zamorduje!” (s. 91)⁷.

Pomimo więc całego szeregu ostrych różnic pomiędzy syncyżną i ojczyzną, pomimo jawnej opozycyjności, w gruncie rzeczy oba typy wspólnoty są socjolo-

^{7/} Podobnie zresztą chwilowa przyjaźń między panem Tomaszem i Gonzalem została zbudowana na – potencjalnej – ofierze krwi: gdy Gonzalo zasłonił Ignaska przed psami, pan Tomasz stwierdza: „Przyjacielem będziesz, gdyś syna mojego z narażeniem życia swojego wybawił!” (s.79).

gicznie tożsame: oba nie pozwalają na swobodną grę pożądania, oba mają charakter homofilialny, czyli istnieją dzięki uprzywilejowaniu zasady podobieństwa, dzięki ruchowi „swój do swego po swoje”. Oba też odnawiają więź poprzez rytuał ofiarniczy.

Rytuał taki zostaje uruchomiony w sytuacji, jak by powiedział René Girard, kryzysu odróżnorodnienia⁸, czyli w czasie, gdy wartości praktykowane przez członków społeczności tracą swoją przezroczystość. Wtedy też ich uniwersalizm okazuje się pozorny. Ofiary ponoszone z własnych namiętności tracą sens, ograniczenie zwane tożsamością odsłania swoją pustkę. Wspólnocie grozi rozpad. Zagrożenie rozpadem to równocześnie niebezpieczna konieczność przemyślenia od nowa własnego życia, wprowadzenia jakichś radykalnych zmian albo zgody na nieistotność, przypadkowość czy umowność naszych norm. Pod powierzchnią rytuału zawsze czai się próżnia. Doświadczył tego bohater podczas nocnej wizyty u Pośła, widząc, że zachowania dyplomaty „dziwnymi się stały. A i bardzo Dziwne; do tego zaś Puste jakieś, jak pusta butelka, lub Bania. Patrę się, przyglądam i widzę, że w nim wszystko bardzo Puste, aż mnie lęk zdjął i myślę sobie, a co tak Pusto, może lepiej ja na kolana padnę?...” (s. 74)⁹. Odsłonięcie pustki sprawia jednak, że gest pokory jest już niewystarczający. Formę można wskrzesić wyłącznie poprzez ofiarę. Dlatego tak łatwo w tym świecie o pojedynek¹⁰.

Przed koniecznością ustawicznego budowania na nicości, przed niebezpieczeństwem dostrzeżenia pustki bronimy się codziennie i ze wszystkich sił. Można spojrzeć na bohaterów *Trans-Atlantyku* właśnie pod tym kątem – jako postaci, które uspołniają swoje zachowania w obliczu kryzysu: Bractwo Ostrogi usiłuje przerobić własną śmieszność na straszność, pan Tomasz Kobrzycki najpierw chce w pojedynku uśmiercić Gonzala, potem zaś gotów jest na synobójstwo, aby krwią zmasać hańbę, Poseł zaś potrzebuje pojedyńku do obrazu męstwa polskiego i do podtrzymania tożsamości polskiej. Ale i Gonzalo łaknie krwi: kiedy mówi „Ignasiek mój mnie jego zabije”, mając na myśli ojcobójstwo, zdradza to samo pragnienie, które widzimy także u ojczyźnian – a mianowicie wyobrażenie o stwarzaniu więzi między członkami społeczności poprzez spektakularne usunięcie Innego.

Oczywiście możemy widzieć w tym zapowiedź działań należących do porządku symbolicznego, a nie realnego. Oto w świecie skonwencjonalizowanym, choć wystawionym na kryzys, wystarczy zmanifestować wolę czynu, aby manifestacja

^{8/} Zob. R. Gerard *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

^{9/} „Wtenczas poznałem, że i jemu Pusto” (s. 89), komentuje ze smutkiem narrator, patrząc na pana Tomasza. Wynika z tego, że świadomość czającej się pod spodem próżni jest dostępna wszystkim – nawet tym, którzy wydają się wypełnieni sensem.

^{10/} J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz...*, s. 69. Salgas pisze, że w świecie, w którym jedno istnienie dla drugiego nie może być Bogiem, pojedynek jest jedynym rozwiązaniem. Pojedynek burzy związek pomiędzy ludźmi, a jednocześnie daje możliwość stworzenia masek: „Jedyny rytuał, który łagodzi – teatralizując go – fundamentalny kryzys międzyludzki. Rytuał, który umożliwia istnienie temu, co «intersubiektywne», a następnie «wspólnocie»”.

została potraktowana jako czyn. W teatrze form nie trzeba prawdziwej krwi, aby dokonała się ofiara. A jednak rozróżnienie na „realne” i „symboliczne” wydaje się nie do końca słuszne, jako że u Gombrowicza symboliczne jest bardziej realne od realnego – do tego stopnia, że w jego rzeczywistości „nie istnieje zewnątrz symbolicznego”. Kiedy więc w obrębie symbolicznego zostaje zapowiedziana ofiara, jest ona jakby przemianą żywego ciała w znaki: nie Gonzalo zostałby uśmiercony w pojedynku, lecz rozwiązała Inność, inność zboczona, taka, której nie przysługuje miejsce wśród ludzi przywoitych. Nie Ignacy zostałby zabity, lecz hańba. Równocześnie widać, iż ofiara, włączona w mechanizm odnawiania więzi społecznej, funkcjonuje jako czyn założycielski: to za jej sprawą nastąpić ma rekonstrukcja społeczności. Poprzez wykluczenie Innego wspólnota odzyska spójność, ponieważ jej członkowie staną się zakładnikami podobieństwa. Ich tożsamość potwierdza się – tworzy, umacnia, odnawia – poprzez radykalne odróżnienie się od inności. W ten sposób odnowiony zostaje model tożsamości oparty na negacji – niesamodzielny, choć twardy, wymagający od czasu do czasu ponawiania rytuału ofiarniczego, lecz jednocześnie dostarczający mocnego uzasadnienia dla zachowań.

U podłoża tego rytuału znajduje się wzorzec tragiczny – śmierć stanowi bowiem najmocniejsze potwierdzenie formy. Dlatego zbudowanie formy, jej odzyskanie czy utrwalenie następuje poprzez symboliczne usunięcie kogoś. Wykluczenie Innego stanowi zaś konieczność, ponieważ to, co podobne – podstawa istnienia społeczeństwa homofilialnego – nie może odwzorować rzeczywistego zróżnicowania społecznego, może je tylko przemocą podporządkowywać sobie bądź odtrącić. Wąski wzorzec dopuszczalnej tożsamości powoduje, że społeczność taka jest narażona na ustawiczne spotkania z innością, a więc na ustawiczne kryzysy. Aby sobie z nimi radzić, musi uruchamiać rytuał ofiarniczy.

Więź ofiarnicza, więź ludyczna

Niezauważalnie doszliśmy do wniosku, że uniknięcie zabójstwa nie było wyłączną zasługą gawędy. Oczywiście, forma ta, nastawiona na podtrzymanie więzi wśród słuchaczy, nie dopuszcza pewnych zachowań, słów, gestów i antywartości. Ale ważniejsza od gawędowej etykiety wydaje się strategia samego narratora.

Co stałoby się z Gombrowiczem, gdyby zakończenie było tragiczne?

Gdyby pan Tomasz zabił syna, wspólnota polska miałaby swojego męczennika: oto szlachetny ojciec, nie chcąc dopuścić do hańby syna, postanowił go zabić – wyżej więc cenił czystość obyczajową niż życie. Winnym zbrodni byłby Gonzalo, więc Gombrowicz-bohater nie mógłby się z nim przyjaźnić, chyba że za cenę samowykluczenia ze wspólnoty ojczyznianej. Ale i wspólnota synczyzniana zyskałaby na śmierci Ignasia-męczennika. Zbuntowani młodzieńcy, kontestatorzy narodowej formy mogliby powiedzieć, że w akcie zabójstwa odsłoniło się prawdziwe oblicze Tradycjonalistów, którzy nie mają innej metody powstrzymania młodości jak tylko śmierć.

Gdyby z kolei Ignasiek zabił – lub choćby upokorzył publicznie – ojca, sytuacja byłaby podobna. Wspólnota ojczyzniana mogłaby mówić: „Widzicie, oto do czego

prowadzi porzucenie tradycji, zejście na ścieżkę rozwiązalności obyczajowej. Od zboczenia seksualnego do zabójstwa – tylko jeden krok”. Również i wspólnota synczyzniana mogłaby na tym skorzystać, mówiąc: „Widzicie, oto do czego trzeba się posunąć, aby wyzwolić się spod władzy ojca. Wolność albo śmierć”.

Co ważniejsze, w obu przypadkach Gombrowicz-bohater zostałby zatrzaśnięty w jednej ze zbiorowości. Dopóki pomiędzy grupami panuje stan nierozstrzygalnego konfliktu, dopóty Gombrowicz może krążyć między nimi, wchodząc w doraźne sojusze, ale nie tracąc prawa do podwójnej przynależności. Śmierć zakończyłaby tę swobodę.

Gombrowicz-narrator w ostatniej chwili zapobiega więc zabójstwu, ponieważ szuka innej społeczności. Można ją nazwać społecznością heterofilialną, czyli wspólnotą otwartą na Innego. Od razu trzeba powiedzieć, że w powieści jest to społeczność raczej postulowana niż faktyczna, raczej chwilowa niż trwała. Byłaby to wspólnota słaba, zagrożona ustawicznym rozpadem, niesprzyjająca samowiedzy – jako że żadnemu z jej członków nie przysługuje trwała, substancjalna tożsamość. Wzorzec współistnienia restytuuje się tutaj poprzez śmiech, to zaś oznacza, że społeczność taka nie uznaje żadnej formy za uzasadnienie przemocy.

Czy może istnieć wspólnota śmiechu? Z całą pewnością nie byłaby ona – poza stałymi przy *Trans-Atlantyku* – połączeniem ojczyzny i synczyzny, pojednaniem dyscypliny z „niemoralnością” uprawianą na złość rodzicom. Karnawałowa społeczność nie w tym się wyraża, że łączy skrajnie przeciwne modele społeczne, lecz w tym, że stosuje śmiech jako jedyną korektę napotkanej odmienności. Potrafi więc przyjmować każdego i nikogo nie odtrąca. Wydaje się, że można by zakładać istnienie takiego społeczeństwa dopiero wtedy, gdybyśmy potrafili stwierdzić, że w domenie śmiechu zmieści się wszystko, co człowiekowi dostępne jest w innych rejestrach: groza, tragizm, transcendencja, miłość, praca, zachwyty... Na szczęście nie muszę rozstrzygać tego dylematu. Prawdziwy sens pytania o to, czy możliwa jest wspólnota śmiechu, dotyczy bowiem – przynajmniej w moim ujęciu – relacji pomiędzy tekstem i mną. W takim znaczeniu lektura *Trans-Atlantyku* nabiera dramatyczności, jako że zmusza mnie do odnalezienia w sobie tego, co chciałbym przed śmiechem bronić i tego, co w innych ludziach chciałbym korygować powagą i surowością, nie zaś komizmem. *Trans-Atlantyk* pozwala mi więc doświadczyć „powagi karnawału”, rodząc świadomość, że ofiarą śmiechu w najważniejszych momentach powinienem czynić samego siebie. Nie jest to, co pewnie warto zaznaczyć, śmiech Gogolowski – taki więc, który Horodniczy chciałby wepchnąć nam z powrotem do gardła po to, byśmy zrozumieli, że jesteśmy równie żałośni, co on. Pomysł Gombrowicza polega na czym innym – na tym mianowicie, by pokazać śmiech jako doświadczenie ostateczne. Nie da się go wymyślić, zaplanować, wpisać w zestaw stylów bycia i sposobów odnoszenia się do drugiego człowieka. Można pewnie z nadzieją myśleć o śmiechu jako kreaturze jednostkowej i zbiorowej formy, ale nie należy lokować w nim złudzeń. Śmiech, jako forma, również nie powinien być absolutyzowany, traktowany jako dialektyczne zwińczenie konfliktu między synczyzną i ojczyzną. Mówiąc krót-

ko: nawet śmiech powinien być nieufnie doświadczany. Przecież w ostatniej scenie, scenie gargantuicznego śmiechu, narrator wymienia prawie wszystkich. Z wyjątkiem Gonzala.

Zapoznane dziedzictwo

Swoją powieścią Gombrowicz domyka i otwiera pewien ciąg ideowy. Jego początki odnajdziemy w *Zemście*, *Panu Tadeuszu*, *Weselu* i *Wyzwoleniu*, a także w *Nie-boskiej komedii*, *Płomieniach* i *Przedwiośniu* – a więc dziełach, których autorzy szukali podstawy więzi wspólnotowej, najczęściej łagodząc bądź uwznioślając jej groźne oblicze. Sentyment pozwalał zasłonić ów permanentny rytuał, który odbywa się na obrzeżach i w środku społeczności; demonizacja natomiast czyniła ze składania ofiary wybryk, anomalie, odstępstwo. Gombrowicz wydaje się w tym ciągu podwójnie odmienny: najpierw dlatego, że odsłonił – w podwojonej fabule – agresywną reakcję społeczności na przeczucie pustki, ów lęk przed przygodnością wspólnoty, która nie zna innego mechanizmu wytwarzania więzi niż symboliczne wykluczenie; po wtóre zaś dlatego, że połączył śmieszność z grozą. Kto widzi tylko komizm pana Tomasza, ten myli *Trans-Atlantyk* z *Zemstą*.

Po *Trans-Atlantyku* linia biegnie dalej: od *Turystów z bocianich gniazd* Czesława Straszewicza, poprzez *Obóz Wszystkich Świętych* Tadeusza Nowakowskiego, *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata, *Kompleks polski* oraz *Małą apokalipsę* Tadeusza Konwickiego, *Spis cudzołóżnic* Jerzego Pilcha aż po *Wojnę polsko-ruską* Doroty Masłowskiej. Wszystkie te opowieści ukazują społeczność jako nieprzekraczalny horyzont działań jednostki: bohaterowie albo za wszelką cenę usiłują uwolnić się od polskości, albo z nią zjednoczyć. Właśnie ta rozpaczliwa szamotanina między pragnieniem osobności i pragnieniem akceptacji stanowi o różnicy między Gombrowiczem i jego następcami. Najprościej rzecz ujmując, żaden z wymienionych pisarzy nie szuka „trzeciego rozwiązania”, czyli wspólnoty, która nie konstytuuje się wokół wąskiej tożsamości, która nie posługuje się agresywnym odróżnieniem od Innego, a jednocześnie pozostaje wspólnotą. Dlatego ich opowieści stanowią pewien regres w stosunku do *Trans-Atlantyku*: Gombrowicz widział relacje społeczne w trójkącie (pożądamy czegoś nie ze względu na wartość obiektu, lecz dlatego, że pożądają tego Podobni Do Nas – ci, którzy uczyli nas pragnień), natomiast opowieści późniejsze przedstawiają owe relacje w linii prostej (wspólnota jest obiektem bezpośredniego pożądania albo niechęci). Różnica owa wynika być może stąd, że Gombrowicz w polskości widział przede wszystkim społeczność, pozostali zaś w społeczności dostrzegali przede wszystkim polskość.

Na pytanie, „co zawiera kontrabanda przewożona przez *Trans-Atlantyk* czytany dzisiaj”, trzeba więc odpowiedzieć: pustkę. Nicość jako rzeczywisty fundament każdej społeczności. Nie uwolnimy się zatem od *Trans-Atlantyku* wtedy, gdy uznamy, że reprezentujemy inny model polskości – otwartej, liberalnej, obywatelskiej bez agresji. Nawet jeśli byłaby to prawda, to i tak nie pozwala ona poczuć się innym od przedstawionych w *Trans-Atlantyku* postaci, jako że Gombrowicz pisze nie tylko o konkretnej formie polskości, lecz przede wszystkim o mechanizmie two-

wienia się wspólnotowości. Człowiek żyje u niego pomiędzy samotnością niemożliwą i wspólnotą podejrzaną. Samotności nie da się wybrać, ponieważ człowiek nie istnieje poza społecznością, wspólnocie zaś nie można zaufać, ponieważ nie potrafi ona tworzyć się inaczej, jak poprzez rytuał ofiarniczy. Nie wybieramy więc pomiędzy osobnością i uspołecznieniem, lecz pomiędzy różnymi typami uczestnictwa we wspólnotach.

Z takim *Trans-Atlantykiem* trudniej.

Marta LEŚNIAKOWSKA

Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta (u Gombrowicza i innych modernistów)?¹

1.

Tytuł mojego tekstu jest oczywiście parafrazą eseju Stanleya Fisha *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*² Chcę na początek zwrócić uwagę, że dotąd nie postawiono pytania o związki Gombrowicza z architekturą, a nieobecność/wykluczenie tej tematyki w pracach z obszaru „Gombrowicz i sztuka” czy krytycznych (re-)edycjach, na przykład *Dzienników*, gdzie indeks rzeczowy pomija hasło „architektura” i odsyła: architekt, miasto, ulica, dom itp.³, uznając za „znaczące przeoczenie”. Ale patrząc na (wszelkie) wykluczenie jako na symptom, dotykamy od razu strategii tworzenia: wyznaczone przez „brak” nowe terytoria. Oto więc pierwszy problem: architektura w gombrowiczologii pojawia się jako milczenie, pominięcie. Dowód, że Gombrowicz także pod tym względem jest „autorem źle czytany”.

Skoro interpretacje poglądów Gombrowicza na sztuki wizualne opierają się na strategii wykluczenia architektury, co najwyżej zepchnięcia jej do przypisów jako obszaru „tematów drugorzędnych”, kuszący staje się problem drugorzędności w ogóle, kluczowy przecież dla Gombrowiczowskiej filozofii i antroposocjologii. Biorę teraz ten wątek w nawias i powiem tylko, że wykluczenie architektury z pojęcia sztuki jest – a patrzę na to z perspektywy historyka sztuki – „ukrytym” heglizmem: niemożnością przekroczenia idealistycznej definicji sztuki, w której poję-

cie to wyznaczają trzy dziedziny: literatura/poezja, malarstwo i muzyka. To w estetyce idealistycznej architekturę, jak to zrobił Hegel, spychano na peryferie idei, w dolne/najniższe strefy *paragone* (różnicując na *ars* i *techné*). Ślady tej tradycji, szczególnie szkodliwej dla świadomości estetycznej, to zresztą osobny temat.

Z punktu widzenia krytycznej historii sztuki pytania, jakie dziś stawiamy dziełu (i jakie ono nam stawia), każą wziąć w nawias wiele dotychczasowych interpretacji, skoro zagadnienie ekfrazy powraca w historii sztuki w beltingowskiej koncepcji „odwróconego spojrzenia” (rzeczywistość jako naśladowanie sztuki) i w ramach teorii podmiotowości łączy projekty intertekstualności z koncepcją zwrotności. Znane stwierdzenie Elizabeth Grosz, że drzewo portretowane przez malarza jest lustrem dla własnej widoczności przypominającym, iż malarz też „jest widziany” przez drzewo⁴, Gombrowicz już znacznie wcześniej ujął niemal tak samo: „Pień namalowany – to pień przepuszczony przez człowieka”⁵.

Ten punkt widzenia jest, rzecz jasna, typowy dla światopoglądu modernistycznego, opartego na przekonaniu, że rzeczy istnieją tylko dzięki temu, iż je widzimy „poprzez” sztukę. Jesteśmy w środku tytułowego problemu. I tu zaczynam moje rozważania, wychodząc ze stanowiska, które podzielałam z tymi filozofami i teoretykami historii (jak Ankersmit), że narracja (także historyczna) jest „wpisana” w obrazy (literackie, malarskie itd.). Zatem jest konstruktem estetycznym, w którym nie zachodzi zasada *tertium comparationes*: porównanie/zależność między przedstawianym (rzeczywistością), a przedstawieniem (dziełem sztuki).

2.

Przyjmując, że każde dzieło sztuki oferuje model poznania czegoś, epistemologię⁶, spytam o „obecność” architektury u Gombrowicza. Jakie miejsce zajmowała w jego systemie estetycznym i/lub etycznym i jaką rolę nadawał jej w swoich tekstach? Nawet pobieżna lektura Gombrowicza pozwala stwierdzić, że jego teksty są wprost „podsyte” architekturą. I to tak dalece, że sam porównywał własny proces twórczy do architektury (pisanie jako „katedra bez wytechnienia budowana” Dz. 1, s. 105-106), a inni (lub on sam) nazwali go „superarchitektem”⁷, odnosząc tę hierarchizującą megalomańską metaforę (nietzscheański *Übermensch* pożeniony z ikoną supermana) do logiki procedur organizujących/budujących gombrowiczowskie aksjomaty (destrukcja dla konstrukcji) budowania innego porządku duchowego itd.).

^{1/} Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN i IS w Warszawie w dniach 3-4 XII 2004 r.

^{2/} S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, w: tenże *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. i red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 81-98.

^{3/} W. Gombrowicz *Dzienniki*, indeksy oprac. A. Zalewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004 (edycja jest powtórzeniem bez zmian wcześniejszego wydania).

^{4/} Za: E. Hyży *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, s. 101.

^{5/} W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 55-56 (dalej jako: Dz. 2). Pozostałe tomy *Dziennika* z tego samego wydania cytuję jako: Dz. 1 (*Dziennik 1953–1956*), Dz. 3 (*Dziennik 1961–1966*).

^{6/} S. Sontag *The Aesthetics of Silence*, w: tenże *Styles of Radical Will*, New York 1969, s. 31-32.

^{7/} D. de Roux *Gombrowicz – odprężenie i napięcia*, w: W. Gombrowicz *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 19-20.

Związki Gombrowicza z architekturą dostrzegł chyba jako pierwszy Bruno Schulz, w opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze” artykule *Ferdydurke*⁸. Schulz używa architektonicznej terminologii do wydobywania dualizmu świata opisywanego przez Gombrowicza: „fasada oficjalna” przeciwstawiona „stronie podwórzowej”, „oficyna/kuchnia naszego ja” przeciw „salonowi na froncie”. Schulz, który w swoich własnych tekstach (a także sztuce) na różne sposoby używał architektury m.in. jako metafory, rozumiał jej znaczenie w tekście bezbłędnie. Co miało swoje podstawy: nie ignoruję faktu, że chciał zostać architektem. Trzyletnie studia (1910-1913) na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej nie pozostały bez śladu (*notabene* malarstwa na wiedeńskiej ASP uczył się tylko rok – 1914/1915).

3.

Gombrowicz lokuje więc architekturę w „strefie subkultury”, w katalogu „garnituru form drugorzędnych” (jak to ujął Schulz). Kiedy pisze o Polsce jako kraju przejściowym „form drugorzędnych”, wówczas i architektura jest w tym pejzażu (w przenośni i dosłownie) jedynie naśladownictwem wysokiego stylu, obrazem postępującego procesu degradacji i degeneracji formy. Dlatego w *Trans-Atlantyku* ambasadę polską w Buenos Aires zaprojektował jako figurę „wszystkich naszych Poselstw” w „fałszywym pseudoarystokratycznym” stylu II Cesarstwa, wyzyskując cały repertuar pompierskiego neobaroku, ulubionego stylu kasyn, teatrów, hoteli, ekskluzywnych burdeli i miejsca akcji dziewiętnastowiecznych powieści, stylu, w którym wartości asocjacyjno-ewokacyjne działają jako znak prestiżu i niezmienności świata z jego zhierarchizowaną strukturą i elitami. A u Gombrowicza jest już tylko operetkową sceną, na której groteskowe postacie (radca Podsrocki, *sic!*) są profetycznymi figurami „nowego porządku” i schodzenia ku katastrofie socjalistycznej⁹.

Architektury barokowej/neobarokowej Gombrowicz używa jako argumentu dla swojej tezy o barokowym charakterze współczesnego życia i sztuki, wprost nazywając XX stulecie okresem „pomieszania wieków”¹⁰. Nie był tu zbyt oryginalny. Spór o barok, jaki – w szerszym kontekście sporu o historię – toczył się w pierwszej połowie XX wieku, był ostry i namiętny, rozpięty między nowoczesną apoteozę baroku zrehabilitowanego przez Wölfflina (i nową interpretację baroku przeprowadzoną w oparciu o teorię woli artystycznej i skrajnie formalistyczną naukę o stylach, 1915), a jego całkowitą negację, jak u Benedetta Crocego, który nie był w stanie porzucić anachronicznego – już wówczas! (lata dwudzieste XX wieku) – prze-

^{8/} B. Schulz *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964 s. 484-485.

^{9/} W. Gombrowicz *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986 s. 16-17, 141. W rzeczywistości ambasada polska w Buenos Aires mieściła się (i jest tam nadal) w znacznie skromniejszym budynku w stylu kolonialnym zbudowanym około 1916 roku (informacja z MSZ).

^{10/} Z. Malić „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza, w: *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 250.

konania, że barok to „zły smak” i „nie-sztuka”. Lekcja starego sporu klasyczne-antyklasyczne wydawała swoje „modernistyczne” owoce¹¹.

Jeśli pamiętamy, że w dyskusjach modernistów o baroku jako kulturowej degeneracji i dekadencji, ulubionym argumentem było podkreślanie jego nieklasycznej dziwaczności, to ta ostatnia kategoria (dziwaczność) kieruje dziś naszą uwagę w stronę teorii *queer* (a słowo to także oznacza: dziwaczny, osobliwy, podejrzany, „odstępstwo od normy”¹²). Pozostawiam ten wątek na inną okazję, a teraz powiem, że Gombrowicz barokiem (a raczej neobarokiem, bo miał kłopoty z ich odróżnianiem) posługiwał się zgodnie z konwencją metaforyki, mając na celu wywołanie określonych reakcji/skojarzeń. Ta procedura, wywodząca się, czego nie muszą rozwijać, z retoryki i koncepcji perswazji, jest rozbudowana o klimaty rodem z powieści awanturkowej, angielskiej powieści „gotyckiej”¹³. Chyba też z filmu kryminalnego i wczesnego kina psychologicznego, z całym przynależnym tu suspensem, jak o tym świadczy opis pewnej „perwersyjnej” nocnej wizyty w paryskim pałacu, gdzie świadomość degeneracji i rozpadu kultury arystokratycznej (wysokiej) jest jeszcze bardziej dojmująca (Dz. 3, s. 130-131).

4.

Skoro mowa o teorii kultur drugorzędnych, to także w tej kwestii Gombrowicz nie jest oryginalny. Rozróżnienie form drugo- i pierwszorzędnych jest na przykład w historii sztuki znane co najmniej od lat trzydziestych w związku z wprowadzaną wówczas nową „geografią” kulturowo-artystyczną dwóch przestrzeni Europy: Wewnętrznej, rozumianej jako centrum wypracowujące czyste stylistycznie modele artystyczne, oraz Zewnętrznej, przejmującej te wzorce i je we właściwy sobie sposób modyfikującej i/lub prymitywizującej. W domyśle projekt ten zmierzał do rozsadzenia spetryfikowanych modeli Centrum i uwolnienia kulturowego potencjału Marginesu (Europy Zewnętrznej). Dotykam tu kwestii demaskowania znanych mechanizmów dyfuzjonizmu kulturowego (dotąd nieuprzywilejowane a wyemancypowane warstwy i obszary przechwytyują elementy kultury wysokiej jako znaku władzy i tworzą z niej „fałszywą sztukę pseudoarystokratyczną” opartą na „umierającej estetyce idealistycznej”¹⁴).

^{11/} Zob. np. J. Białostocki „*Barok*”: *styl, epoka, postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958 R. 20, s. 12-13. O tym sporze i w tym kontekście o roli tradycji gotyckiej w kształtowaniu modernistycznego paradygmatu pisałam: M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, Kanon, Warszawa 1996.

^{12/} Zob. W. Davis „*Homoseksualizm*”, *studia gejowsko-lesbijskie i teoria queer w historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2003 nr XIV, przyp. **.

^{13/} Tu konieczna dygresja, odnosząca się do dyskursu Północ-Południe/klasyczne-nieklasyczne/centrum-peryferie, fundamentalnego w ramach nowej „geografii” kulturowej i modernistycznej zmiany.

^{14/} Por. G. Bandmann *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX w.*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce: dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, PWN, Warszawa 1976, s. 75; M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, Kanon, Warszawa 1996.

Jest też oczywiste, że właśnie architektura drugorzędna, poprzez swą drugorzędność naśladowcza, przejawia represyjne działanie. Stanowi jedną z tych form „śmietnikowych”, tandetnych, odpadkowych, które jednak „zawsze znajdują swój kurs” (Schulz), ujawniając strukturę mitologii. Truizmem będzie przypominanie Freuda, że nie ma kultury bez represji.

5.

Represyjne działanie mitu ujawnia się więc w formach ziemiańskiego dworu, czyli tego „tematu” architektonicznego, który był jednym z fundamentów polskiej mitologii narodowej. Znany z *Pornografii* dwór w Brzostowie nie bez powodu jest kalką z Mickiewicza, choć Gombrowicz nie miał świadomości, że to właśnie dwór Sopliców otwierał w połowie XIX wieku proces mityzacji dworu w polskiej kulturze. Konsekwencje tego literackiego, spetryfikowanego obrazu, obarczonego wszystkimi emocjami nacjonalistycznej historii sztuki, która ufundowała na nim ideologię „polskiego dworu”, w odniesieniu do architektury obserwuje się daleko w głąb XX wieku (styl dworski i jego pochodne jako forma „ujarzmiania” historii; neodwory postmodernizmu i epoki postkomunistycznej jako funkcja „ujawniania” historii)¹⁵. Nic nie pokazuje lepiej potęgi tego mitu niż argentyńskie *déjà vu*: białe klasycystyczne dwory w cieniu eukaliptusów, które wprawiają Gombrowicza w stan psychicznej paniki, uruchamiając pamięć tego, co chciał wyprzeć. W sensie narratologicznym takie doświadczanie architektury, tworząc ramy doświadczenia emocjonalno-percepcyjnego, odnieść można wprost do lacanowskiego dyskursu historyka na kozetce psychoanalitycznego gabinetu, dyskursu, jaki wyłania się ze świadomości doznanej utraty¹⁶.

Ale idźmy dalej.

6.

W *Ferdydurke* (1937/1938) Józio odwiedza trzy sfery współczesnego świata, gdzie odprawia się misterium zakłamania: szkołę, nowoczesny dom Młodziaków oraz ziemiański dwór. Odpowiadają temu trzy określone typy architektury: surowy monumentalizm eklektyzmu architektonicznego szkoły; skrajny funkcjonalizm (awangarda) domu inżyniera; klasycyzm ziemiańskiego dworu. Ten trójdzielny schemat jest literacką redakcją znanych w historii architektury konwencji: asocjacionizmu, opartego na osiemnastowiecznej formule architektury *parlante* z jej „asocjacją idei” (każdy budynek winien odzwierciedlać charakter i rolę jej właści-

^{15/} Problematyka mityzacji dworu jako „tematu” architektonicznego obecnego w kulturze polskiej szczegółowo omówiłam w: M. Leśniakowska *Dwór – w stronę utopii retrospektywnej*, „Znak” 1987 nr 390-391, s. 101-114; i rozwinęłam w książce: M. Leśniakowska „Polski dwór” – *wzorce architektoniczne, mit, symbol*, IS PAN, Warszawa 1992, wyd. 2: 1996.

^{16/} W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987 s. 12-13. Por. też Dz. 1, s. 170.

ciela; John Claudius Loudon), oraz ewokacjonizmu (typ architektury winien być adekwatny do funkcji w drodze bezpośrednich skojarzeń). To dlatego architektura jest językiem, faktem „wymownym”, narracją „projektującą” wewnętrzną przestrzeń zgodnie z (kulturowymi i ikonograficznymi) regułami niezmienności pozy i atrybutu.

Odniosę teraz te trzy architektury *Ferdydurke* do, znanej z Witruwiusza, zmodyfikowanej przez Sebastiana Serlia (i obowiązującej w generaliach do dziś), hierarchizującej typologii sceny teatralnej. Jak wiemy, poważny klasycyzm architektury reprezentacyjnej (władzy) semantycznie odpowiada w tym ujęciu Tragedii, „nieklasyczna” (gotycka) architektura domów prywatnych – scenie niższej czyli Komедii, zaś najniższej scenie, Satyry – krajobraz naturalny z architekturą drewnianą/prymitywną. Struktura *Ferdydurke* jest więc klasycznie zhierarchizowana, także na poziomie tych konwencji architektonicznych¹⁷. To oczywiście czysty historyzm, który, wpisany w dyskurs władzy, spotyka się z teorią banalności – jednego z fundamentów w strategii tworzenia i wyjaśniania kultury. Pokazałam ten mechanizm od „swojej” (historyka sztuki) strony, ale doszłam do tego samego punktu, w którym ten strukturalny model rozpracowywany jest przez teorię historii (Hayden White): Tragedia, Komedia, Satyra (oraz Romans) jako *mythoi* – cztery archetypy tworzenia historii w ogóle, jako różne „style”/matryce, wywołujące odmienne efekty emocjonalne¹⁸.

7.

Gombrowicz należy do ekskluzywnego grona może dwóch-trzech (obok na przykład Żeromskiego) pisarzy polskich, którzy bohaterem swojej literatury uczynili architekta. Ale, w przeciwieństwie do kelnera, któremu „patrzył w oczy”, architekt nie darzył sympatią, nawet nim pogardzał. Miał wprawdzie w rodzinie architektów (jego dalekimi kuzynami byli: arch. Jerzy Sołtan, arch. Zygmunt Skibniewski, *notabene* obaj praktykowali u Le Corbusiera) oraz w kręgu towarzyskim (arch. Bohdana Paczowskiego, autora jego świetnych portretów fotograficznych, arch. Stanisława Zamecznika, arch. Stefana Konińskiego, który był jego kolegą szkolnym)¹⁹. Ale kiedy wprowadzał architekta, a ściśle architekta modernistycznego, do swoich tekstów, tworzy z niego zawsze postać negatywną, kogoś w rodzaju kulturowego „łotra”, że odwołam się do znanej matrycy charakterologicznej. Gombrowicz używa postaci architekta jako antytezy artysty, co od razu

^{17/} Dwór ziemiański lokuje się u Gombrowicza w „strefie Satyry” także wskutek oddziaływania potocznej wiedzy o genezie dworu, którą na gruncie ewolucjonizmu etnologicznego i biologicznych teorii architektury wyprowadzano z prymitywnej chaty. Pogląd ten, ostatecznie obalony w naukowej historii sztuki, funkcjonuje jednak ciągle jako tzw. „wiedza potoczna” (zob. M. Leśniakowska „Polski dwór”...).

^{18/} H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. i red. E. Romańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

^{19/} T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 78, 193, 195. Por. też Dz. 2, s. 268.

wpisuje jego oskarżenia w nietzscheańską opozycję sztuki i nauki, na antytetycznej osi artysta/indywiduum kontra wszelkie formy abstrakcyjnego i scjentyzycznego rozumowania. Architekt, jako połączenie inżyniera/scjentyisty z artystą, był sprzecznością samą w sobie i już z tego powodu nadawał się na reprezentację całej nowej klasy „inteligencji pracującej”, półinteligentów-mieszkańców, „funkcjonariuszy od kultury”, „specjalistów pracujących w piękności”, i tym podobnych produktów Nowych Czasów. Nie pozostawia w tym względzie wątpliwości ani wojna na miny, stoczona z młodym inżynierem *in spe* przy stoliku kawiarnianym (Dz. 2, s. 264), ani bohater pastiszu „brukowej” powieści *Opętani* (1939), którym nie przypadkiem jest początkujący architekt, absolwent najmłodniejszego w międzywojniu Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

Ów młody architekt jest po gombrowiczowsku groteskowy. Mówi językiem modnych sloganów przejętych z awangardowych manifestów „Błoku” czy „Praesensu”, które mają tak zniewalający powab nowości, że użyte zostają wprost w jego dyskursie miłosnym. Bohater uwodzi obiekt swego seksualnego pożądania rozprawiając „z pasją” i

z przejęciem o sztuce, poezji, o polityce i sprawach społecznych [...], o szalonym rozrastaniu się Warszawy, o tym cudownym świecie żywotności i prężności narodu, którego serce – Warszawa – z każdym dniem staje się potężniejsze. Mówił o zagadnieniach domów robotniczych. O komunikacji. O tym, jak Warszawa na koniec znalazła sobie administratora, który potrafił ująć jej ślepe siły w zorganizowane łóżysko [...].²⁰

Jest tu kilka ważnych momentów. Najpierw ironia, której źródło tkwi zarówno w języku: awangardowej nowomowie, która z manifestów i programowych deklaracji przenika do języka potocznego gdzie, ich parodia, współkształtuje nową, masową kulturę, jak i w Schopenhauerowskim przekonaniu, o głupocie działalności publicznej, działalności, w którą tak agresywnie wpisywała się awangarda (choćby tylko na poziomie deklaratywnym).

Dla historyka sztuki to przyjemny moment, gdy w tekście literackim odnajduje znajome tropy i topografię. Monolog z *Opętanych* odsyła więc wprost do konkretnych osób, tekstów i wydarzeń z dziejów polskiej awangardy: do tzw. teorii łożyskowej sformułowanej przez arch. Szymona Syrkusa (*Preliminarz architektury*, 1926), czy do modelowego dla międzynarodowej awangardy z kręgu CIAM-u urbanistycznego projektu „Warszawy Funkcjonalnej” (Jan Chmielewski, Szymon Syrkus, 1934). Ma też wszystkie cechy tzw. literatury przestrzeni, w której bez trudu dokonać można deskrypcji rzeczywistego miasta: Warszawy późnych lat trzydziestych, przekształcającej się pod zarządem prezydenta Stefana Starzyńskiego się w nowoczesną europejską metropolię. Pamiętając jednak, że teksty Gombrowicza są menippeją, z punktu ujawnia się ich ambiwalencja i odsłania związek/zderzenie z konwencją, stereotypem, kanonem. Mówiąc inaczej: to prawda, że Gombro-

^{20/} W. Gombrowicz *Opętani* [powieść „brukowa” drukowana pod pseud. Z. Niewieski w odcinkach w „Kurierze Czerwonym”, Warszawa 1939], cyt. z wyd. Res Publica, Warszawa 1990, s. 110.

wicz oprowadza nas dosłownie po międzywojennej Warszawie, a ściślej po rejonie tzw. Południowym i nowych ulicach Ochoty, Mokotowa, Dzielnicy Marszałka Piłsudskiego, którą zaczęto realizować w późnych latach trzydziestych wzdłuż nowej osi komunikacyjnej N-S (Aleja Niepodległości, Puławska, Filtrowa, Wawelska, plac Narutowicza, Grójecka, kolonie Staszica i Lubeckiego)²¹. Ale nawiązując do atmosfery, w jakiej powstawały te na wół utopijne projekty, Gombrowicz bardziej obnażał konwencję prowadzenia tego, politycznego z gruntu, dyskursu architektów i urbanistów. Mamy tu więc cały repertuar modnych społecznych frazesów, w których retoryka państwotwórczego patosu mieszała się z programowym optymizmem tzw. pierwszego modernizmu, z jego cechami utopijności, wizjonerstwa i socjalizmu oraz nową frazeologią. Kontrmityczność (termin Barthes’a) tych tekstów wpisuje się więc w całą strategię Gombrowicza: nieustannego „psucia gry”.

8.

Gombrowicz nigdy nie porzucił ironicznego dystansu do architektów. Jego rozmowa z jakimś spotkanym w Argentynie austriackim architektem (którego nazwiska nawet nie zapamiętał) jest jak cytat z *Opętanych*: „Architekt. Domaga się miast planowanych, wewnątrz racjonalnie estetycznych, funkcjonalnych itd. Powiedziałem, że ludzkość ma ważniejsze troski niż estetyka. [...] Nie zrozumiał. Przemądrzały. Europejczyk. Pouczający. Wykształcony. Nowoczesny. Architekt” (Dz. 2, s. 56).

Ta enumeracja jako negatywna dystynkcja architekta – figury modernizmu *en globe* – określa wrogość Gombrowicza wobec nowoczesności i jej estetyki, którą to wrogość uczynił zarówno punktem wyjścia, jak dojścia dla swojej filozofii sztuki. Ale pozostając „w namiętnej i zasadniczej sprzeczności z duchem estetyki współczesnej”²², nie był bynajmniej – muszę to znowu powiedzieć – oryginalny. Podzielał bowiem poglądy wielu „nieawangardowych modernistów”. Iwazkiewicz z podobną pogardą mówił o architektach jako „niedogryzkach fakultetu architektury” będącego „rozsadnikiem elegancji w najrozmaitszych zawodach”²³ (znowu miał na myśli warszawski Wydział Architektury).

^{21/} W. Gombrowicz *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 186-190. Gombrowicz, gdy jako chłopiec mieszkał z rodzicami na ulicy Sużewskiej, odbywał wyprawy w te i inne rejony miasta, np. na Trzeci Most (Poniatowskiego), pod opieką Tadeusza Kępińskiego, założyli nawet dziecięcy „Klub Wycieczkowiczów” (T. Kępiński *Witold Gombrowicz*, s. 13, 226). Międzywojenną Warszawę przypominała mu potem lektura Tyrmanda: „Przerzucając strony Tyrmanda [Zły, dop. mój – M.L.] jakbym szedł przedwojennymi ulicami, Kruczą, Hożą lub może Żelazną, szlakiem naszej historii mordobitnej. I już wtedy wiedziałem, że Tyrmand jest nieunikniony” (Dz. 2, s. 106-107).

^{22/} W. Gombrowicz *List do ferdydurkistów*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 6, przedruk w: W. Gombrowicz *Varia*, t. 3, wstęp W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 267-274.

^{23/} J. Iwazkiewicz *Pasje błędmierskie* [1938], Czytelnik, Warszawa 1976, s. 29.

Wchodzimy tu w istotę kulturowego konfliktu, który wywołany został w konsekwencji, znanego od co najmniej drugiej połowy XIX wieku, procesu „wyzwalania” się artysty i architekta, oraz ich nobilitacji. Znany od schyłku *ancien régime*’u projekt twórcy jako demiurga, teraz lansowano w haśle „powrotu architekta”, człowieka przynależnego do „nowej arystokracji ducha”. Fundowany na tym ethos architektury jako misji, posłannictwa, zawodu „wybranego” i elitarnego, w pewnym momencie przekształcił się wprost w zabobon czynienia zeń autorytetu we wszystkich dziedzinach, także moralności²⁴.

Konflikt był poważny. Wrogość modernistycznych pisarzy do współczesnych im artystów i architektów nie daje się już sprowadzać do sporu o rząd dusz. Teoretycy historii mówią (Hayden White) o „brzemieniu historii”, to znaczy przekonaniu, że świadomość historyczna musi zostać usunięta, jeśli ma zostać zrealizowane zadanie nowoczesnego pisarza/artysty, czyli odsłonięcie pokładów ludzkiego doświadczenia. Ja dopowiem, że nienawiść do historii to tylko jedna strona modernistycznego medalu. Drugą jest homologiczna wrogość do współczesności i jej sztuki. Muszę więc tutaj spytać tę drugą stronę modernizmu (w ogóle): „awersu do terażniejszości”. Nazywam ją „brzemieniem współczesności”.

9.

Skoro, jak widzieliśmy, narracja literacka „wpisana” w obrazy architektury jest zakorzeniona w klasycyzmie i nowożytności, to także, w konsekwencji, w modernistycznej świadomości czasu zorientowanego progresywnie. W *Ferdynandzie*, powieści o postępie i przezwyciężeniu (to pojęcie zapożyczam od włoskiego teoretyka historii analizującego *posthistoire*, Gianni Vattimo²⁵), kluczowa rola rodziny Młodziaków jest znana. Poczynając od nazwiska bohaterów jako ekwiwalencji znaczenia, z zakodowanym odniesieniem do ich pochodzenia jako Ludzi Nowych, a na (nowej) profesji (inżynier-konstruktor) kończąc. Nowoczesne rytuały życia codziennego kształtowane są tu kompletnie: fascynacja nowymi programami (racjonalizm, sport, naturalność, młodość) generuje nową przestrzeń architektoniczną, i, *per se*, nową Utopię.

Mieszkanie Młodziaków jest więc zlokalizowane w jednej z tych nowych dzielnic Warszawy, w „tanim inteligenckim domku kolonii Staszica czy też Lubeckiego”, i zaaranżowane ściśle według nowej metodyki i estetyki, które wypracowywała w międzywojniu – wykształcona wraz z modernizmem – nowa dziedzina (i zawód), a mianowicie „architektura wnętrz”. Termin (z niemieckiego *Innen-Architektur*) odpowiada dokładnie celowości tej nowej „wiedzy”, która wyparła tradycyjne, przedmodernistyczne i przedindustrialne „zdobnictwo”. Architektura wnętrz była systemem mającym za zadanie całościowe i „naukowe” zaprogramowanie

^{24/} O tym: M. Leśniakowska *Co to jest architektura?*, s. 13-18.

^{25/} R. Felski *Fin de siècle, fin de sexe: transseksualizm i śmierć historii*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 293-299.

przestrzeni życiowej, w zgodzie z metodyką racjonalizmu, taylorizmu i fordyzmu. Teoria modernistycznego wnętrza bazowała na higienie i eugenicie jako nieodłącznych już w pierwszej połowie XX wieku składnikach praktyki projektowej i z ich pomocą dokonywała dekonstrukcji tradycyjnego wnętrza mieszkalnego (a w konsekwencji rytuałów życia codziennego). Modernizm posługiwał się przy tym kluczową dla jego filozofii ideą przestrzenności i przezroczystości, która wyrażała się w rozbiciu/dekonstrukcji dawnego układu funkcjonalnego: zastąpienie zamkniętych wnętrz o określonych funkcjach – przestrzenią otwartą o funkcjach zmiennych, duża ilość przeszkleń, lekki, programowo „higieniczny” mebel z rur stalowych i szkła, naśladujący szpitalny mobiliał. Wielofunkcyjność i przestrzenność/otwartość były bowiem wizualnym dowodem na zmianę paradygmatów kulturowych, wprowadzających tymczasowość, zmienność i wieloznaczność.

Tutaj dają o sobie znać wszystkie mechanizmy tzw. determinizmu architektonicznego i modernistycznej „polityki przestrzeni”, w której projektowanie było częścią „polityki pozawerbalnej” jako jedna z performatywnych praktyk, na równi ze standardami mody, wizualnym przedstawieniem domów i mieszkań jako „właściwych” wzorców estetycznych/kulturowych (żurnale i katalogi), gdzie lansowano społeczno-politycznie pożądane „role przypisane”. Wszystko to demaskuje nowoczesny dom Młodziaków, z jego funkcjonalnością, „taylorizacją”, „mądrością urządzeń kanalizacyjnych” (dom jako „organizm”), nową purystyczną kolorystyką (jasny błękit, kremowy, żółty) wyrastającą ze sztuki abstrakcyjnej. Modernizm stosował ją w zgodzie z ówczesnymi badaniami nad psychologią barw, jako wyróżnik określonej orientacji estetycznej²⁶, a „stylotwórcze” funkcje koloru w architekturze były analizowane przez całą awangardę europejską w ramach tzw. „walki o kolor”. Otwarcie przestrzeni następowało zaś przez oczyszczenie („ogolenie”, jak to Gombrowicz nazwał) wnętrza: nie ma już mebli – są „mebelki”, ideałem jest zniesienie podziału na „reprezentację” i „prywatność”, likwidacja instytucji salonu. Wreszcie „odkryta” zostaje łazienka, przestrzeń dotąd nieobecna

^{26/} W. Gombrowicz *Ferdynand*, s. 99, 101, 102-103. Pokój sypialny inżynierostwa Młodziaków: „jasny, ciasny, czysty i oszczędny”, „zapach mydła i kąpielowego płaszczka, owo ciepłko inteligenckie, nowoczesne, schludne, zalatujące piłnikiem do paznokci, palnikiem gazowym i pidżamą. [...] Czystość, porządek i słońce, oszczędność i skromność, [...] szlafrok nowoczesnego inteligenta, jego pidżama, gąbka, pasta do golenia, jego pantofle, pastylki Vichy i gumiany przyrząd gimnastyczny jego żony, firaneczka jasna, żółta w nowoczesnym oknie [...]. Standaryzacja? Filisterstwo? Mieszczaństwo? Nie, to nie to”. Wyjaśnienie znajduje we fragmencie otwartych na nocnym stoliku wspomnieniach Chaplina z opisem solowego tańca H.G. Wellsa: „ten pokój był właśnie Wellsem tańczącym solo przed Chaplinem. Bo czymże był Wells w swym tańcu? – Utopiistą. Stary nowoczesny [...] płaś z wizją świata, jaki miał nadejść za tysiąclecia [...] A czymże był ten pokój sypialny? Utopią. [...] ten pokój był ogolony. [...] Jakże skąpa była ta czystość – i ciasna – jasnoniebieska, niezgodna z barwą ziemi i człowieka” (Tamże, s. 144-145). Wszystkie podkreślenia moje – M.L.

lub ukryta. Tu dokonuje się kolejna modyfikacja starego ikonograficznego tematu „kąpiących się”, w ich erotycznych i/lub homoseksualnych konotacjach (co świetnie widać i u Iwaszkiewicza, i u Gombrowicza²⁷). A łaźnia, jak to wiemy dzięki Uspienskiemu i Łotmanowi, jest szczególną/graniczną sferą kultury: znajduje się niejako poza podziałem ról seksualnych, wmontowana w proces sublimacji pożądania (homoseksualnego)²⁸.

10.

Opis mieszkania Młodziaków interesuje mnie szczególnie. Nie tylko dlatego, że już na poziomie języka ma na celu wypracowanie określonego modelu epistemologicznego, który podlega deskrypcji jako figura nowoczesnego *Zeitgeistu* i form życia (*Lebensform*) nowej klasy społecznej („brak kultu przeszłości, dancing, kajak, Ameryka, instykt chwili, *carpe diem!*”).

Kluczem do zrozumienia znaczenia tego wnętrza jest Nowoczesna Pensjonarka. Upozowana na modernistyczną „Wenus podrzędnej mitologii”, „piękność drugiej klasy” itd.²⁹, interesuje mnie tutaj jako jakiś „nowy gatunek” (podkreślam słowo gatunek), produkt epoki sportów i jazz-bandów, reprezentacja Nowego Człowieka, „wyprodukowanego” w retortach abstrakcyjnych koncepcji scjentystów. Tak „widziana” kobieta jest więc także – a raczej przede wszystkim – specjalnie „zaprojektowanym” elementem architektury wnętrz, jak nowoczesna rzeźba lub funkcjonalny „mebelek”³⁰. Gombrowiczowska kobieta-przedmiot zostaje więc umieszczona w ściśle określonej przestrzeni: pozbawiona własnego pokoju, „zamieszkuje” bawialny hall, co dla Gombrowicza jest faktem „znaczącym”, pełnym „zachwycających i upojnych treści. Była w tym wielka tymczasowość naszego stulecia, koczownictwo pensjonarki i jakieś *carpe diem*, które tajnymi przejściami łączyło się z gładką, wzorowaną na samochodzie naturą młodości społecznej”. Zwracam uwagę, że Nowa Kobieta pozbawiona została prywatności³¹. Lub ina-

^{27/} J. Iwaszkiewicz *Zenobia Palmura* [1920], w: tenże *Proza poetycka*, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 170. Por. opis modernistycznej łaźni w scenie podglądania kąpiących się kobiet: W. Gombrowicz *Ferdydurke*, s. 156-159.

^{28/} Przypomniał o tym G. Ritz w tekście: *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, „Teksty Drugie” 1994 nr 1, s. 45-46.

^{29/} W. Gombrowicz *Testament*, s. 62.

^{30/} W. Gombrowicz *Ferdydurke*, s. 101, 104.

^{31/} „Spała właściwie nie prywatnie, lecz publicznie, nie miała własnego życia prywatnego, twarzą publiczność dziewczyny łączyła ją z Europą, z Ameryką, z Hitlerem, Mussolinim i Stalinem, z obozami pracy, z chorągwią, z hotelem, dworcem kolejowym, stwarzała zasięg niezmiernie rozległy, kąć własny wykluczała. Pościel, schowana w tapczanie, miała pomocniczy charakter, [...] tak zwanej toaletki nie było. Pensjonarka przeglądała się w lustrze ściennym” (*Ferdydurke*, s. 145-146). *Notabene* Gombrowicz wykazuje tu (nie po raz pierwszy zresztą) niekonsekwencję, skoro w innym miejscu jest mowa o oddzielnym pokoju Młodziaków (*Ferdydurke*, s. 115-116, 120).

czej: ona i jej prywatność stały się publiczne, wmontowane w program „polityki prywatności”, jaką konstruowano w obrębie całego systemu.

Związek między tak zaprojektowanym obrazem kobiety a nowoczesną architekturą, lub inaczej: komplementaryzm warunkujący znaczenie (hermeneutykę tekstu), nie jest tutaj czymś wyjątkowym. Moderniści wiedzieli (za Nietzschem), że „każda powierzchnia jest płaszczykiem”³², dlatego nowoczesny architekt Erich Mendelsohn na pytanie „dlaczego taka architektura”, odpowiadał:

„odsłonięte kolana i sportowa fryzura. Radio i film. Auto i samolot. [...] Nie sądzę, że to tylko formy zewnętrzne. Kryje się za tym głębia wewnętrzna. [...] Schody, wejście, pasy okien w rytmie pędzących samochodów i komunikacji pośpiesznej [...] Ty jesteś panem! [...] Dlatego taka architektura”³³.

Oba teksty, pozornie paralelne, w istocie są antytetyczne w rozumieniu kultury: Mendelsohn wierzył, że forma jest „o d b i c i e m” głębszej rzeczywistości”, Gombrowicz, że jest jej „wynaturzeniem” i/lub „p r z e s ł o n i e c i e m b r a k u” głębszej rzeczywistości” (por. teoria kultury Baudrillarda jako pokonywanie kolejnych „faz obrazu”).

||.

Obraz kobiety we wnętrzu jako stały temat malarstwa jest od dawna analizowany przez feministyczną historię sztuki, która śledzi ukryty w sztuce dyskurs władzy i ujawnia społeczno-kulturowe role przypisane płci. Czym jest opis naszej nimfетки w awangardowym wnętrzu Młodziaków? Po pierwsze: realizuje się tu modernistyczny gest (rzekomo) niezaangażowanej obserwacji, voyerizm i panoptyzm jako sposób łamania tabu (podglądanie jako psychopatologia). „Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność”: ten tytuł jednego rozdziału *Ferdydurke* ujawnia – to po drugie – postawę Gombrowicza jako eksploratora oraz naśladuje/pastiszuje tzw. „obiektywny” opis, jaki w założeniach przypisany jest na przykład do katalogowego opisu dzieła sztuki. Opis domu Młodziaków wpisuje się więc w dyskurs Gombrowicza z negatywnymi skutkami „unaukowienia” sztuki współczesnej i podporządkowania jej „obiektywnemu” światopoglądowi naukowemu. Awangardowe mieszkanie z kobietą jako „elementem” wyposażenia nie przypadkiem zatem poddane zostało *quasi*-naukowej obserwacji. Stary topos *homo viator* zostaje tu odświeżony przez etnografa-antropologa kultury, badacza tego, co nieznanne/nowe/inne (obyczaju, kraju, kobiety, egzotycznego zwierzęcia, *last but*

^{32/} F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 193.

^{33/} E. Mendelsohn *Warum diese Architektur?*, „Baukunst” 1929 nr 2, R. 5, s. 7, cyt. za: R. Stephan *Towar jest najważniejszy – jego zachwalaniu służą wszystkie zabiegi budowlane*. *Domy towarowe w Berlinie, Wrocławiu, Chemnitz, Duisburgu, Norymberdze, Oslo i Stuttgarcie (1924-1932)*, w: Erich Mendelsohn. *Dynamika i funkcja. Zrealizowane więzje kosmopolitycznego architekta*, red. R. Stephan, Muzeum Architektury, Wrocław 2001, s. 87-88. Cytowany fragment był odpowiedzią na krytykę modelowego funkcjonalistycznego domu towarowego Schockena w Norymberdze (1925-1926) projektu Mendelsohna.

not least nowej sztuki, architektury itp.)³⁴. Ten etnografizm, literacki odpowiednik prawdziwych ekspedycji na przykład Bronisława Malinowskiego na Polinezję, czyni wyprawę Miętusa z Miasta (Kultury) na Przedmieścia (do Natury) w poszukiwaniu „obcej cywilizacji” parobka *vel* „dzikusy”, paralelną z ekspedycją do „cywilizacji” zamieszkiwanej przez „nowoczesnych barbarzyńców” Młodziaków. Procedura podglądania „innych” (w rozumieniu odmiennych systemów kulturowych) pastiszuje oto metody wypracowane przez pozytywistyczne prawidła nauk przyrodniczych.

Dostrzegam tu antycypacyjną rolę Gombrowicza: jego literacka antropologia wchodzi bowiem w dyskurs z pozytywistyczno-modernistyczną teorią historii, a konkretnie tą ideą, która traktuje kulturę i historię jako gałąź nauki podporządkowaną modelom wypracowanym w przyrodznawstwie (metoda dedukcyjna). Gombrowicz obserwuje (podgląda) nowoczesną architekturę i jej lokatorów w kategoriach „innych” form cywilizacji dokładnie tak, jak biolog śledzi kolonie niebezpiecznych mikroorganizmów pod mikroskopem lub zachowanie dzikich zwierząt w zoo, a etnolog obyczaje „dzikich” plemion.

Antycypacyjność Gombrowicza widzę z perspektywy dzisiejszych modyfikacyjnych teorii dyskursu o historii i kulturze, a zwłaszcza we wspomnianej na początku teorii zwrotności. Bowiem stosowanie strategii naśladownictwa/pastiszu jako realizacja „teorii maski” dekonstruuje całą tę orientację intelektualną, która ów modernistyczny, normatywny, unifikujący system scjentyistycznego oglądu/opisu świata wyprodukowała i uznała za niedyskusyjny kanon jego rozumienia.

12.

Tu dochodzę ponownie do kwestii Centrum i Marginesów. Wezmę w nawias to, co już powiedziałam (czyli o obserwacji „innego” systemu kulturowego dokonywanej z pozycji europocentryzmu) i odwrócę problem. Skoro bowiem obserwacja „nowej formy” dokonuje się z „zewnątrz”, czyli z Marginesu, stawia to nas w opozycji wobec Centrum jako „dyktatury”. W tym miejscu ujawnia się homoseksualizm Gombrowicza (co wykazały już analizy z zakresu *queer theory*³⁵). Pokażę, jak „działa” tu architektura.

Penetracja awangardowego wnętrza daje się oczywiście odczytać jako akt homoseksualnego pożądania. Homoerotyzm jest też przypisany do Pensjonarki. Jako reprezentacja Nowej Kobiety i „wyposażenie” Nowej Architektury, jest typową figurą androgyniczną. Niekreślona seksualnie (model chłopczycy: syndrom „zni-

^{34/} Topos *homo viator* wzięty jest z kanonu „literatury awanturniczej”, według którego dokonuje się metamorfizacja rzeczywistości, twierdzi Zdravko Malić („*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza..., s. 236).

^{35/} *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonkowska-Ziarek, przeł. M. Margański, Universitas, Kraków 2001.

kającej kobiety”), zarazem ubrana i obnażona³⁶, ujawnia problematyczność konstrukcji płci (męskie – kobiece) i nienormatywność tożsamości seksualnych, co zmierza do transgenderyzmu i transseksualizmu. W tym kontekście nie jest bynajmniej przypadkiem, że przestrzeń, którą (i w której) ją obserwujemy/podglądamy, jest zaaranżowana „awangardowo”.

Mamy oto przed sobą dwie ikony modernistycznego światopoglądu: Androgyna i Nową Architekturę jako figurę Geometrii (Abstrakcji). Dwa klucze do odpowiedzi na moje ulubione pytanie: jakiej płci jest awangardowa architektura?

Odpowiedź brzmi: opisane przez Gombrowicza wnętrze jest otwarcie „męskie” i heterofobiczne. A jest takie i poprzez figurę Androgyna, tego „seksistowskiego mitu w przebraniu” (o czym za chwilę), i przez posługiwanie się awangardową estetyką z jej ideami przestrzenności i przezroczystości, które są szczytową projekcją koncepcji wnętrza jako przestrzeni „męskiej”. Tak samo robił Iwaszkiewicz: mieszkanie bohatera jego *Pasji błędmierskich* to szczegółowy katalog nowoczesnego podręcznika nowoczesnego projektanta: wnętrze „dandy”, modna garsoniera, której model – oraz „męska” nazwa, niemająca w architektonicznej nomenklaturze „kobiecego” odpowiednika – wypracowano właśnie w międzywojniu. „Trzy lodowate, zimne ciupki w nowoczesnej kamienicy [na Mokotowie, dop. mój – M.L.], gdzie nie można było ruszyć ani jednego mebla z miejsca, aby nie naruszyć symetrii czy wymyślnej asymetrii całości – mieszkanie było najnowocześniejsze, «funkis», jak mówią w Skandynawii”; dwukondygnacyjne, schodki („bardzo niewygodne”, zaznacza) na antresolę z biblioteką; czarny kominiek ze sztucznego granitu; światło dyskretnie ukryte za matowym szkłem między półkami („co to kosztowało to paskudztwo!”), „chłód, wilgoć i zapach zwiędłego pierza [...] w wilgotnych szufladach pod wpuszczonym w ścianę lustrem”; „otwartość” (kotara zamiast drzwi do sypialni, wynalazek *up to date*).

Ironia i groteska nie opuszczają więc także Iwaszkiewicza, gdy kojarzy to wnętrze „funkis” z nuworyszowskim pochodzeniem bohatera i jako obserwator nowej cywilizacji także postrzega awangardę jako maskę i pozór („cały «funkcjonalizm» był błagą”, pokazuje palcem na kominiek-atrapę). W strategii perswazyjnej używa znanych chwytów retorycznych. Nowe wnętrza są więc i u niego zawsze „dziwne”, zimne, odpychające, o „dziwacznych”, wymyślnych i kosztownych pomysłach (półokrągłe gabinety, matowe okna), męczącej kolorystyce (błękit, żółty, czarny) i „przyprawiającym o mdłość” zapachu³⁷.

^{36/} Chodzi o nagość jako przebranie/maskę (różnicującą semantycznie i kulturowo kwestię nagie – gołe), w tym kontekście ciało jest obrazem Kosmosu, a odsłonięta lądka Młodziakówny znakiem Nowej Kultury (por. np. J. Jarzębski *Anatomia Gombrowicza*, „Teksty” 1972 nr 1, s. 114-132).

^{37/} „Kolor gabinetu był tak niebieski, że rozplywały się w nim kontury ścian i okągłość sufitu. Pan Korbowski Leszek siedział pośrodku gabinetu za małym czarnym biurkiem niby mały czarny aniołek w bardzo niebieskim niebie” (J. Iwaszkiewicz *Pasje błędmierskie*, s. 11, 27, 45, 86, 96, 30).

Taki obraz awangardowej przestrzeni, realizując tekstualną koncepcję architektury jako kulturowego uogólnienia modernizmu, aż w pewnym momencie – jako krytyka tegoż – stał się figurą systemu: demokracji, której zwyrodniałe formy wiodą do totalitaryzmu. Jerzy Zagórski nazywa awangardowy (fikcyjny) dom na warszawskim Żoliborzu (1939) wprost „okrutnym pudłem rezonansowym na [...] nieskoordynowane dźwięki demokratycznej, z lekka totalizowanej psią kostką ulicy” i z obrzydzeniem pisze o „wielkich «szwedzkich» oknach”, które przeciekają „w polskim deszczu”, ścianach „z istic awangardowych pustaków”, maskarach-rurach od centralnego ogrzewania pomalowanych

wdzięcznie na kolor granatowy i czerwony, abyś mógł sobie zgadywać, którą do srebrnych talerzy pieca dopływa prąd gorący, a którą odpływa [profetyczna wizja Centrum Pompidou w Paryżu, dop. mój – M.L.]. Słowem *konstruktivism i funkcjonalizm* na co dzień, ku twojej udręce i ograniczeniu ruchów. Dlaczego zamieszkałeś w tym głupim domu „współczesnym”? Przecież znasz Chestertona i znasz Huxleya i t w ó j r ó w i e ś n i k, t r z y d z i e s t o l a t e k G o m b r o w i c z [podkr. moje – M.L.] pisał ci, co myśleć o tych mieszkaniach. [...] Zmieniłeś już obrazy, kilimy i meble [...] [na] „czyste”, z pustych jak wydmuchiwane metafory metalowych rur i plecionki sznurowej lub gumowej. [...] Dziesięć latek wałaszasz się po pudle tego domu [...] źle, nie dla ludzi budowanym [...].³⁸

13.

Zmierzam powoli do końca. Pora spytać: dlaczego modernistyczni pisarze uczynili z awangardowej architektury i sztuki narzędzie swojej literackiej strategii jako krytyki współczesnej kultury? Dlaczego jej tak nienawidzili?

Można oczywiście powiedzieć, że była to psychologicznie „naturalna” reakcja wywołana „szokiem nowości”, stanem estetycznej i *per se* etycznej paniki, jaką budzi (każda) nowoczesna (radikalna) sztuka wówczas, gdy dochodzi do naruszenia kryteriów i *status quo* (a czego, jak przekonują niektórzy badacze, nie wywołuje już łatwiejsza w odbiorze nowoczesna literatura³⁹). Albo że nienawiść modernistycznych pisarzy do sztuki ich czasów wynika z ich estetycznego nieprzygotowania, anachronizmu ich poglądów (to znana sprawa aplikowania przestarzałych kryteriów do nowych zjawisk, które postrzega się jako „wyobcowane”). Albo z kulturowania starego sporu między tradycją prometejską (modernistyczną) i orfizmem (antymodernizm). Istnieje też możliwość, że wynika to z wierności berensowskiemu „projektowi” kultury, który jak chyba żaden inny przebudował świadomość es-

^{38/} J. Zagórski „Pryśka obręcz milczenia”, „Pióro” 1939 nr 2, s. 131-143.

^{39/} Literatura „jest łatwiejsza w odbiorze od [...] malarstwa abstrakcyjnego; [...] pierwszą reakcją wobec wielu obrazów nowoczesnych jest pytanie: dlaczego w ogóle zostały namalowane. W epoce wiktoriańskiej umiano [...] docenić «Żabrolaka» [Joys’a], ale Malewicza, Mondriana i Kandinskiego posłano by do domu wariatów; nie widziano by żadnej różnicy między malarstwem Klee a obrazami szaleńców-zbrodniarzy” (M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk pięknych*, przeł. W. Jekiel, PIW, Warszawa 1981 s. 263).

tetyczną (artystyczną) kilku pokoleń Europejczyków w XX wieku, kształtując koncepcję „nowego człowieka estetycznego” w oparciu o radykalne odrzucenie kultury/sztuki współczesnej postrzeganej jako jedna z postaci nowoczesnego barbarzyństwa⁴⁰. Perspektywa berensonowska nadwątlala – i to poważnie – pozycję awangardy (to właśnie Bernard Berenson wylansował drwiące określenie *Unkunst* odnoszące się do sztuki nowoczesnej), tak że uznawano ją za ofertę ludzi o niskiej kompetencji kulturowej, *ergo* epistemologicznie (a też, co oczywiste, politycznie) podejrzaną (*vide* znana charakterystyka Gombrowicza polskiego środowiska awangardy literackiej, z jego antytezą „awangardy szlachcica”⁴¹).

Rozejrzę się też za inną odpowiedzią. Powiedziałam, że awangarda była otwarciem męska. Wnętrza, które pisarze opisywali, są w istocie adresowane do i dla mężczyzny, współczesnego dandysa. Znowu pojawia się figura androgyna, który jako kulturowa projekcja modernizmu jest przecież także „męski” (przypomnę dla porządku, że w modernizmie androgynia oznaczała uniwersalną rzeczywistość ducha, w której znika kobieta, a realizuje się utopia „równości”/jedności/tożsamości). Ale projekt ten był jeszcze jedną patriarchalną maską, podrzuconym przez mężczyzn „seksistowskim mitem w przebraniu”, jak to się dzisiaj określa. W kostiumie rzekomo uniwersalnego androgyna pojawia się fantom humanizmu, element systemów kolektywnych/totalitarnych jako z istoty androgynicznych⁴².

^{40/} Zob. R. Kasperowicz *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Aureus, Kraków 2001. Projekt Berensona (a wcześniej Waltera Patera, który wymodelował schemat renesansu za pomocą takich pojęć, jak „świeżość”, „młodość” i jej afirmatywny kult) wyjaśnia także istotę kultu młodości u Gombrowicza i jego ucieczkę od spekulacji intelektualnych tworzonych wokół sztuki. Rola Winckelmannna i jego mirażu „pięknego człowieka” jako „człowieka estetycznego” (to także w kontekście jego homoseksualizmu) jest tu zasadnicza. Razem z projektem Berensona należałoby, jak sądzę, od nowa czytać estetyczne poglądy Gombrowicza (i innych modernistów), bardzo bliskie w tonacji (przynajmniej wobec sztuki nowoczesnej) z inwektywami Berensona.

^{41/} „[...] awangarda polska była nie uczesana, rozchełstana, bosa, była pokraką z głową rabiną, z bosymi nogami wiejskiego chłopca. Była to zapadła głucha prowincja, która zrozpaczona własną prowincjonalnością, zamarzyła zrównać się z Paryżem, Londynem. To gremium złożone z rabinów pokurczonych, ezoterycznych i sofistycznych oraz z naiwnych płowych łepetyń spod Kielc, Lublina czy Lwowa, odznaczało się świętą naiwnością, żarliwym fanatyzmem, konsekwentnym uporem. Poeci [...] Wnosili nędzę. [...] indolenci, dekadenci, marzyciele, niedouczeni, niedonoszeni – ponure twory gheft polskich [...]” (W. Gombrowicz *Testament*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, wszystkie podkreślenia moje – M.L.).

^{42/} Teorie androgynii tworzone są przez mężczyzn, dlatego to pierwiastek męski zostaje najczęściej wzbogacony pierwiastkiem kobiecym, nigdy odwrotnie; androgyn jest więc zawsze rodzaju męskiego i zmierza do poskromienia niebezpiecznie emancypujące się Innego (kobiety), jako zagrożenia męskości. Zob. A. Rzepa *Znikająca kobieta albo androgynia we współczesnym feminizmie: reperkusje debaty w kobiecej prozie amerykańskiej*, w:

Nie trzeba więc już dzisiaj przekonywać do sformułowanej przed ponad trzydziestu laty tezy, że awangarda była obszarem męskim, a jej ukrytym celem było potwierdzenie męskości⁴³. Naczelna zasada architektury nowoczesnej jako struktury opartej na „braku ornamentu” odnosi się wprost do cechy nowoczesnego mężczyzny, stając się jego definicją. Ornament, przypisany do „dzieci, papuasów i kobiet”, czyli istot „niższych”/„prymitywnych”, więc różnych od heroicznej i „frontalnej” figury mężczyzny, atakowany jako zbrodnia czy też jako degeneracja formy (Adolf Loos, 1908), fundament estetycznego i etycznego światopoglądu modernizmu⁴⁴, w tle zawierał całą tradycję winckelmannowską (poł. XVIII wieku) z ideą *angeborenlich*, wykazującą wrodzoną naturę homoerotycznej wrażliwości estetycznej⁴⁵.

W tym kontekście dyskurs pisarzy o homoseksualnej orientacji z awangardą ulega zasadniczej konfiguracji. Skoro dla sformułowania negatywnych diagnoz kulturowych i społecznych używa się awangardy jako groteski oraz negatywnego stereotypu kulturowego, trzeba przypomnieć, że stereotyp z istoty swojej odnosi się do niezdefiniowanej bliżej rzeczywistości społecznej i dzięki temu służy do przesłaniania rzeczywistego obrazu, maskując własny system wartości.

14.

Negatywne „widzenie” awangardy przez „nieawangardowych” modernistów – co, inaczej mówiąc, oznacza ich odmowę estetycznego i etycznego uczestnictwa w projekcie awangardowym – jest dyskursem dotyczącym jeszcze jednej kwestii, którą nazywam „zazdrością o obraz”. Ma to oczywiście źródło w rozejściu się literatury i sztuk wizualnych (przełom XIX i XX wieku) – niedającego się zahamować procesu „przesunięcia pola”: zaniku/wyczerpania się słowa jako „systemu pierwszego” i tradycyjnej metakategorii nowożytności (jako ośrodkowej zasady). Inwazja obrazu/wizualności wywołuje poczucie niepewności (*vide* utrata środka Sedlmayra), zaś w obronie pojawia się stłumienie, wyparcie i odmowa uczestnictwa.

Konflikt ma naturę psychoanalityczną i daje się interpretować w kategoriach lęku przed regresją, który wynika z narzuconego przez psychoanalizę konstrukt procesu rozwojowego człowieka: od stanu pierwotnego (czemu odpowiada świat malowanych obrazów) do wtórny (świat pisanych słów)⁴⁶.

Humanistyka i pleć. III. Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe, red. E. Pakszys, W. Heller, Wydawnictwo UAM, Poznań 1999, s. 136, 128-130.

^{43/} C. Duncan *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 5, s. 152-168.

^{44/} Por. B. Colomina *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, London–Cambridge, Mass. 1996, s. 32-46.

^{45/} Zob. W. Davis „Homoseksualizm”..., s. 280 i nast.

^{46/} Szerzej: E. Handler Spitz *Pierwotne obiekty sztuki. Psychoanalityczne refleksje o obrazkowych książkach dla dzieci*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Ginsburg, R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Rebis, Poznań 2002, s. 243 i nast.

Pisarstwo modernistów ma więc – tak na to patrząc – wszystkie cechy „obronne”. Gdy sprowadza awangardową interpretację świata tylko do groteski i negacji, celem jest zarówno ukrycie panicznego strachu przed teraźniejszością, niezrozumiałą i nieprzewidywalną (syndrom nazwany przeze mnie „brzemieniem współczesności”), jak i nostalgiczne marzenie o powrocie do utraconego porządku z supremacją słowa jako „systemu pierwszego”, w przekonaniu (czy aby nie fałszywym?), że „samą linią i kolorem [...] trudno przekazać treści naprawdę obchodzące człowieka”⁴⁷.

15.

Tak, w ogromnym skrócie, „widzę” architekturę, kiedy ją czytam u Gombrowicza i innych modernistów. To oczywiście, że dyskurs ten jest poddany regulacjom schematu utopijnego, to zaś przekształca kontemplację krajobrazu architektoniczno-kulturowego (i „pisanego”, i realnie istniejącego) w dyskurs o pamięci i historii.

Gombrowicz, z wykształcenia prawnik, jako pisarz debiutował w okresie, gdy tzw. awangarda prymarna przechodziła już do historii, lata trzydzieste w całej Europie orientowały się na „oswojony” funkcjonalizm, zmodernizowany klasycyzm i warianty stylów narodowych. Pisarz posiadał ogólną orientację w sztuce, ale (mimo wysiłków badaczy) nie widzę, by była to wiedza wykraczająca poza standardy popularnych przewodników (dlatego na przykład nie odróżniał stylów od neostylów). Jego artystyczne gusty wyrafinowanego hedonistycznego *dandy*, „człowieka estetycznego”, kształtowała klasycyzująca linia Berensona w tym samym stopniu, jak silna ciągle w pierwszej połowie XX wieku szkoła XIX-wiecznej krytyki artystycznej o genezie literackiej, neoromantycznej i impresjonistycznej, która była tyleż punktem wyjścia, co dojścia jego własnego projektu. Dlatego dywagacje

^{47/} Cyt. za: J. Białostocki *Słowo i obraz anno 1978. Wprowadzenie*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XLVI, 1984 nr 1, s. 8. Nie tracę z oczu wielokrotnie już omawianych przez badaczy estetycznych i kulturowych przesłanek poglądów Gombrowicza (i innych modernistów) na awangardę, które odczytuje się poprzez socjologiczną charakterystykę modernizmu jako wytworu generacji urodzonej około 1900, o tym samym pochodzeniu (wykształcona klasa średnio-wyższa, ziemiaństwo), tradycji (konserwatywno-liberalnej, liberalno-demokratycznej), wykształceniu (klasyczne gimnazjum ogólnokształcące, oparte na kulcie klasyki, czyli kanonicznym zespole norm, na heglizmie, Schopenhauerze, ideach postępu i humanizmu, wpajanych za pośrednictwem zinstytucjonalizowanego systemu etyczno-estetycznego jako organizmu, który symbolicznie oznacza uporządkowany i zhierarchizowany świat). Por. socjologiczna charakterystyka modernizmu w odniesieniu do Niemiec i dotycząca też innych krajów Zachodu (R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 81). Uwzględniam specyfikę modernizmu w Polsce, gdzie cechuje go wprawdzie postulatyczny głównie charakter i ograniczona recepcja z racji postrzegania go jako importu „obcego” (niemieckiego), ale równocześnie jednak jako wstrząs pozytywny, kojarzony jest z odzyskaniem suwerenności państwowej.

Gombrowicza na temat malarstwa czy architektury są tak bardzo konwencjonalne, niekiedy naiwne. Jeśli śledzi się je z należytą uwagą i powagą, ujawnia się tutaj cecha wielu modernistycznych pisarzy (Witkacy, Iwaszkiewicz, najmłodszy Herling-Grudziński): wszyscy oni reprezentują w kwestiach sztuki podobny rodzaj „oświeconego dyletantyzmu”, wypowiadając teorie i poglądy, które są tylko zlepkiem wielu obiegowych (wówczas) opinii. Architekturę postrzegają więc w kategoriach prostych metafor odwołujących się do potocznej wiedzy czytelnika, a operując poetyką banalności jako elementem perswazji, eksploatują cały dostępny im repertuar konwencji, matryc topologicznych i kodów semantycznych. Ale nie w tym szukamy dziś atrakcyjnych dla siebie treści.

16.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. Jeśli bowiem Gombrowicz to przebranie i maska, przypomnę, że maska jest cechą takiej społeczności, w której zasadą jest troska o zachowanie indywidualności „drugiego” po to, by utrzymać własną. Takim stuleciem był wiek XVIII. Współczesna socjologia i politologia (Richard Sennet) używa określeń „społeczność maski” i „polityka osobowości” jako pojęć i zjawisk, które zaczęły funkcjonować sferze publicznej od XIX wieku⁴⁸. Podstawą była wiara w siłę psychologicznego odsłonięcia jako budulca więzi społecznej (*community*) oraz uznanie otwartości za dobro moralne samo w sobie. W tym kontekście analizuje się dzisiaj w obszarze sztuki i badań nad nią takie nowe (funkcjonujące od XIX wieku) postacie życia publicznego, jak dyrygent, krytyk sztuki, marszand, rewiduje poglądy co do roli np. architekta i artysty. Wszyscy oni, powiada Sennet, są tymi „wiarygodnymi osobowościami”, które organizują wydarzenia publiczne/polityczne.

Z Gombrowiczem mamy ten problem, że był zawsze (czy lepiej – chciał być) „poza *community*”, psychologiczne odsłonięcie i interpersonalne więzi postrzegał jako niebezpieczną ingerencję w osobowość skrajnie zindywidualizowanej jednostki. Pod tym względem jako *outsider*, ze swymi maskami bliski jest, jak sądzę, „człowiekowi XVIII wieku”, pozostając równocześnie jako pisarz jak najbardziej uczestnikiem *community*. Widać tu oczywiste pęknięcie i może pogłos tradycji tomistycznej, odróżniającej wewnętrzne przeżycie od zewnętrznej ceremonii. Pozostawiam kompetencjom badaczy literatury namysł nad tym, jak dalece (i czy) Gombrowicz (i inni moderniści) uprawiał literaturę jako zewnętrzną ceremonię, i jak to się ma do jego radykalizmu „osobowości jednostki” („bez «ja» ani rusz”⁴⁹), wrogiej „osobowości zbiorowej”, a więc fundowanej na wartościach wspólnoto-

⁴⁸/ R. Sennet *Upadek człowieka publicznego (fragmenty)*, „Krytyka Polityczna” 2003 nr 3, s. 56-58. Rewersyjne jest pojęcie „zdziczenia osobowości”: niszczenie tego dystansu, czyli obciążanie innych sobą, co w „alchemii osobowości” jest formą uwiedzenia i, w następstwie, kontroli (por. s. 70-72 wymienionego artykułu).

⁴⁹/ W. Gombrowicz *Byłem pierwszym strukturalistą*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F.M. Cataluccio i J. Illg, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 148.

wych, traktowanych jako (rzekomo) niedyskutowalne (naród, narodowość, ojczyzna itp.).

To pewne, że w dyskursie Gombrowicza architektura, jako reprezentacja, jest jedną z jego masek, kryptotekstem. I tak też można ją „widzieć”, kiedy się ją „czyta”. Zachowując przy tym *stricte* modernistyczne, epistemologiczne poczucie, że dyskurs na ten temat (jak i na inne) nie jest, rzecz jasna, definitywnie skończony.

Janusz MARGAŃSKI

Gombrowicz i muzyczność

Gombrowicz wyraźnie uprzywilejował muzykę pośród innych dziedzin sztuki. Powtarzał, co prawda, w *Dzienniku* „nie wierzę w malarstwo!” i „nie wierzę w muzykę!”, ale przecież o muzyce pisał tak, jak nigdy nie pisał o malarstwie: „z nieludzką rozkoszą zanurzam się w muzykę”. Słuchanie zaś swoich ulubionych kwartetów beethovenowskich komentował w stylu, którego próżno byłoby szukać w *Dzienniku*:

Dostałem manii na tym punkcie, a u mnie takie szały są intensywne póki nie wywietrzeją – prawie nie mogę o niczym innym myśleć, a literatura zupełnie przestała mnie interesować. Poprzednio znałem niektóre z tych kwartetów, ale dopiero teraz wszedłem naprawdę w to, intensywnie, jak trzeba w materiałach artystycznych.¹

Właściwie nic nie zapowiadało fascynacji muzycznych Witolda Gombrowicza. W latach szkolnych obnosił się nie tylko z antyteatromanią, ale także z antykoncertomanią, której ulegali jego koledzy z Gimnazjum Stanisława Kostki². Nic dziwnego, że nie korzystał też wtedy z wcale licznych okazji zawarcia znajomości z wybitnymi muzykami, zwłaszcza wirtuozami, a w latach późniejszych, gdy już je zawierał, nigdy nie omieszkął prowokacyjnie ignorować sztuki i sztuki w imię eksploracji psychosocjologicznych, odsłaniających już to zawiłe relacje jednostki z tłumem, już to cielesność artysty, kompromitującą go jako uosobienie sztuki – choćby w *Wywiadzie w trawie* – z Witoldem Małcużyńskim, niedawnym wówczas laureatem Konkursu Chopinowskiego³.

^{1/} W liście do brata Janusza i jego towarzyszkę Stanisławę z 16 IV 1960. Cyt. za: W. Gombrowicz *Listy do rodziny*, opr. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 382.

^{2/} T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 218.

^{3/} Zob. W. Gombrowicz *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933-1939. Dzieła. T. XII. Varia*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

Margański Gombrowicz i muzyczność

Na słuchacza klasyki muzycznej i awangardowych dokonań dwudziestowiecznych mistrzów Gombrowicz też się nie zapowiadał. Za to dość wcześnie zajął się... „wykonawstwem”. Mianowicie jako użytkownik pianoli, zakupionej przez ojca, jako oprawca fortepianu stojącego w mieszkaniu przyjaciela, i wreszcie jako operator gramofonu His Master’s Voice. Jako – powiedzielibyśmy dzisiaj – „performer” pierwsze z tych urządzeń wykorzystywał niekoniecznie zgodnie z jego przeznaczeniem – puszczając na przykład wspaniałą *Fantazję F-moll* i dając, jak to nazywał, „recitale”. Drugie z nich traktował tyleż nowoczesnie, co brutalnie:

cieszył się efektem, gdy uderzał quasi-akordy, przeważnie w basie, jak mógł najsilniej. W wiolinie wyrabiał coś palcami, co miało imitować tryle. Stosował też długie pauzy, ani się domyślając, że interwały ciszy między nieskoordynowanymi dźwiękami legną u podstaw nowoczesności.⁴

Radość, jaką dawały mu tego rodzaju koncerty, będzie przeżywał jeszcze długo po przewyciężeniu własnego muzycznego barbarzyństwa – choćby w *Dzienniku*, gdzie zmyśli podobny koncert, rzekomo wyprowadzając w pole nawet koneserów, którzy mieli ponoć uznać Gombrowicza za ultranowoczesnego kompozytora⁵.

Natomiast urządzeniem, które zapewniło mu prawdziwe wtajemniczenie w muzykę, okazał się zakupiony z funduszy ojca nowoczesny gramofon, na którym pisarz odtwarzał wcale okazały zbiór płyt: od Beethovena i Bacha po całą kolekcję melodii operetkowych. Podobne urządzenie sprawił sobie po latach w Argentynie, gromadząc zarazem okazały zbiór płyt komponowany zgodnie z zaleceniami specjalnie proszonych o takowe rady dyrygentów i kompozytorów, między innymi Wisłockiego.

Sądzę więc, że nie ma racji przyjaciół pisarza ze szkolnej ławy, Tadeusz Kępiński, twierdząc, iż muzyka nie była

elementem podstawowym w jego rozwoju, nie weszła w jego twórczość jako komponent artystyczny, ani nie zaważyła na jego odczuwaniu świata. Oczywiście – nie całkiem tak, ale dominantą nigdy się stać nie mogła i nie stała.

W końcu sam Kępiński muzycznym zainteresowaniom pisarza poświęca w swej wspomnieniowej książce osobny rozdział i słusznie – szczęśliwie – za chwilę dodaje, że

Muzyka w młodości była jednym z substratów, na których objawiały się i rozwijały jego właściwości.

Muzyka upokarzała go, jak wiele innych dziedzin życia. Dlatego i jej wydał wojnę. Całe właściwie życie walczył z upokorzeniem, tak bowiem reagował na świat i jego otoczenie.⁶

^{4/} T. Kępiński, *Witold Gombrowicz...*, s. 227.

^{5/} Zob. W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1965. Dzieła t. VII*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 340.

^{6/} T. Kępiński *Witold Gombrowicz...*, s. 232.

Trafnie, jak sądzę, Kępiński charakteryzuje stosunek młodego Gombrowicza do muzyki i resentymentowe tło tego odniesienia, choć sam zupełnie niefortunnie mianuje się strażnikiem jej najwyższych wartości estetycznych i następnie plenipotentem kompozytorów, wirtuozów i wreszcie samej Muzy. Bo właśnie to podwójne odniesienie sztuki, przecież nie tylko muzyki – wobec ludzi i wobec absolutu – określało skalę poczynań i odczuć Gombrowicza. Także zgodnie z tym odniesieniem ewoluowała jego postawa: od socjologii sztuki i psychologii twórczości, czyli międzyludzkich uwikłań, tendencji co prawda świetnie korespondujących z rozmaitymi dążeniami dwudziestowiecznej estetyki (choć przede wszystkim podważających sens arcydzielności) po artystyczną doskonałość (i marzenie o arcydziele i skończonym ideale piękna). W tym też diapazonie ewoluowała Gombrowiczowska „muzyczność”.

Co ją określało? Czym była?

Przytoczona na początku krótka historia ewolucji zainteresowań muzycznych pisarza stanowi zapowiedź a zarazem ilustrację najważniejszych odniesień i sensów skupionych wokół tej dziedziny sztuki w jego piśmiectwie oraz osobliwego ich grawitowania ku „muzyczności”. Każda z figur owej historii nie tylko wyznacza kolejny etap rozwoju zainteresowań Gombrowicza, ale także stanowi emblemat poszczególnych ich aspektów.

Na tej zasadzie pianola okazała się nie tyle instrumentem otwierającym dostęp do świata muzyki, ile – początkowo – była przede wszystkim znakiem jego usytuowania wobec tego świata, który okazał się niedostępny. Witold, podobnie jak jego ojciec, nie tylko nie miał żadnego wykształcenia muzycznego, ale także nie posiadał elementarnego obycia w sprawach muzyki. Ambicje ojca w tej dziedzinie zaspokajało ciągle odtwarzanie na pianoli bliżej nieznanego utworu pt. *Stary Cygan* oraz melodii operetkowych.

Jakże dalekie to było od potocznych wyobrażeń o ziemiaństwie, mieszczaństwie i inteligencji oraz od arystokratycznych snobizmów samego Witolda. Nie ma mowy o choćby biernym uczestniczeniu w kulturze muzycznej. Ani śladu po znanych ze wspomnień i z literatury pięknej scenach rodzinnego muzykowania czy słuchania koncertów aranżowanych w arystokratycznych czy mieszczańskich salonach. Jest natomiast, niemające nic wspólnego z muzykowaniem, mieszczańsko-szlacheckie upodobanie do tego, co podręczne, jak powiada filozof, oraz parakoksalny, archaiczny znak nowoczesności.

Dla Gombrowicza pianola była więc emblematem wielostronnego wyobcowania: ze świata, do którego aspirował, ze sztuki, ze swojego czasu. Nic dziwnego, że koledzy dość prędko wyperswadowali mu upodobanie do tego instrumentu, wprowadzając skuteczną w tym kontekście argumentację apelującą do głęboko w nim zakorzenionego snobizmu. Ale pianola była także narzędziem autokreacji, a zarazem opanowywania świata: gdy młody Gombrowicz manipulował dźwignią prędkości odtwarzania i pedałami, puszczając muzykę wspaniale.

Pianola oferowała przyszłemu pisarzowi pewną możliwość samodzielnego aranżowania gotowych wytworów, możliwość, z której skwapliwie korzystał. Spełniał

tym samym wpisany w tradycyjne pojęcie sztuki postulat naśladowania, choć zarazem go naruszał, włączał się w obszar wspólnego świata, choć pozostawał na jego obrzeżach i wyraźnym gestem zaznaczał własną odrębność – konwencje muzyczne reprezentujące ów świat i go podtrzymujące traktował w taki sam sposób, jak później konwencje literackie – nie tylko i nie przede wszystkim jako zjawiska estetyczne, lecz także jako hermeneutyczne maszyny katalizujące relacje między ludźmi i nadające się do wykorzystania w dziele autokreacji.

A zatem pianola prócz kompletu wałków mieściła również pełen repertuar Gombrowiczowskich motywów, składających się następnie na jego refleksję o sztuce w ogóle, a nie tylko o muzyce, i określających jego stosunek do niej, rozwijanych potem w utworach literackich i w *Dzienniku*. Z pianoli wyrasta Gombrowiczowska socjo- i psychologia sztuki, w niej też widać upodobanie do zabawy kiczem i odsłaniania jego egzystencjalnych odniesień, w niej też czuje się ducha negatywizmu. Ona też zapowiada znamiennej dwoistości w podejściu do muzyki: poddawanie dzieł „nihilistycznym” redukcjom oraz umiłowanie jej jako sztuki tyleż „czystej”, co niedostępnej.

Tę pierwszą tendencję utrwaliły, jak wolno sądzić, zabawy z fortepianem, a przyniosła ona ostatecznie upodobanie do kompromitowania duchowości i czystości muzyki cielesnością artysty i publiczności oraz socjologicznymi komentarzami, odsłaniającymi snobistyczną tkankę przedsięwzięć artystycznych. Tak jak choćby w „recenzji” z koncertu w Colonie, gdzie rozpędzony pianista zostaje porównany do galopującego konia, a rywalizacja między wirtuozami do budzącego zachwyt publiczności pojedynku bokserów⁷.

Ale też wyraźnie zarysowała się druga tendencja, skłonność do traktowania dźwięku jako gestu i formy. Skłonność ta wyraźniej skrytykowała się w trakcie gramofonowych eksploracji Witolda, w trakcie których, nie bez pomocy kolegów, uzupełniał swoją muzyczną edukację.

Niezwykłość postawy Gombrowicza polegała na tym, że akceptował on tradycyjne sensy niesione z muzyką, ale wbrew tendencjom epoki, upodobaniom wykształconej publiczności i zwyczajom. W czasach bowiem, gdy rozpoczynał swoją edukację, mechaniczne odtwarzanie muzyki było w pogardzie, nie tylko dlatego, że uznawano je za kiepską kopię oryginału. Także z tego powodu, że wykonanie utworu muzycznego traktowano integralnie, wraz z szeroko rozumianym kontekstem, który obejmował zarówno mit i osobowość artysty, jak i – przede wszystkim – salę koncertową, a przynajmniej salon, a więc, w sumie, społeczną przestrzeń, poza którą w tradycyjnej kulturze utwór muzyczny po prostu nie mógł zaistnieć.

Gombrowicz tymczasem wybierając gramofon ostentacyjnie zignorował zarówno sale koncertowe, jak i artystę. Te pierwsze stały się dla niego zaledwie figurą w dywagacjach na temat towarzyskości sztuki i człowieka, który poprzez sztukę pragnie siebie samego uwielbiać, choć udaje, że jest inaczej. Postać artysty zaś okazała się zaledwie epizodem w dyskursie poświęconym próżności człowieka.

^{7/} Zob. W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, s. 52.

Zupełnie jakby Gombrowicz nie był sobą i nie domagał się w całej swojej twórczości uwzględniania szerokiego kontekstu sztuki, jej zanurzenia w żywiole ludzkim, także jej egzystencjalnego wymiaru i żywotnego związku z artystą. Powiada w *Dzienniku*:

Jakież znaczenie ma najlepszy wirtuoz w porównaniu z dyspozycją mojej duszy, która dziś po południu przeniknięta została na wskroś melodią, fałszywie przez kogoś zanuconą, a teraz, wieczorem, odpycha ze wstrętem muzykę podaną przez wyfraczzonego *maitre*'a na złożonym półmisku, z pulpetami.⁸

W tej strategii ocalała natomiast czysta sztuka, muzyka jako czysta forma, której Gombrowicz bronił zarówno przed potknięciami wirtuozów, jak przed cielesną obecnością publiczności, choćby opisanego w *Dzienniku* osobnika, który miał nie szczęście zasnąć w trakcie koncertu, a na brzuch opadł mu aparat dla niedoświadczonych, potężnie wzmacniając zakłócającą ucztę duchową dźwięki dobiegające z trzewi⁹. I chociaż taka „trzewna” muzyka dobywająca się z wnętrza ciała również budziła zainteresowanie Gombrowicza, podobnie zresztą jak wszelkie procesy trawienne, w których spalała się esencja ludzka, to jednak pisarz niezmiennie kultywował miłość do muzyki „czystej”.

Tę skłonność, miłość do muzyki jako sztuki czystej uosabiał gramofon: płyta oferowała nieskazitelnie zmontowane, starannie wyselekcjonowane partie materiału muzycznego i pozwalała uwolnić się od publiczności. Miał rację Kępiński – sam wychowany na koncertach – pisząc, że pomysł z gramofonem „uratował” Gombrowicza dla muzyki:

Otrzymywana z płyty, czyli z konserwy, działała na niego najsilniej, a raczej najbardziej instruktywnie. Przede wszystkim mógł powtarzać bez końca. Oswoić się, jakoś w siebie przyjąć. Następnie nie pobudzała jego wypracowanego sprzeciwu; była dlań prawie bezosobowa, jakby oczyszczona z indywidualnych „niepotrzebnych” cech.¹⁰

Kto wie zresztą, czy owo upodobanie do „czystości” formy muzycznej nie przybrało u przyszłego pisarza charakteru natręctwa. Gombrowicz pragnął dotrzeć do owej formy, posiadać ją, a zarazem bronił muzyki przed wypracowanymi w naszej kulturze metodami jej opisywania. Jeśli więc chętnie z czasem zaczął sięgać do teorii – oczywiście także po to, by popisywać się przed kolegami, a w czasach późniejszych zagrać, zresztą z różnym efektem, rolę konesera – to zarazem bronił muzyki przed zakusami teorii. Zupełnie jakby chciał jej czystość uratować przed wielosłowiem ludzkiej gadaniny, obrażającej doskonałość tej dziedziny sztuki. Upodobanie do czystości formy muzycznej wiązało się zatem ze stale obecnym w twórczości pisarza pragnieniem uchylenia wszelkich mediacji, pojawiającym się jednak nieuchronnie w kontekście upartego dążenia do ich zgłębiania.

^{8/} Tamże, s. 52.

^{9/} W. Gombrowicz *Dziennik 1967-1969. Dzieła t. X*, red. J. Błoński, wstęp J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 70.

^{10/} T. Kępiński *Witold Gombrowicz...*, s. 236-237.

To upodobanie Gombrowicza do czystej muzyki łatwo skojarzyć z innym upodobaniem – do czystej teatralności, której idea manifestowała się na przykład w niechęci pisarza do realizacji scenicznych, w trakcie których ciężki krok aktora i skrzywienie desek sceny groziły uśmierceniem idealnej myśli wyrażonej w dramacie. Dlatego przecież pisarz z niejaką melancholią stwierdził – w odniesieniu do *Ślubu* – że sam byłby najlepszym jego reżyserem – omal jak modernistyczny artysta pielęgnujący swój teatr wewnętrzny, teatr świadomości i wyobraźni. Jednakże muzyczność oznaczała dla Gombrowicza coś więcej, aniżeli melancholijne, pomimo ewidentnych sprzeczności i uwikłań, dążenie do stworzenia formy czystej czy pragnienie całkowitego spełnienia swych artystycznych zamiarów, czy w ogóle uczynienie ich przeźroczytymi.

Czystość formy muzycznej kojarzył Gombrowicz oczywiście wyłącznie z muzyką. I tropił ją bardzo pilnie przez całe życie, odsłuchując niejako wspak dzieje muzyki rozgrywające się między Beethovenem i jego kwartetami a Bachem. To dążenie wpisywał zarazem w ogólniejszy plan swych działań. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że muzyczne zainteresowania pozwoliły mu odsłonić najważniejsze sensy wielu jego dzieł, także w ich egzystencjalnych czy biograficznych uwikłaniach.

Bardzo osobliwe jest to usytuowanie muzyki w świecie Gombrowicza. Z jednej strony przeciwstawia ją pisarz – przecież zgodnie z tradycją – malarstwu i literaturze czy też wszelkiej aktywności językowej. Z drugiej – ciału i jego popędom i dążeniom. Równocześnie jednak wyraźnie akcentuje przeciwstawną tendencję, ekspozując mianowicie – w każdym z odniesień inaczej – muzyczny żywioł cielesności (na przykład wtedy, gdy opisując w *Dzienniku 1953-1956* zabawę taneczną, skupia się na rozkołysanych ciałach i powiada: „nie muzyka wywołuje taniec lecz taniec muzykę”, funkcjonującej jakby w opozycji do wszelkiej myśli oraz muzyczność samej literatury przeciwstawianą tradycyjnemu rozumieniu aktywności słownej, niejako ją podważającą od środka: choćby wtedy, gdy mówi o „muzycznym żywiole *Ślubu*”).

Owe dwie tendencje mają punkt wspólny, albowiem Gombrowicz, odsłaniając muzyczność literatury, zarazem ujawnia jej cielesność, cielesność, powiedzmy, tekstu. I jak się zdaje, jest to wymiar niezwykle dla niego ważny, w każdym razie znacznie ważniejszy niż glosy do arcydzieł klasyki muzycznej czy choćby bezpośrednio nawiązania do Kalmana i Lehara, którymi naszpikowana jest *Operetka*, albo bezpośrednio, często pastiszowe komentarze do arcydzieł muzycznych zamieszczone w *Dzienniku*, w których pisarz wdaje się w warsztatowe lub teoretyczne zawiłości i udaje znawcę.

Otóż Gombrowicz, miłośnik dialektyki i retoryki, a zarazem utalentowany parodysta i *pastischeur* uczonych elukubracji w całej swojej twórczości dopuszcza się osobliwego zabiegu. Z jednej strony bowiem wyraźnie akcentuje pragmatyczne i semantyczne jakości swoich dyskursów literackich, z drugiej zaś postępuje tak, jakby tę pragmatyczność chciał uchylić wraz z wszelką znaczeniowością. Łatwo przecież zauważyć, że dążeniu pisarza, uchwytnemu choćby w *Ferdydurke*, do

obciążania znaczeniem każdego elementu tekstu towarzyszy tendencja przeciwna – do ich uchylania. Tak przecież jest ze wszystkim znakami opowiadane go świata, który w trakcie rozwijanej narracji jakby zapomina o przebytej drodze i nie utrwała żadnego ze znaków. Odpowiednikiem tego absolutnego wychylenia w przyszłość, noszącego w każdym z utworów pisarza znamiona ucieczki, jest w płaszczyźnie semantycznej uparte dążenie do desemantyzacji. Gombrowicz, owszem, obciąża ładunkiem semantycznym nawet najmniejsze drobiny tekstu, ale zarazem uparcie dąży do pozabawienia ich wszelkiej znaczeniowości. Granicę tych dążeń wyznacza pragnienie emitowania czystych, beztreściowych lokucji. Tak oto upodobanie do oracji przeradza się w rozgadany świat *Ferdydurke*, *Kosmosu* czy *Ślubu* w wokalne wprawki – które można zestawiać już to z lekcjami solfeżu, już to z operowymi ariami.

Niezwykłość tego dążenia polega na tym, że staje się ono jakby wymiarem działania. W tej perspektywie każdy utwór to nie tyle partytura, ile jakby tekst w działaniu. *Ferdydurke*, także *Ślub*, stanowi pod tym względem swego rodzaju spektakularny *Text im Vollzug*. Jego realizacji służą nie tylko uparte powtórzenia, w trakcie których słowa pustoszeją, ale zarazem odsłaniają swoją tkankę fonetyczną – choćby sławetne „nic” w *Ślubie*. Także na przykład rozbudowane parataksy, które imitują, co prawda, usankcjonowane przez tradycję i konwenans sposoby mówienia, ale zarazem – będąc powtórzeniami – zamieniają się w eufoniczne gesty.

Ta tendencja z czasem realizuje się w wszystkich poziomach tekstu i ogarnia całą jego hierarchię. Wygłaszane przez postacie czyste lokucje wyrażają realne usytuowanie w świecie, ale równocześnie, by tak rzec, nie mają żadnej siły sprawczej. Można je emitować, nie odczuwając przy tym zagrożenia, że ktoś odpowie. Wystarcza sama świadomość, że ktoś słucha. Na tej zasadzie realizuje się funkcja fatyczna komunikacji między postaciami w dramatach i powieściach. Ideałem językowej aktywności bohaterów jest niepowiedzenie niczego, a zarazem skuteczne podtrzymanie kontaktu – zupełnie jak w mieszczańskim lub arystokratycznym salonie. To fatyczność w postaci czystej. Jej idealną realizację stanowią bełkotliwe rozmowy w *Operetce* prowadzone w nieistniejącym języku, którym jednak, „dość przyjemnie się rozmawia”.

Podobną tendencję można wychwycić w poczynaniach narratora. Zwłaszcza w *Ferdydurke*, gdzie dialektyczny koncept powieściowy, wyrażający w pewnym wymiarze, tak jak u Sartre’a, dzieje świadomości refleksyjnej, zostaje przekroczony i z dialektyki, której nie może zwieńczyć synteza, zostaje zaledwie rytm, dyktujący tempo wokalnego popisu narratora. Owa tendencja osiąga apogeum w *Ślubie*, którego tekst, niczym u Rostworowskiego, „przekształca się w finezyjną polifonię słowną” i nade wszystko, pomimo filozoficznych elukubracji, pokazuje pewną „leksykalną bezznaczeniowość”¹¹. Gombrowicz przywołuje w tym dramacie śpiewaną liturgię kościelną, a poszczególnym sekwencjom nadaje kształt antyfon i li-

tanii. Całość zaś podporządkowuje – niczym twórca symfonii, jak sam wyznaje – zamysłowi splecenia motywów składających się na dwa główne tematy dramatu: poniżenia i uświęcenia.

O tych właściwościach tekstów Gombrowicza już pisano, kojarząc je z pewnymi tendencjami powieściowymi i dramatycznymi pojawiającymi się w latach dwudziestych i trzydziestych. Pisano jednak, odwołując się, oczywiście słusznie, do szeroko rozumianej „poetyckości”. Tymczasem okazuje się, że sam Gombrowicz ową poetyckość ściągał w pobliże muzyczności, gdyż właśnie w tym kontekście uaktywniały się sensy skrywane poza słowami, poza literaturą czy powoływane niejako wbrew niej w geście osobliwego *autrement qu'ecrire*.

Gombrowicz oczywiście wpisywał się w pewne dążenia swojej epoki. Muzyka dawała mu zakorzenienie w przekraczającej go ciągłości i niewątpliwie pozostało w twórczości polskiego pisarza co nieco z modernistycznej wiary w pierwotną muzyczność. Muzyka bowiem realizowała tak ważny dla Gombrowicza wymiar człowieczego stawania się. Poza tym okazała się tą formą, która wyrывa człowieka z porządku dźwięków natury, a jednocześnie dzięki dystansowi wyrafinowanego zmysłu obramowuje człowieczeństwo dwoistością totalności. A stąd chyba już blisko do wielkich tematów polskiego pisarza: formy, sztuczności, bólu, cierpienia, tożsamości ludzkiego „ja”. Właśnie owe tematy pragnął Gombrowicz połączyć w planowanej operowej sztuce na temat bólu, której bohaterką, jak pamiętamy, miała być mucha.

Dalibor BLAŽINA

Gombrowicz Zdravka Malicia

Zdravka Malicia – chorwackiego polonisty, historyka literatury, poety, tłumacza, który przedwcześnie zmarł w 1997 roku – generacje polskich gombrowiczologów pamiętają jako bystrego, wnikliwego człowieka, którego nonkonformizm często wzbudzał ambiwalentne reakcje: od akceptacji lub przynajmniej tolerancji do publicznego sprzeciwu, a nawet pewnego rodzaju idiosynkrazji wynikającej najczęściej z ideologicznego lub politycznego niezrozumienia i odrzucania przyjętych przez badacza założeń. A dla Malicia, jak spróbuję pokazać, najważniejsza była sama literatura i zawsze, kiedy tylko było to możliwe, próbował bronić jej przed inwazją wszelkich ideologizacji. Najdobitniej o tym świadczy właśnie jego podejście do Gombrowicza, któremu poświęcił dużą część swych polonistycznych poszukiwań.

Zdravko Malić urodził się w 1933 roku w Ljubiji (Bośnia i Hercegowina) jako dziecko tymczasowo zatrudnionego urzędnika administracji. Dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Sarajewie. W 1952 roku po montowanym procesie politycznym został skazany na utratę praw do dalszego kształcenia się w BiH i wyjechał do Zagrzebia. Tam zdał maturę w 1953 roku, w 1958 na Fakultecie Filozoficznym ukończył studia jugosławistyki i rusycystyki; w latach 1956-1957 studiował język i literaturę francuską na uniwersytecie w Strasburgu i otrzymał „Diplôme Supérieure d’Etudes Françaises Modernes”.

Tutaj rozpoczyna się jego polonistyczna biografia: rok akademicki 1958/1959 spędził na Uniwersytecie Warszawskim, a 1959/1960 na Uniwersytecie Jagiellońskim; po powrocie do Zagrzebia w roku 1960 rozpoczyna pracę na tamtejszym Uniwersytecie i niedługo potem zakłada polonistykę.

Malić, dziecko drugiej wojny światowej, przybył do Zagrzebia już jako ukształtowany lewicowiec. Formułę literackiego zaangażowania odnalazł w paradygmacie, jaki symbolizował Miroslav Krleža. Zresztą, w cieniu autorytetu największego chorwackiego pisarza dojrzywała większa część jego generacji i więk-

szość chorwackiej inteligencji tamtego czasu. Oczywiście, patronat Krleży zakładał dokonanie wyboru – jakiego Krleżę wybrać? Tego z okresu przedwojennego czy tego późniejszego? Czas pokaże zaś, że najbliższym okazał się dla Malicia Krleża jeszcze niekanonizowany, prowokacyjny i ideowo sprzeczny – z jednej strony występujący przeciwko „chorwackiemu kłamstwu literackiemu” (1919), a równocześnie balansujący na „krawędzi rozumu” – jak głosi tytuł jego powieści z 1939 roku. Mowa więc o Krleży będącym w konflikcie z ideologiami swego czasu, pisarzu, który wyjście znajdował w autonomii literatury, obronie wolności myślenia i tworzenia, którego głos wzbudzał wystarczający respekt, aby obawiała się go zarówno lewica, jak i prawica. Mowa o Krleży, autorze zbioru poezji *Ballady Pietrka Kerempuha* (*Balade Petrice Kerempuha*), „szkicu-manifestu” *Przedmowa do „Podraskich motywów” Krsty Hegedušicia* (*Predgovor „Podraskim motivima” Krste Hegedušicia*) oraz powieści *Bankiet w Blitwie* (*Banket u Blitvi*) z lat trzydziestych, powstałych pod znakiem egzystencjalizmu i protestu przeciwko wszechobecnej ludzkiej głupocie i absurdowi.

Malić zjawia się w Polsce w okresie pomiędzy „odwilżą” i „małą stabilizacją”, kiedy detronizacja socrealizmu doprowadziła – przy okazji dobrze znanej eksplozji poetyckiej różnorodności – do afirmacji brutalności i autsajderstwa. Będzie to stanowiło podstawę pozwalającą zaakceptować pierwsze literackie partnerstwo – to z „generacją 1956”. Chodziło przede wszystkim o prawo do innego widzenia świata, do afirmacji „ja” literackiego, do przewartościowywania kulturowych i literackich konwencji. Bez względu na to, czy mowa o „neoawangardzie” czy o „neoklasyzmie” – chodzi o reafirmację *l i t e r a c k o ś c i* jako pozytywnego teoretycznego argumentu na obronę literatury.

Malić przyjechał do Krakowa jesienią 1959 roku, aby zebrać materiały do planowanej pracy doktorskiej. I wówczas, najprawdopodobniej za namową Kazimierza Wyki, zdecydował się pisać właśnie o Gombrowiczu. Zresztą Malić już wtedy uznał autora *Ferdydurke* za centralną postać polskiej literatury, którego twórczość stanowiła pomost między przedwojenną i powojenną prozą. Łączność ta polegać miała według Malicia, na „braku zaufania w stosunku do wszystkich ogólnoludzkich kategorii” i reafirmacji „antybohaterstwa”¹. Dla niego Gombrowicz – bez względu na swoją specyfikę i jasne odrzucanie zasady „stada”, zawsze pozostanie symbolem „swojej” grupy, którą uważa za najważniejsze zjawisko polskiej prozy po 1939 roku.

Bohaterski okres „zmagania się” Malicia z Gombrowiczem będzie trwał od 1960 do 1965 roku, a jego rezultatem jest – oprócz tłumaczenia *Ferdydurke* na język chorwacki – praca doktorska pt. *Književno djelo Witolda Gombrowicza* (*Dzieło literackie Witolda Gombrowicza*, obroniona na Uniwersytecie w Zagrzebiu w 1965 roku). Punktem wyjścia dysertacji jest dyskusja z gombrowiczologią zastaną oraz określenie swojej pozycji i strategii w stosunku do przyjętych metod badania twórczości

^{1/} Z. Malić *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska, w całości niedrukowana], Zagreb 1965, s. 33. Dalej cytaty z tej pracy lokalizuję w tekście, po skrócie KD.

Gombrowicza: „Syntetycznych rozpraw o Gombrowiczu nie ma. Gombrowicza częściej porównywano z innymi pisarzami – od Rabelaisa do Ionesca – niż z nim samym, co znaczy, że przedmiotem dyskusji o Gombrowiczu były najczęściej jego poszczególne utwory a prawie nigdy jego cała twórczość” (KD, s. 39). W swojej pracy Malić spróbuje zerwać z tą „tradycją” i „pokazać p r o c e s b u d o w a n i a przez Gombrowicza własnego świata literackiego, poczynając od jego pierwszej książki do dzisiaj” (KD, s. 39), przy czym analityczno-interpretacyjny horyzont jego badań obejmuje wszystko, co do tego czasu zostało opublikowane: (wszystko oprócz *Historii*, *Operetki*, *Kosmosu*, trzeciego tomu *Dziennika*, eseju o Dantem i oczywiście *Testamentu*).

Malić przeciwstawia się dominacji socjologicznych, ideologicznych i wszelkich innych apriorycznych interpretacji; obcy jest mu także psychologizm i każdy rodzaj freudyzmu, a więc metod, z pomocą których można było Gombrowicza najłatwiej „zdyskredytować, lekceważyć, zbagatelizować”. Postuluje, innymi słowy, nie podchodzić do tej twórczości „ani z prawej, ani z lewej strony, ani z góry, ani z dołu, jak to mówił Krleża [...], lecz od środka, od strony dzieła literackiego, od literatury” (KD, s. 19).

Perspektywę badawczą Malicia można zdefiniować jako strukturalistyczną. Oznacza to formalizm jako metodę analizy, zakładającą między innymi wielowarstwowość dzieła literackiego, również w jej fenomenologicznym (Ingardenowskim) wariacie. Ten punkt widzenia uzupełniony został elementami teorii semiotycznej i generatywnej. Należy dodać, że metoda stosowana przez Malicia odwołuje się również do tradycji tzw. zagrzebskiej szkoły stylistycznej, która na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych osiągała znaczne sukcesy. Stąd Malić chętnie korzysta z pojęć „makrostylistyka” i „mikrostylistyka”, przy czym pierwsze z nich oznacza elementy literackiej struktury na poziomie kompozycji i klasyfikacji genologicznych, drugie natomiast odnosi się do zabiegów na samym języku.

Malić już na samym początku dysertacji, zajmując się stosunkami narratora i postaci w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, a właściwie tym, co później nazwie gombrowiczowską „prasytuacją”, wychodzi od analizy problemu konwencjonalizacji opisu. Zauważa, że konstrukcja narratora podporządkowana została psychologii modernistycznej, a postacie zdeterminowane są zewnętrznymi tylko kategoriami – zwłaszcza wyglądem fizycznym. Malić określa relację narrator–postać po sartr’owsku rozumianą alienacją, bezskuteczną „obroną” narratora przed innymi – obroną własnego ciała. Tym samym znajdujemy się w centralnym punkcie interpretacji dzieła Gombrowicza proponowanej przez Zdravka Malicia. Chodzi o odkrycie ciała, albowiem właśnie od ciała „rozpoczyna Gombrowicz kształtowanie indywidualnej tożsamości” (KD, s. 60). Na tym polega oryginalność tego wielkiego pisarza.

Ponieważ postacie Gombrowicza określa konwencja, posiadają one status kiczu, skostniałej formy. Można je opisać tylko za pomocą parodii. Obydwie instancje są w pewien sposób „zdeformowane”: narratorzy pod względem psychicznym, a postacie – fizycznym. Zostaje to oddane poprzez opis zachowań. Ciało ulega przy

tym kompromitacji, „cielesność pochłania samą siebie. Pozostaje nic. To znaczy – pozostaje duch (forma)” (KD, s. 71). Ciało, widziane w kawałkach (co jest dowodem jego nieistnienia), staje się podstawową opozycją formy. Właśnie ta opozycja jest dla Malicia „wyrazem i potwierdzeniem nieustannej nostalgii pisarza za innym porządkiem świata, za porządkiem, w którym ciało zwycięża, w którym panuje życie, a nie – jak w realnym świecie – forma (śmierć)” (KD, s. 80). Do tego wszystkiego dochodzi element absurdu: „Gdyby w świecie Gombrowicza była mowa o wolności, musiałaby ona znaczyć: uwolnienie od cielesności” (KD, s. 82).

Malić przechodzi następnie do wykazania na materiale językowym idiomatycznego charakteru prozy Gombrowicza. Jest to widoczne szczególnie na poziomie opisu części ciała, one stanowią, można powiedzieć, *corpus delicti* literackiego talentu pisarza. Różnorodność idiomatycznych środków wyrazu świadczy o tym, iż dzieło Gombrowicza jest „jednym wielkim idiomem” (jak w przypadku tytułu *Bakakaj* czy *Ferdydurke*). Słowo staje się w nim ciałem; z tego założenia rodzi się „jedna z podstawowych zasad fantazji twórczej Gombrowicza”: „tworzyć analogie poprzez wzajemne stosunki między słowami, a nie rzeczami. Naśladować nadrzeczywistość” (KD, s. 89).

Drugi rozdział dysertacji poświęcony został felietonom Gombrowicza. Tutaj również Malić przede wszystkim analizuje problem konwencji literackich. Według badacza autor *Ferdydurke* występuje nie tylko przeciwko polskiej literackiej tradycji „pięknoślowia” (od Sienkiewicza do Kadena Bandrowskiego), lecz także przeciwko reportażowej literaturze swojej generacji. Na pierwszy plan wysuwa się rozumienie przez Gombrowicza literatury jako wartości samej w sobie:

Jest [ona] (bezsilnym) bogiem naszych czasów, ostatnim, w którego Gombrowicz rzuciłby kamieniem. Stale będzie go wyśmiewał (pastisze!), lecz nigdy nie przestanie składać mu ofiary. Dla Gombrowicza literatura jest czymś więcej niż sposobem uzewnętrznienia własnej osobowości, to forma istnienia, dzięki niej jest on tym, kim jest. (KD, s. 114)

Stawianie znaku równości pomiędzy literaturą i egzystencją umożliwi Gombrowiczowi zdemaskowanie „współczesnego polskiego kłamstwa literackiego” (KD, s. 114). Stosując wprowadzony przez Krleżę termin, Malić tej buntowniczej postawie nadaje podwójne znaczenie: „po pierwsze, konflikt człowieka i środowiska, w którym żyje i pracuje; po drugie, konflikt i bunt w literackim i twórczym sensie” – chodzi o „burzenie starych kanonów i tworzenie nowych wartości” (KD, s. 120). Przedmiotem tego burzenia jest nie tylko literatura, ale i wszystkie składniki mieszczańskiej kultury. Jego dzieło będzie więc „zwierciadłem cywilizacji sklerotycznej, banalnej, wyżartej”, ale i przeciwnie: „tęsknotą za życiem, bezpośredniością, czystością, autentycznością” (KD, s. 126).

W rozdziale o *Ferdydurke* Malić uznał, że podstawową zasadą kompozycji tej powieści jest kategoria snu – co nie jest nowością w stosunku do istniejącej już tradycji krytycznej – ale badacz nadaje tej kategorii strukturalny charakter:

Cała powieść może być rozumiana jako sukcesyjne budzenie się i zapadanie w sen, jako spowiedź Gombrowicza (jawa) i jako oniryczne przygody małego Józia (sen), przy czym

pierwsza warstwa tekstu jest dygresyjna, eseistyczna, niefabularna, a druga, której bohaterem jest Józio, fabularna (*fiction*) (KD, s. 149)

Istnieją dwaj bohaterowie – pisarz i Józio, będący „infantylną inkarnacją pisarza, owocem jego wspomnień (KD, s. 149). Chodzi więc nie o ontologiczny, lecz o literacki charakter snu, a tym samym o „podstawowy chwyt makrostylistyczny”. Jego główną cechą jest zaskakujący automatyzm wydarzeń pozbawionych czasowej cenzury (to zarazem cecha parodiowanej powieści przygodowej). Znajduje to odbicie w typie postaci, które wyglądają „jak manekiny, jak martwe kukielki, wbrew pozorowej, fizycznej ruchliwości, a ich świat jako szopka, jako teatr kukielkowy” (KD, s. 156).

Z podwojenia narratora wynika, zdaniem Malicia, kompozycyjne rozchwianie tekstu. Tę cechę nazywa „szczeliną”. Problem głównej postaci rozwiązuje badacz „w ramach zasadniczego Gombrowiczowskiego rozumienia literatury jako aktu egzystencjalnego”, podczas gdy w przypadku pozostałych postaci pojawiają się podwójne znaczenia nieumotywowane wyłącznie snem: „z jednej strony chodzi o sensy odwołujące się do socjologii, z drugiej – do literatury” (KD, s. 158). Jednak już wkrótce ta szczelina okaże się zaletą w kontekście barokowego charakteru tekstu – *Ferdydurke* „uzmysławia załomy, nieciągłość ukazywanej rzeczywistości, jej chaotyczną naturę i bezwzględną siłę tego chaosu” (KD, s. 165).

Występując przeciwko obydwu „tradycjom” interpretowania *Ferdydurke* – tej przedwojennej, ideologizowanej (z prawa i z lewa), jak i tej po 1956 roku, która widzi w niej przede wszystkim satyrę społeczną – Malić opowiada się za trzecią (reprezentowaną przez Frydego, analizującego powieść Gombrowicza w kategoriach „konstruktywistycznej prozy”), kładącą nacisk na ukształtowanie systemu literackiej mistyfikacji i gry:

Demistyfikacja literatury, demontaż mechanizmów dzieła literackiego, wskazywanie na jego liczne szwy – zaczyna się i kończy u Gombrowicza przeważnie na poziomie konwencji literackich, w ramach gry literackiej. Gombrowicz łamie jej zasady (co w tym przypadku znaczy: odnawia), ale nie rezygnuje z niej, nie opuszcza terenu literatury [...] nie rozprasza literackości w reporterskiej konwencji. (KD, s. 177)

Analizując postacie i realia *Ferdydurke* Malić wskazuje na nienaturalność i brak autentyczności życia w zbiorowości. Człowiek jest w zupełności zdeterminowany przez innych ludzi, a świat skrajnie uprzedmiotowiony – okazuje się „martwą naturą”. Z tej pozycji można Gombrowicza, zdaniem Malicia, zakwalifikować do pisarzy „których można by objąć wspólnym, szeroko rozumianym terminem – egzystencjalistów” (KD, s. 216).

Biorąc pod uwagę parodiowane konwencje (motyw bójki), *Ferdydurke* można analizować również w kontekście literatury popularnej (i teatru). Ta „podliteratura” kształtuje u Gombrowicza „wygląd zewnętrzny”, przeciwstawiając się głębokim znaczeniom. Właśnie to pęknięcie „pomiędzy historycznoliteracką tożsamością” a „ostatecznym, totalnym znaczeniem” stanowi wielką nowość *Ferdydurke* (KD, s. 226).

Socjologiczna sytuacja definiowana jest tutaj jako „kategoria formalna” a opowiadanie jako jej funkcja. „Intrygantem” i „reżyserem” jest Józio. Wszelchobecność „podglądania” i „podsluchiwanie”, metody charakterystyczne dla powieści detektywistycznej, staje się równocześnie znakiem sytuacji człowieka w świecie – sytuacji, w której nie ma możliwości bycia samemu a człowiek traci tożsamość.

Kończąc analizę *Ferdydurke*, badacz przeprowadza rekonstrukcję jej historycznoliterackiego znaczenia, odnosząc powieść Gombrowicza do *Pałuby* Irzykowskiego oraz do opinii Konstantego Jeleńskiego, dla którego autor *Trans-Atlantyku* jest „pisarzem metafizycznym”, odnawiającym „humanistyczne widzenie rzeczywistości”. Malić jest jednak bardziej skłonny umieszczać Gombrowicza w tej tradycji, która w *Ferdydurke* widzi przede wszystkim literacką „demistyfikację”, literacką parodię i parodię literatury (Kijowski): „Socjologia przestaje tutaj być celem, staje się środkiem” (KD, s. 251).

Następnie Malić przechodzi do *Iwony, księżniczki Burgunda*. Opiera się ponownie na analizie idiomatyki oraz ustaleniu stosunku dramatu do jego literackiego „pramodelu” – Szekspira. Tu, niby w zwierciadle parodii, potwierdza się, że „*Iwona to Hamlet à rebours*, tak jak Jarry’ego *Ubu król to Makbet à rebours*” (KD, s. 261). Ten przebrany Szekspir to tylko maska, pod którą rozprzestrzenia się „bezgraniczne *mare tenebrarum* drobnomieszczactwa, przeciętnego Polaka XX wieku” (KD, s. 262). Ten „szekspirowski wierzch” i „spód spod znaku Alfreda Jarry” gombrowiczowskiej farsy zdradzają w rezultacie prawdziwe odniesienie dla *Iwony*, za którą „stoi Gabriela Zapolska ze swoim światem” (KD, s. 263).

Sytuacja, w jakiej znalazł się Gombrowicz po wyjeździe do Argentyny, uwypukla i dramatyzuje jedną z podstawowych cech jego literatury: ukierunkowanie na czytelnika (KD, s. 270) – co jest rezultatem męczącej pisarza nostalgii. *Ślub* jest dla Malicia jeszcze jednym powrotem Gombrowicza do mitu rodziny. Z nowej, mitologicznej tym razem perspektywy „cała akcja dramatu nabiera cech kościelnego obrzędu, chrześcijańskiej mszy” (KD, s. 275). Podstawowy gest metamorfozy ma charakter biblijny, słowo staje się ciałem i dlatego *Ślub* stanowi „sceniczną demonstrację mocy słowa” (KD, s. 277), co tłumaczy prymat stylistyki:

wydarzenia śledzą słowa, akcja jest do nich komentarzem. Fabuła (intryga) *Ślubu* naśladowuje językowy akt twórczy, materializację, realizację, potwierdzenie, wyświęcenie słów. (KD, s.277)

I na tym poziomie zanika metaforyczne znaczenie. Replika Pijaka („My sami Boga stwarzamy”) wskazuje na gombrowiczowską „teorię bóstwa”: „wystarczy dwoje ludzi, aby wnieść kościół”. Analizę struktury *Ślubu* rozpoczyna krytyk od twierdzenia, że chodzi o udratyzowany monolog wewnętrzny głównej postaci. Na poziomie fabuły przeprowadza paralelę z *Iwoną*: i Władzio, i Iwona pełnią tylko funkcję „kości niezgody”. Natomiast rola Henryka sprawia, że *Ślub* jest bardziej podobny do *Ferdydurke*. To Henryk właśnie wiąże fabułę i akcję, a śmierć Władzia wydaje się konieczna „aby fabuła odniosła triumf nad akcją, by utwór zakończył się euforią wolnej, uwolnionej od rzeczywistości istoty arcyzmu” (KD, s. 282-283).

Podobne cięcie strukturalne Malić zauważył w *Trans-Atlantyku*: tutaj „życie ancypuje fabułę, zaczyna się wcześniej od niej [...] i wcześniej się kończy” (KD, s. 294). Pomiędzy życiem i akcją znalazła się, znana już ze *Ślubu*, „katolicka, moralna, ewangeliczna mitologia”, określająca, zdaniem Malicia, schemat postaci i ich stosunków, szczególnie Ojca i Syna, przy czym Ojciec jest nosicielem „krańcowej nienaturalności, ceremonialności i celebracji” (KD, s. 297), a Syn „postępu i nieskrępowania, wolności, życia i przyszłości” (KD, s. 298).

Fabuła odwołująca się do powieści detektywistycznej jest naznaczona zbrodnią i erotyczną perwersją: obydwie cechy spotykają się w postaci Gonzala, „reżysera, uwodziciela i złego ducha” (KD, s. 299). I chociaż zbrodnia pozostaje jedynie zamiarem, on jednak naprowadza narratora (Witolda Gombrowicza), aby ją przyjął jako rozwiązanie. Gombrowicz porównuje patriotyzm ze zmysłową miłością i opowiada się przeciwko „polskości”, przeciwko formie – w imię nowego, przyszłości. Z tej perspektywy *Trans-Atlantyk* staje się dla Malicia „powieścią patriotyczną w psychopatologicznej szacie” (KD, s. 300). Badacz jest on oczywiście świadomy, że *credo* Gombrowicza brzmi „od formy nie ma ucieczki”, co odpowiada pierwszemu zakończeniu fabuły, zgodnemu z samym zakończeniem akcji. Drugie zakończenie fabuły przynosi katharsis: jest nim wybuch śmiechu.

Ten schemat sprawdza się potem z perspektywy „fantastyzacji rzeczywistości”, a kluczowe sceny wskazują na próbę uwalniania się od „narodowego martyrologicznego niewolnictwa”. Tutaj również na pierwszy plan wysuwa się idiomatyka, utrzymana w całości w poetyce kiczu. Strukturę *Trans-Atlantyku* Malić nazywa barokową, czego potwierdzeniem jest stylistyczna archaizacja idąca nie tylko w kierunku literatury sarmackiej, ale i tej gminnej, trywialnej. Z perspektywy barokowości tekstu widoczna jest jego znaczeniowa spójność: „Człowiek społeczny *Trans-Atlantyku* zostaje na końcu powieści związany jedynie z ideą polskości, a jedynym autentycznym wyrazem literackim tej idei jest folklor. Tym kończy się spór o Polskę, noszący cechy najgłębszego atawizmu” (KD, s. 312).

Pornografia stanowi dla Malicia swego rodzaju syntezę Gombrowicza. Tutaj stare Gombrowiczowskie motywy, tematy i kategorie zastały przedstawione w „stanie czystym”, w powieści panuje „doskonałe zgranie, celowość, odpowiedniość i konsekwencja dwu systemów obecnych w każdym dziele literackim: ideowego [...] i literackiego” (KD, s. 323-324).

Nowością jest sposób przedstawiania pejzażu, nabierającego mitologicznego i katolickiego charakteru (KD, s. 321). Lecz w centrum uwagi badacza ponownie znajduje się cielesność, która nie tylko determinuje kompozycję, ale i „coś o wiele ważniejszego – rzeczywistą podstawę fenomenów świata tej powieści” (KD, s. 324). Pozornie rozprawa Malicia zatoczyła tutaj pełne koło; nie chodzi jednak o powrót do pozycji wyjściowej, lecz – jak twierdzi autor – o „nowy i wyższy poziom”. Tutaj

ciało triumfuje nad duchem poprzez akt śmierci, czyli poprzez akt samounicestwienia, autonegacji. Jedynym absolutem świata kreowanego przez Gombrowicza jest nicość. Śmierć jest znakiem tej nicości, a życie jej potwierdzeniem. (KD, s. 326)

Wyodrębniając w *Pornografii* elementy strukturalne, Malić na pierwszy plan wysuwa postać Fryderyka, „aktora”, „reżysera” i „intryganta”, będącego „pierwiastkiem rozkładu” w środowisku, które jest polskim „rezerwatem przeszłości”, wyspą „zatrzymanego czasu”; to środowisko samo generuje fabułę, ponieważ istnieje w swojej podstawowej sprzeczności – pomiędzy idyllą i wojną. Fryderyk to destrukcja polegająca na demitologizacji pejzażu i teraźniejszości powieści. Resultatem tego zabiegu jest ustanawianie nowej równowagi: „Narodowa i katolicka mitologia ulega rozkładowi w zdemitologizowanej, ogołoconej rzeczywistości, której biologicznym atrybutem jest cielesność, a metafizycznym – kosmos” (KD, s. 333). „Wyższy poziom” to zatem „tłumaczenie mitologii świata przedstawionego powieści na język «nagiej» rzeczywistości, na język podstawowych egzystencjalnych kategorii człowieczeństwa” (KD, s. 332).

Doszedłszy do wyjściowego punktu swojej interpretacji, Malić na krótko zajmie się *Dziennikiem* (w tym momencie ma dostęp tylko do pierwszych dwóch części), w którym znajduje potwierdzenie swojej najważniejszej hipotezy: jako gatunek *Dziennik* w sposób najbardziej adekwatny realizuje „literaturę aktu życia” i umożliwia „utrwalenie życia w nieustannym ruchu i niedokończoności” (KD, s. 343).

Rekonstrukcja literackiego systemu Gombrowicza przeprowadzana przez Malicia systematycznie, od tekstu do tekstu, w interpretacyjnej spirali, jest równocześnie zamknięta i otwarta (znaczące jest w niej przeczcucie *Kosmosu*, a nawet eseju o Dantem). Jednakże referowanie idei Malicia, które miało na celu pokazanie najważniejszych mechanizmów jego metody badania Gombrowicza, byłoby niepełne bez uwzględnienia jeszcze dwóch ważnych charakterystycznych dla badacza kwestii historyczno-literackich. Po pierwsze, Malić umieszcza dzieło Gombrowicza w tradycji literatury polskiej, na europejskiej peryferii, gdyż „wiele możliwości literackich środków wyrazu może się tu o wiele swobodniej zrealizować niż w pobliżu wielkich literackich metropolii, które w znacznie większym są zdeterminowane i ograniczane przez tradycję” (KD, s. 350). Po drugie, twórczość Gombrowicza stanowi dla Malicia jedno z ogniw łańcucha literatury europejskiej, tego który „od Erazma, Montaigne’a i Rabelais’a, poprzez Voltaire’a, Gribojedowa, Gogola i Flauberta, Jarry’ego, Witkiewicza, nadrealistów, Krleży i Gombrowicza – na pierwszy plan wysuwa motyw «pochwały głupoty»” (KD, s. 44). Dlatego nie dziwi ostatni punkt interpretacji:

Zamiast zadowolić się miejscem ubogiego prowincjonalnego rodaka europejskiej literatury, jak wielu jego braci po piórze, Gombrowicz wybrał drogę skandalu i *enfant terrible*. Zamiast zjawić się na europejskim literackim horyzoncie cicho i skromnie jako „hreczkosiej”, on wbiegł cyrkowo: głośno, dźwięcząc dzwonekami, z małpim lusterkiem w ręce. Zamiast przyjąć wyznaczoną mu rolę „kapłana” – wybrał dostojność „błazna”. (KD, s. 351)

Praca doktorska Zdravka Malicia pisana w czasie, kiedy Gombrowicz wracał do Europy, kończy się apoteozą jego polskości. Oczywiście nie tylko z powodu Polski. Chodziło o reafirmację wszystkich „małych literatur”, również i chorwackiej – każdej kultury peryferii.

O wizjach, perspektywach i porównaniach związanych z Krleżą świadczą liczne notatki znajdujące się w samym tekście dysertacji (niestety, z polskich tłumaczeń uwagi te były najczęściej odrzucane, dlatego związki „metody” Malicia z tym chorwackim pisarzem są polskiemu czytelnikowi nieznane!). Dowodem na istnienie tych nawiązań są także prace Malicia na temat Krleży, powstałe równolegle z dysertacją. Malić zajmuje się w nich przede wszystkim tym Krleżą, który jest najbliższy jego perspektywie badawczej: autorem *Ballad Pietrka Kerempuha* i powieści *Bankiet w Blitwie*, a więc tekstów, w których „chorwackie kłamstwo literackie” – krytyka i mitologizacja kultury mieszczańskiej – potraktowane zostają w duchu sowizdrzalskiej groteski i egzystencjalizmu, i w których najmocniej dochodzi do głosu chęć burzenia wszystkich iluzji i pozorów. I chronologicznie, i generacyjnie *Ballady* mają pierwszeństwo: krótko mówiąc, jak pisze polski monograf Krleży (a zarazem wieloletni przyjaciel Malicia i generacyjny sojusznik) Jan Wierzbicki, w dziele chorwackiego pisarza są one „punktem szczytowym”, „jeszcze jednym syntetycznym obrachunkiem z mitologią narodową, a zarazem konstrukcją literacką w całości świadomie wzniesioną z budulca erudycyjnego, poddanego zabiegom stylizacyjnym i groteskowo przetworzonym”². Wszechmoc stylizacji, świadomy wybór pozycji autorskiej w stosunku do sprawdzonych kulturowych i literackich kanonów oraz egzystencjalistyczna wizja ludzkiego losu stanowi podstawę pozwalającą przeprowadzić paralelę Krleża – Gombrowicz; co więcej, radykalizm buntu stawia ich na tym samym poziomie w horyzoncie współczesności. *Ballady* Krleży, zdaniem Malicia, zawierają „totalną negację każdej, a więc i chorwackiej historii [...] jako podstawowej tezy całej sowizdrzalskiej literatury od Rabelais’ego do, jeśli chcecie, Leszka Kołakowskiego”³. W tej wizji świata „wyzwolenie nie jest możliwe ani jako akt woli, ani jako niezależna od człowieka konieczność historyczna, w tym świecie oswobodzenie zdarza się jedynie dzięki grotesce”⁴.

Pomiędzy Krleżą i Gombrowiczem istnieje jednak pewna zasadnicza różnica: o ile Gombrowicz jest radykalnym indywidualistą i destruktozem pozorów, a jego „pozytywną filozofię” można streścić jako literacką reafirmację abstrakcyjnie rozumianego humanizmu (stąd też jego krytyka Sartre’a), Krleża, jeśli chodzi o odrzucanie kulturowego i ideologicznego „kłamstwa”, o wiele bliższy Sartre’owi jako reprezentantowi tzw. literatury zaangażowanej.

Cztery rozdziały z dysertacji Zdravka Malicia – o *Ślubie* (1966), *Ferdynandzie* (1968), *Trans-Atlantyku* (1970) i felietonach literackich (1973), w całości lub częściowo przerobione, pojawiły się w polskim tłumaczeniu w okresie „kanonizowania” Gombrowicza – w sensie nadanym przez Janusza Sławińskiego⁵. Na początku znajduje się Malić: autor pierwszej syntezy, interpretator, który odrzucił (jak sądził) balast nieliterackich chwytów interpretacyjnych, a szczególnie tych,

^{2/} J. Wierzbicki *Miroslav Krleža*, Warszawa 1965, s.100.

^{3/} Z. Malić *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, „Umjetnost riječi”, br. 3, s. 553.

^{4/} Tamże, s.558.

^{5/} J. Sławiński *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 159-165.

które można byłoby zakwalifikować do świata pozorów i kłamstw – do świata wszechwładnej formy. Stawiając znak równości pomiędzy Gombrowiczem a literaturą – rozumianą jako „akt egzystencjalny” – Malić w znacznej mierze „oczyścił” gombrowiczologiczny horyzont oczekiwań. Dzięki temu mogła ruszyć lawina interpretacji: jego praca zawiera *in nuce* wiele tematów, którymi później zajmowała się ta ekskluzywna dyscyplina hermeneutyczna, potrzebująca w pewnym momencie zachęty do koncentracji na tym, co istotne – na literackości. Tak w 1965 roku Malić widział przyszłość gombrowicologii:

W literaturze o Gombrowiczu istnieje tradycja, zgodnie z którą stosunek Gombrowicza do słowa, jego język indywidualny, wchodzi w centrum uwagi krytyki i staje się podstawą pozwalającą określić istotę literackiej specyfiki pisarza. Ta tendencja, dzisiaj może nieco mniej zauważana, ma szansę rozkwitnąć, wzmocnić się, ale pod warunkiem spokojniejszego, bardziej zrównoważonego i obiektywnego podejścia do twórczości Gombrowicza. (KD, s. 204)

Właściwie to zadanie wykonał Malić. W 1984 roku Zbigniew Łapiński chorwackiemu poloniście przypisuje w tym zakresie decydującą rolę. Spośród tekstów, które się ukazały w Polsce, wskazuje na kilka uznanych w tym momencie za najlepsze

wprowadzenie w dzieło autora, tak mocno, ale też [...] tak połowicznie u nas obecnego. Zwróćmy przy tym uwagę na studia historycznoliterackie. Zdziwi zapewne, że drogę torował tu ktoś obcy. Może jednak potrzeba być doktorantem z Zagrzebia, żeby umieć spojrzeć na Gombrowicza jak na przedmiot badań. Zresztą po rozprawach Zdravka Malicia ukazały się także pozycje polskie, posuwające naszą wiedzę znacznie dalej.⁶

„Oczyszczanie” gombrowicologii przez Malicia jest rezultatem, co próbowałem pokazać, przyjęcia perspektywy „niezarażonej” Gombrowiczem samym. Może największa zasługa badacza polega na tym, że nie pisał o Gombrowiczu językiem Gombrowicza, decydując się na język zaczerpnięty z własnej tradycji, z jej perspektywy, „z granicy rozumu”. W ten pozornie paradoksalny sposób, według Malicia Gombrowicz właściwie potwierdził Krleżę i jego intelektualne znaczenie.

Po opublikowaniu wybranych rozdziałów z pracy doktorskiej w polskich czasopiśmie nie ukaże się już żadna praca Malicia na temat Gombrowicza. Ale on sam od czasu do czasu wracał do tego tematu, przede wszystkim dlatego, że był świadomy, iż jego synteza nie została dokończona.

W tym sensie ważne miejsce zajmuje krótka rozprawa *Bit Gombrowiczewa kazališta* (*Istota teatru Gombrowicza*)⁷, napisana z perspektywy, której można nadać imię: rok 1968. Zawiera ona krótki portret Gombrowicza jako (literackiego) buntownika i opis „literackiej drogi” pisarza, który okazuje się „nasz i współczesny”. Najważniejsze zadanie tego tekstu polega na ukazaniu teatralności utworów Gombrowicza, na umieszczeniu jego tekstów dramatycznych w kontekście historyczno-literackim.

^{6/} Z. Łapiński *Wstęp*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław 1984, s. 22.

^{7/} Z. Malić *Bit Gombrowiczewa kazališta*, „Književna smotra”, II/1970, br. 3.

Malić widzi Gombrowicza jako „człowieka epoki przejściowej”, którego poglądy na świat jest

głęboko przesączony gnostycznym, antyapologetycznym pesymizmem ostatniego człowieka, człowieka rejestrującego rzeczywistość, zapisującego wydarzenia [...] człowieka, który przychodzi na końcu, aby poznać ukończone dzieło i odejść nic nie zmieniawszy.⁸

Gombrowicz, który pozostał „wierny tylko zwątpieniu” i który „wątpił nawet we własne zwątpienie” – mimo iż „dotarł do pewnych prawd” o człowieku i świecie – tymczasowo zostaje wzięty w nawias. Malić, który rok 1968 przyjął z ogromnym entuzjazmem (nawiasem mówiąc – jak i Krleża) widzi twórczość Gombrowicza w tym kontekście jako negację nowych lewicowych ideałów.

Wcześniej opublikował Malić tekst *in memoriam* Gombrowicza⁹. Tekst bardzo skoncentrowany, informacyjny, napisany w tradycji najlepszych prac badacza, daje wizję człowieka, który swoją osobowość „podporządkował wymaganiom tej ludzkości, która jest istotą egzystencji człowieka”. Jeszcze raz z perspektywy Malicia oglądamy Gombrowicza w całej jego wielkości: „Umarł człowiek, który był nam potrzebny”¹⁰.

Tę „potrzebę” Gombrowicza potwierdzi jeszcze raz dwadzieścia lat później w artykule powstałym przy okazji próby tłumaczenia *Trans-Atlantyku*. Jest to czas „późnego Malicia”, który w międzyczasie przeszedł przez Scylle i Harybdy polityki. Później stopniowo coraz bardziej wycofywał się ze świata i uciekał od ludzi, a literatura stała się dla niego nie tylko „egzystencjalnym faktem”, lecz i egzystencjalnym schronieniem. Był to Malić, którego sojusznicy stopniowo się wykruszali (wszystcy oprócz tych literackich). Zresztą, pewnie nie popełnił błędu, jeżeli powiem, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w jego polonistycznych wyborach pierwsze miejsce zajmie Mickiewicz – przede wszystkim młody Mickiewicz, ten bez ideologicznych i politycznych zadań, Mickiewicz poeta. Tak będzie go widział Malić i stopniowo mickiewiczowska perspektywa pokona Gombrowicza.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w czasie agresji i wojny w Chorwacji oraz Bośni i Hercegowinie, co dla Malicia było ideowym i osobistym „burzeniem świata”, próba tłumaczenia *Trans-Atlantyku* była niewątpliwie gestem opozycyjnym i próbą katharsis. Wielki rozrachunek Gombrowicza z „polskością” może stanowić antidotum na chorwacką (i nie tylko chorwacką) fascynację mitami i ideologiami tego czasu. Historyczno-literacki kontekst *Trans-Atlantyku* scharakteryzowany teraz zostaje ze skrajnym pesymizmem:

Od *Wilka stepowego* Hessego do *Mistrza i Małgorzaty* Buthakowa, od *Podróży do kresu nocy* Céline’a, *Na krawędzi rozumu* Krleży do prozy Thomasa Manna i Heinricha Bölla, od *Ob-*

8/ Tamże, s. 207-208.

9/ Z. Malić *Witold Gombrowicz (1904-1969) (U powodu smrti)*, „Telegram”, br. 487, Zagreb 1969.

10/ Tamże, s. 226.

cego Alberta Camusa do dzisiejszych *Szatańskich wersetów* Rushdiego przewija się masa tekstów literackich, które głośno, ale jak wydaje się bezskutecznie zwracają uwagę na fakt, że minął czas indywidualnego niewolnictwa, że dążąc do Wolności właściwie uciekaliśmy od Niej i nic innego nam nie pozostało jak czekać na koniec. Strzała jest naciągnięta.¹¹

Zakończenie *Trans-Atlantyku*, które kiedyś przynosiło katharsis poprzez śmiech, teraz przyjmuje kolor uniwersalnej cywilizacyjnej czerni – jest to

fajerwerk osiągniętej i zarazem straconej wolności, jedności i braterstwa. Ponieważ tą euforią demonicznie bezosobowego śmiechu cyrkowo i spektakularnie kamufluje się gorzką prawdę o zbrodni i czynieniu zła jako kwintesencji Historii.¹²

Gombrowicz jeszcze raz potwierdza swoją rolę w myśleniu Malicia. Ostatnia prawda – prawda o bólu – staje się coraz bardziej osobista. W przypadku Malicia absolutnie nie oznacza to pożegnania z literaturą, ale charakterystyczny jest jego powrót do samego tekstu i spojrzenia nań z najbliższej perspektywy – perspektywy tłumacza. Wydaje się, że w tym kontekście forma pracy, jaką wybrał w latach dziewięćdziesiątych, jest najbardziej uzasadniona i charakterystyczna. Malić zaprzyjaźnia się ze starą chińską poezją. Jak najdalej od chaosu „teraz i tutaj” i w samym sobie.

Gombrowicz Malicia miał swoje „fazy”. Na początku była dysertacja i wszystko, co zostało napisane później, pozostawało pod jej znakiem; z czasem jednak uzupełniał się i Malicia horyzont aktualizacji gombrowiczowskiego testamentu. Długo pozostawał wiernym literackim sojusznikiem autora *Ferdydurke*. Potwierdzają to także te teksty badacza, które polskiej publiczności do chwili obecnej nie były dostępne, tak jak i jego liczne tłumaczenia utworów Gombrowicza¹³.

Dziś wydaje mi się, że wkład Malicia w gombrowicologię, który mogliśmy krótko określić – *ad rem*, powrót do literatury! – znowu nabiera na znaczeniu. Co więcej, może tak właśnie dałoby się obronić twórczość Gombrowicza tych wszystkich efemerycznych i przejściowych odczytań, którymi otoczony jest dziś.

Przeł. Jolanta Sychowska-Kavedžija

Bibliografia prac Zdravko Malicia o Witoldzie Gombrowiczu:

1965. a) *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska], w całości nie drukowana, Zagreb 1965, s. 427.
b) *Pogovor*, w: Witold Gombrowicz *Ferdydurke*, Zagreb 1965, s. 233-237; zob. też w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 210-215.

11/ Z. Malić *Gombrowiczev „Trans-Atlantik”*, „Treći program Hrvatskog radija” br. 34, Zagreb 1991; zob. w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 231.

12/ Tamże.

13/ Już po ukończeniu tego artykułu ukazał się zbiór tekstów Zdravka Malicia o Gombrowiczu, jak i fragmentów jego tłumaczeń – *Gombrowicziana*, Zagreb 2004.

Szkice

1966. a) *Ślub Gombrowicza* [rozdział pracy doktorskiej], „Dialog” (Warszawa), 1966 nr 5, s. 93-103; zob. też: *Gombrowiczevo Vjenčanje*, „Prolog” (Zagreb) 1974, br. 18, s. 40-44.
b) *Uspomene iz puberteta Witolda Gombrowicza* [częściowo zmieniony rozdział z dysertacji], „Radovi Zavoda za slavensku filologiju” 1966, br. 8, Zagreb, s. 91-128.
1967. a) *Književni feljtoni Witolda Gombrowicza* [zmieniony rozdział z dysertacji], „Filološki pregled”, br. I-IV/1967, Beograd; zob. też: *Gombrowicz*, „L’Herne” nr 14, przeł. B. Vuletić, Paris 1971; także pod tytułem: *Felietony literackie Witolda Gombrowicza*, przeł. W. Krzemięń, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 3; zob. też w: Z. Malić *Polonica*, Zagreb 1973; zob. też w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 174-195.
b) *Dnevnik kao književna vrsta (Uz Gombrowiczev Dnevnik)* [rozdział z dysertacji], „Telegram”, br. 363, Zagreb 1967; zob. też pod tytułem: *Gombrowiczev Dnevnik (1953-1966)*, w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 216-220.
1968. *Ferdydurke* [skrócony rozdział z dysertacji], przeł. J. Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 108-15; *Gombrowiczeva „Ferdydurke”* [rozdział z dysertacji częściowo zmieniony], „Književna smotra” XV/1983, br. 50, s. 21-44.
1969. *Witold Gombrowicz (1904-1969) (U povodu smrti)*, „Telegram” br. 487, Zagreb 1969; zob. też w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 221-226.
1970. a) *La Construction du Trans-Atlantique de Witold Gombrowicz*, [rozdział z dysertacji], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1970 z. 1/24, s. 95-112; zob. też pod tyt. „*Trans-Atlantyk*”, *Witolda Gombrowicza*, przeł. Jan Wierzbicki, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 235-255.
b) *Bit Gombrowiczeva kazališta*, „Književna smotra”, II/1970, br. 3, s. 3-8; zob. też: *Gombrowiczev izlazak na scenu*, w: Z. Malić *Polonica*, Zagreb 1973, s. 41-54; także w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 196-209.
1971. *Poljska proza tridesetih godina*, „Književna smotra”, III/1971/1972, br. 10, s. 19-32.
1973. *Pogovor*, w: Witold Gombrowicz, *Pornografija – Kozmos*, Zagreb 1973, s. 279-281.
1991. *Gombrowiczev „Trans-Atlantik”*, „Treći program Hrvatskog radija” br. 34, Zagreb 1991; także w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 227-232.
2002. [*Witold Gombrowicz – Pogled unatrag*], w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 233-238; to samo pod tyt.: *Witold Gombrowicz*, „Dubrovnik” XII/2002, br. 3, s. 284-292.

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza

Strategia powtórzenia

Zatem przybyłem do Berlina. Od razu pobiegłem do mego dawnego mieszkania, by się przekonać, czy powtórzenie jest możliwe. Pragnę zapewnić czującego czytelnika, że poprzednim razem udało mi się otrzymać jedno z najprzyjemniejszych mieszkań w Berlinie [...]. O, tu właśnie powtórzenie okazało się niemożliwe. Mój gospodarz *hatte sich verandert*, w tym prostym znaczeniu, w jakim Niemcy rozumieją to słowo [...]. Krótko mówiąc ożenił się.¹

pisał narrator *Powtórzenia* Sørensa Kierkegaarda Constantin Constantinus, reżyser przewrotnego scenariusza, w ramach którego romantyczny młodzieniec, pozostający dotąd we władzy wspomnienia nakierowanego na przeszłość, odkrył dla siebie zwrócone ku przyszłości powtórzenie². Witold Gombrowicz jest pisarzem świadomym wielorakich filozoficznych znaczeń powtórzenia. Sam wskazuje na *Ślub*, jako na dramat, którego ważnym tematem jest powtórzenie właśnie. W *Dzienniku* znajdujemy zapis poświęcony popularnej do dziś biograficznej wykładni Kierkegaardowskiego pojęcia. Gombrowicz wie, że u autora *Albo-albo* prawdziwe powtórzenie tu na ziemi jest niemożliwe – ma ono wymiar religijny i stało się udziałem jedynie Hioba³.

^{1/} S. Kierkegaard *Powtórzenie, Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 42-44.

^{2/} Wśród ważnych dla Gombrowicza dzieł Kierkegaarda trzeba wskazać na pierwszym miejscu *Dziennik uwodziciela* z kluczowym motywem intelektualnego uwodzenia. Warto przy tym zauważyć, że duński filozof nakłada ironiczne maski pseudonimów (Nicolaus Notabene, Constantin Constantinus, a zwłaszcza Johannes Climacus i Anticlimacus), podczas gdy polski pisarz nie tworzy fikcyjnych imion dla trzech bohaterów – narratorów swoich powieści, ale ukrywa się pod maskami sylleptycznego „ja”, by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Ryszarda Nycza. Por. R. Nycz *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 108.

^{3/} Por. S. Kierkegaard *Dziennik (wybór)*, przeł. A. Szwed, Lublin 2000.

Lefebre o Kierkegaardzie. [...] Czegóż więc żąda Kierkegaard? Żąda powtórzenia życia, którego nie przeżył, odzyskania utraconej narzeczonej [...] Jakże podobne do *Ślubu!* Tylko że Henryk nie zwraca się do Boga, [...] będzie usiłował odzyskać przeszłość za pomocą ludzi, stworzyć z nich i z nimi rzeczywistość. (Dz 1953-1956, 278)⁴

Zagadnienie powtórzenia w dramaturgii Gombrowicza to temat ogromnej wagi. W tym miejscu chciałabym jedynie zaakcentować, że w *Ślubie*, z nawiązaniem do Szepirowskiego *Hamleta* problem ten buduje kwestie metateatralne i metafizyczne. Również powtórzenia w *Operetce*, nie tylko „krzeselka Lorda Blotton”, nie tylko te, które akcentują „boskie głupstwo” operetkowej formy, prowadzą do zagadnień teatru w teatrze. Dlatego niemieccy badacze Birgitte Schulze i Jan Conrad, którzy skrupulatnie wyliczają przykłady powtórzeń z tego właśnie dramatu, wskazują na charakter Gombrowiczowskiego teatru jako m e t a t e a t r u⁵.

W prozie fabularnej repetycja, na którą od dawna zwracali uwagę badacze Gombrowicza⁶, wiąże się ściśle z zagadnieniem autotematyzmu i dwudziestowieczną nieoczywistością *mimesis*⁷.

W bibliografii książki Gilesa Deleuze’a *Różnica i powtórzenie* Witold Gombrowicz jest (jeśli nie liczyć Hoene-Wrońskiego) jedynym polskim autorem⁸. Jako dotyczące kategorii powtórzenia wskazane są zwłaszcza *Ferdynand* i *Kosmos*. Sama filozofia powtórzenia Deleuze’a (a także Derridy czy de Mana) pojawi się tu jedynie na marginesie rozważań – Gombrowicz inspirował, był prekursorem współczesnych teoretyków powtórzenia, ale niekoniecznie coś im zawdzięczał.

Natomiast wśród kontekstów filozoficznych, które powinno się uwzględnić, prócz *Powtórzenia* Kierkegaarda, jest „wieczny powrót” Nietzschego (przypomnijmy: „rozkosz chce siebie samej, chce wieczności, chce wrotu, chce wszystkiego, co zawsze jednakie”⁹). Idei „wiecznego powrotu” i jej konsekwencjom w filozofii Heideggera poświęcona jest krytyczna uwaga Gombrowicza rzucona w *Dzienniku* na marginesie lektury jednego z dzieł Heideggera. Ze względu na znaczenie w kulturze XX wieku nie sposób pominąć freudowskiego (i szerzej – psychoanalitycznego) pojmowania powtórzenia jako neurotycznych, kompulsywnych zachowań związanych z popędem seksualnym i popędem śmierci. Osobny krąg zagadnień związanych z czasem, przeszłością i powtórzeniem wywoływała inspirująca mo-

⁴ Do utworów Gombrowicza odsyłają następujące skróty: Dz – *Dziennik*, F – *Ferdynand*, K – *Kosmos*. Utwory te cytowane są za edycją *Dzieł*, redakcja naukowa tekstu J. Błoński, wyd. I Kraków. Cyfra po skrócie oznacza numer strony.

⁵ B. Schulze, J. Conrad *Metateatr Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wyb. i oprac. M. Zyburą przy współpracy I. Surynt, Kraków 2004.

⁶ Por. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

⁷ Por. A. Melberg *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

⁸ Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

⁹ F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa [b.r.], s. 379.

dernistyczną literaturę myśl Bergsona. Na pozór to „za dużo grzybów”, ale pisarz taką właśnie – wielokierunkową, a zarazem niezobowiązującą grę z filozofią prowadzi; jak pisał ostatnio Jarzębski: „ściąga [ją] z abstrakcyjnej przestrzeni refleksji i wsącza na nowo w otaczającą nas rzeczywistość”¹⁰.

Repetycja pojawia się w twórczości Gombrowicza na wszystkich poziomach zachodząc od zdawiania głosek i sylab, poprzez powtórzenia słów i fraz aż do „powtórzenia” jako tematu fabularnego – wreszcie – metaliterackiego. Nie sposób stworzyć katalogu tych powtórzeń – trzeba by było stać się swego rodzaju Pierrem Menardem, nowym „autorem” dzieł Gombrowicza. Uporządkowanie figur związanych z Gombrowiczowską retoryką powtórzenia byłoby już zadaniem znacznie mniej jałowym, ale i ono nie stanowi przedmiotu mojego studium. Zbyt dobrze pamiętam Gombrowiczowskie ostrzeżenia przed takimi konstrukcjami i ich (źle ukrytymi) celami:

Zapewniam, jest to konstrukcja nieoszacowana pod względem zapełniania miejsca, badaniami wnikliwymi nad nią można zapełnić trzysta tomów zapełniając coraz więcej miejsca i coraz wyższe uzyskując miejsce, i rozsiadając się wygodniej i obszerniej na swym miejscu. (F, 68-69)

Można tu jedynie zasygnalizować znaczenie powtórzeń w utworach Gombrowicza, a także pokazać, że chwytty związane z powtórzeniem pochodzące z różnych poziomów dzieła łączą się z sobą w przemyślany, celowy sposób, że w każdym przypadku retoryka staje się filozofią.

Repetycja w *Ferdynandzie* grają istotną rolę, począwszy od jej „elementów nadorganizacji językowej” i „akcji wokół słów”, o których pisał Włodzimierz Bolecki¹¹, aż po motyw powtórzenia – repetowania w dziejach bohatera, który ma doświadczyć ponownie „niewdzięcznego wieku”, młodości. W tym kontekście znaczenia nabierają obydwa opowiadania wewnętrzne, a także obie przedmowy i kreowane tu symetrie: Filidora i Antyfilidora, a następnie Filidora i Filiberta. Powtórzenia w funkcji groteskowej zdają się spełniać Bergsonowskie definicje: „*Quasi-mechaniczna powtarzalność, właściwa symetriom, musi bowiem w końcu – Bergson dixit – wzbudzić śmiech*”¹² – podkreśla Błoński. Jednak, jeśli czytać serio słowa: „Filibert bowiem ustawiony definitywnie i na mocy analogii z Filidorem, kryje w swej dziwnej łączności ostateczny sekret sens dzieła” (F, 183) – obydwie nowele z powieści prowadzą do wniosku, że wszystko podszyte jest nie tyle dzieckiem, co okrucieństwem. Absurdalny, powtarzalny „mechanizm życia” zasadza się na okrucieństwie¹³.

¹⁰ J. Jarzębski *Z Gombrowiczem do Europy*, „Gazeta Wyborcza” 29 I 2004, s. 15.

¹¹ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witekacy – Gombrowicz – Schulz*, wyd. II, Kraków 1996.

¹² J. Błoński *Fascynująca Ferdynand*, w: tegoż *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 70.

¹³ Por. R. Barthes *Sade – Fourier – Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.

W *Ferdydurke* toczy się nieustanny pojedynek nie tylko mistrzów Syntezy i Analizy, ale Powtórzenia i Różnicy. „A może u podstawy księgi leży [...] symetryczna męka analogii i analogiczna męka symetrii i syntetyczna męka analizy [...] nudna męczarnia nudy i powtarzania w kółko” (F, 180). Ironiczne podpowiedzi narratora (prezentowane w enumeracyjnym ferworze i w nadmiarze) mogą wprowadzać w błąd. Jednak mimo ironii znajdziemy tu wykład metody:

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia! Zważcie jednak, że taka cząstkowa konstrukcja nie tylko jest konstrukcją, jest właściwie całą filozofią, którą tu przedstawię w formie piankowej i lekkiej beztroskiego felietonu. (F, 69)

Sam Gombrowicz „metodę nasilania przez powtarzanie” stosował wielokrotnie w *Dzienniku*, zaczynając oczywiście od poczwórnego „ja” na początku. Kunsztowną opowieścią o powtórzeniu jest zapis z roku 1963 zaczynający się od słów godnych Constantina Constantinus: „Piszę te słowa w Berlinie” (Dz 1961-1966, 87). Powrót do Europy po dwudziestu czterech latach spędzonych w Argentynie wywołuje lawinę repetycji:

Wytwarzała się pewna analogia pomiędzy tymi ostatnimi dniami a dniami pierwszymi, wtedy z 1939-go, analogia formalna jedynie, ale uczepiłem się jej w moim chaosie i znalazłem jednak trochę czasu, by odbyć pielgrzymkę do miejsc, które wówczas były moimi, [...]. (Dz 1961-1966, 91)

Kulminacją świadomie prowokowanych powtórzeń nie jest spotkanie po latach z Berlinem czy Paryżem, lecz moment znalezienia się na symbolicznej osi symetrii, w punkcie przecięcia geometrycznie wręcz wyznaczonych linii – dróg dwóch transatlantyków. Jest to „spotkanie” „z jednym białym statkiem... który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos... na pełnym oceanie...” (Dz 1961-1966, 93). Nocne zjawisko opisane językiem fantasmagorii opatrzone zostaje komentarzem dowodzącym „powtórzeniowej” świadomości piszącego, który odrzuca pokusy „architektonicznego” konstruowania, „fabrykowania” wspomnień i sobowtórowych odbić:

Pomyślałem w końcu o sobie na tamtym pokładzie – i że dla tamtego ja jestem tutaj prawdopodobnie taką samą zjawą, jak on dla mnie. [...] Co za mania: wpatrujesz się w kulę szklaną, w szklankę wody, i nawet tam coś ci się z niczego wysnuje, kształt... (Dz 1961-1966, 107)

Słynny fragment, w którym ręka kelnera zaczyna mieć coraz większe znaczenie, wówczas gdy następują kolejne nawroty do niej jako tematu można czytać również jako „traktat o powtórzeniu”¹⁴. Ważną refleksję z *Dziennika* o ponownym spojrze-

^{14/} Por. J. Jarzębski *Anatomia Gombrowicza*, w: tegoż *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 66-67.

niu (na popielniczkę) o re-fleksji właśnie, pojawia się tuż za komentarzem do *Kosmosu*¹⁵.

Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u początku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu.

Powtórzenie w funkcji retorycznej stosuje Gombrowicz bezbłędnie, obficie i rozmaicie, unikając monotonii. Jak dawni staropolscy mówcy (nie tylko w *Trans-Atlantyku*) sięga po wszystkie jego rodzaje i odmiany¹⁶. Najważniejsze zdają się być dla niego, dające się wyprowadzić z retoryki, ale wykraczające poza nią zasady: gradacji, zwielokrotnienia i podwojenia (w podwójnej roli: symetrii i antynomii).

Repetycje pojawiają się w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* i we wszystkich powieściach: w *Opętanych*, w zakończonym symetrycznym „buch-bachem” *Trans-Atlantyku* i w misternej intrydze *Pornografii*. *Trans-Atlantyku*, *Pornografia* i *Kosmos* układają się w ciąg intensyfikacji. Wzrasta między innymi niewiarygodność narratora „Witolda Gombrowicza”, jego stopień ingerencji w świat powieściowy – od biernej obserwacji zabiegów Gonzala w *Trans-Atlantyku* poprzez współudział z Fryderykiem w *Pornografii* aż do samodzielnych działań reżyserskich w *Kosmosie*. Intensyfikują się również dwie siły: okrucieństwo i erotyzm. Gonzalo, Fryderyk i Leon – każdy z nich inaczej – pragną powtórzenia, ale tylko bohater *Kosmosu* tak jawnie się do tego przyznaje.

Powtórzenia *Kosmosu*

Jeżeli *Ferdydurke* stanowi rodzaj wprowadzenia do Gombrowiczowskiej wizji świata, a więc i do jego refleksji na temat powtórzenia, *Kosmos* jest powieścią, której zasadę stanowi powtórzenie właśnie. Także i pod tym względem należy przyznać rację Jerzemu Jarzębskiemu – ostatnia powieść stanowi pisarską *summę*. Gdy bohater-narrator trafia do górskiego pensjonatu przyjmuje jako metodę specyficznie bezprzedmiotowego śledztwa odkrywanie oderwanych od siebie, pozornie niepowiązanych elementów, które układają mu się w sekwencje jedynie dzięki powtórzeniu¹⁷. Znaki, ich rytmy i konstelacje budowane są naprzeciw pustki. Prócz

^{15/} Słowa te cytuje Michał Legierski w swojej inspirującej interpretacji *Kosmosu* (M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999, s. 207-208).

^{16/} Por. H. Lausberg *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, „Homini”, Bydgoszcz 2002, s. 346-363.

^{17/} O *Kosmosie* zobacz m.in. K. Bartoszyński „*Kosmos*” i *antynomie*, A. Okopień-Sławińska *Wielkie bergowanie czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*, A. Libera „*Kosmos*” (*wizja życia wizja wszechświata*), w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków–Wrocław 1984, J. Jarzębski *Wejście w Kosmos*, w: *Gra...*, s. 435-504, L. Neuger „*Kosmos*” *Witolda Gombrowicza: genologiczne podstawy hipotez sensorności*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6,

tych, które buduje sam Witold, są także te, które może potraktować jako „dane” zakopiańskiego mikrokosmosu. Zwracano uwagę na symetrię imion postaci. Powtarzająca się głoska „l” doprowadzona zostaje do absurdu w intymnych, „mażeńskich” imionach Lulusiów. Kasia – służąca Kasia z realistycznej powieści – ma „wywichniętą” nie tylko wargę, ale dla równowagi – także imię, jego forma odwołuje się do natrętnych w swojej powtarzalności ciągów dziecięcych przezwisk. Skład wycieczki w góry (a w istocie do doliny) także zastanawia symetrią – to Leon z żoną, trzech samotnych mężczyzn oraz aż trzy pary młodych małżeństw „trzy parki miodowe” (K, 124).

Apogeum powieściowej akcji stanowi właśnie zaaranżowana przez Leona wyprawa, której właściwym celem jest powtórzenie wstydlivej erotycznej przyjemności inicjatora. Repetycja sama w sobie święci tu swój triumf a Leon, przewrotny wyznawca rozkoszy Powtórzenia, chce uczynić z Witolda swojego adepta. Zasada przyjemności, której Leon podporządkował swoje działania, to jego tajona przez lata prywatna *jouissance*. Kulki z chleba układane rzędem i czynności dokonywane językiem (który „bawi zęby trzonowe”, mówiąc językiem ironii z innej epoki) zwracają uwagę. Jednak to nie w obrębie jamy ustnej, ale w sferze logosu dochodzi do najbardziej znaczących manipulacji.

Język Leona roi się od echolalii, tautologicznych męczących powtórzeń, oznak czegoś w rodzaju zdziennienia czy manii („mlimli” K, 10, „co ty tam” „ciumcia-wisz, nie widzisz, że cucu”, K, 21). Pamiętamy wielokrotnie powtarzane refreniczne „Ti – ri – ri!” (K, 21) i oczywiście eufemistyczny „berg” i „bergowanie” – tautologie wyliczone przez Aleksandrę-Okopień-Sławińską¹⁸. „Co tam gaduchnum powielachnum mmm! ...” (K, 35). Właśnie powielanie sprawia, że mowa Leona dociera do granic sensowności i przekracza je. Pozornie dobroduszną „marzycielskość trawusi, kwiatusi, drzewusi” (K, 80) nie powinna łudzić. Zabiegi Leona mają charakter destrukcyjny.

– Co pan tu robi?

Nic, nic, nic, nic, nic, nic – odparł i uśmiechnął się błogo. (K, 103)

W poczuciu bezkarności bohater powtarza:

[...] a jednak niestety, kto by pomyślał

kto by pomyślał

kto by pomyślał

kto by pomyślał

żona moja zdaje się nie ufać myślom moim! (K, 132-133)

Jego „litanie” (K, 133), jak nazywa to narrator, wskazują na jałowość językowych działań Leona (we wszystkich znaczeniach, jakie można związać z tym dwu-

s. 57-70, H. Berressem *Witold Gombrowicz: „Cosmos” The Case of the Hanged Sparrow*, „The Polish Review” 1991 nr 2, M. Legierski *Modernizm...*

^{18/} A. Okopień-Sławińska *Wielkie bergowanie...*, s. 699.

znacznikiem). Jego logosem rządzi *amor sterilis*. Leon to logoteta¹⁹, ale logoteta-uzurpator, przeciwstawiony został bowiem narratorowi, któremu chce niejako „odebrać” mowę. Tworzy odrębny, zagrażający narracji ośrodek mówienia w powieści – źródło entropii, a jedynie *in potentia* – kreacji. „Dziwolażył się ze słowostworem” (K, 21) – czytamy.

Postać Leona reprezentuje parodystyczne ujęcie powtórzenia, które w dwudziestowiecznej prozie święci swoje triumfy jako mit prywatnego (i całkiem świeckiego) „zbawienia”, nie tylko powrotu do minionego czasu, ale i rzutowania go w przyszłość. Nie jest przypadkiem, że większość bohaterów literackich tak rozumianych „powieści o powtórzeniu” pragnie doznać ponownie niedościgniętego w swojej intensywności i doskonałości przeżycia miłosnego. Wyjątkowo trafne i złośliwe jest więc zamienienie tego „wzniesłego” modernistycznego motywu w onanistyczną przyjemność Leona zagrożoną w dodatku przez impotencję. Na bałamutność samej idei celebrowania „rocznicy” zwraca uwagę znacząca pomyłka: 27. to czy 23. rocznica „frajdy” „z kuchtą” (110)?²⁰ Tak czy tak nie jest okrągła: „no rocznica niezupełnie, brakuje miesiąca i trzech dni” (K, 114).

W książce *Proust i znaki* (1964) Gilles Deleuze pisał:

W tym, co się powtarza, tkwi pewna tragiczność, lecz w samym powtórzeniu objawia się komizm, a jeszcze głębiej radość ze zrozumienia powtórzenia lub zrozumienia prawa. Wyciągamy z naszych kolejnych smutków ideę ogólną; oznacza to, że Idea była pierwsza, była tam już niczym prawo serii, obecne od samego początku. Humor Idei polega na tym, że objawia się ona w smutku, że sama objawia się jako smutek.²¹

Jeżeli istotnie dzieło Prousta wyzwala i wprawia w ruch taką „maszynię”, maszyna *Kosmosu* wywołuje zupełnie inne skutki. Pierwszy „znak” – powieszony wróbel – zaskakuje narratora: „Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz [...]” (K, 6). Dalej dojdzie aż do całej serii – czytelnicy *Kosmosu* dobrze wiedzą, ile razy ten ciąg jest przywoływany w powieści – nie trzeba więc tu egzemplifikacji.

Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń... Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? (K, 29)

[...] jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. Jakie słowo? (K, 30)

^{19/} Używam tego słowa w znaczeniu, jakie nadał mu Barthes, traktując bohaterów swojej książki jako Logotetów czyli „założycieli języków”. Por. R. Barthes *Sade...*, s. 5-8. Barthes pisze: „Jeżeli logothesis polegałaby na naśladowaniu rytuału, czyli w sumie retoryki, wówczas założyciel języka byłby zaledwie autorem systemu”, tamże, s. 8.

^{20/} Uwagi A. Libery o autobiograficznym znaczeniu tych pomyłek w rocznicach wydają się nieprzekonujące.

^{21/} G. Deleuze *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 73.

Konstelacje ziemskich znaków i konstelacje gwiazd nie chcą tworzyć neoplatonickich powinowactw. Przypomnijmy tę tak ważną jeszcze dla symbolistów koncepcję słowami Waltera Patera:

Wszędzie istnieje nieprzerwana sieć powiązań. Każdy przedmiot na ziemi stanowi analogię, symbol lub odpowiednik wyższej rzeczywistości istniejącej w rozgwieżdżonych niebiosach [...] W ten sposób każdemu przedmiotowi naturalnemu, każdemu układowi sił natury, każdemu przypadkowi w życiu człowieka przydawane są wyższe znaczenia.²²

Narrator *Kosmosu* dystansuje się wobec nadziei na odnalezienie sensu:

[...] z pustką tych rzekomych znaków, poszlak nie będących poszlakami [...] – dwie pustki a my między nimi. (K, 43)

[...] ale jego towarzysz Fuks jest naiwnym, a pozornie rzeczowym, interpretatorem tajemnych powinowactw – *correspondances* świata: bada „znaki”. (K, 71)²³

I zaczął recytować, ale bez przekonania, za słabo! [...] Och, jak go osłabiła ta litania, zmęczony, znudzony, zaczerpnął powietrza [...] i ustął jak pielgrzym, któremu wiary zabrakło [...]. (K, 65)

Jednak narrator w pewien sposób również uznaje logikę powtórzeń: „Trzy powieszenia, to już nie dwa powieszenia, oto fakt” (K, 76). Jak wiemy, Witold sam staje się „sprawcą” (K, 46) tych kombinacji, a wreszcie dołącza „do kompletu” (K, 58), odsłania maszynierię narratorskich „zbrodni z premedytacją”, działań i zabiegów, które w „normalnych” powieściach pozostają ukryte. Powieszenie kota – zastępczy *Lustmord*, absurd niepotrzebnego okrucieństwa skierowanego także przeciw Lenie – to jeden z przełomowych punktów powieści. Narrator przechodzi tu „nielojalnie” wobec swoich bohaterów na stronę maszynierii powieściowej:

[...] i nie jestem już z nimi, a przeciw nim, po tamtej stronie. Jak gdyby kot przesunął mnie z jednej strony medalu na drugą, w tamtą sferę, gdzie działy się tajemnice, w sferę hieroglifu. Nie, nie byłem już z nimi. (K, 62)

Owa „druga strona” zasługuje na uwagę – odsyła bowiem do innych jeszcze znaczeń o których być może „trzeba milczeć”...

„Osobna” logika tej magii sympatycznej (nie do końca sympatycznej), związana z kluczową tu figurą gradacji, jest jak z wierszyka Rodocia:

Idylla maleńka taka:
Wróbel połyka robaka,
Wróbla kot dusi niecnota,
Pies chętnie rozdziera kota
Psa wilk z lubością pożera,

^{22/} W. Pater *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 37.

^{23/} M. Legierski *Modernizm...*, H. Beressem *Witold Gombrowicz...*

Wilka zadławia pantera
Panterę lew rwie na ćwierci
Lwa – człowiek; a sam po śmierci
Staje się lupem robaka,
Idylla maleńka taka...²⁴

Co podpowiada przynajmniej tyle, że ciąg prowadzi od obiektów mniejszych do większych i być może, jak mówi Leon (lew?) „po kocie przyjdzie pora na grubszą zwierzynę” (K, 72). Kolejnym powieszonym będzie człowiek (a bezwyjątkowa maszynieria *Kosmosu* nie zawiedzie także i w tym, że wobec jednoznacznie fallicznych poprzednich znaków może to być jedynie mężczyzna).

Autor *Retoryki literackiej* przywołuje klasyczne przykłady gradacji, jak ten z *Eklogi II* Wergiliusza: „Dzika lwica tropi wilka, wilk kózkę, swawolna kóзка szuka kwitnącej lucerny”²⁵ i cytuje antyczne dzieła poświęcone retoryce:

Rhet. Her. IV, 34 [...] Gradacja jest figurą, w której stopień kolejnych [następujących] słów nie spada, lecz maksymalnie wzrasta [...] Isid Orig II, 21, 4 [...] Klimaks jest gradacją, gdy nadaje się wyższe znaczenie temu, co na początku posiadało znaczenie niższe [...].²⁶

Narratora oburza ta rosnąca na skutek powtórzeń rola elementów wcześniejszych („Coraz bardziej doskwierało mi, że wróbel gra rolę niewspółmierną ze swym znaczeniem”. K 76).

Cztery kluczowe kategorie związane z powtórzeniem wskazane przez Deleuze’a: tożsamość, podobieństwo, przeciwieństwo, analogia – wszystkie wykorzystywane są w grze powtórzeń *Kosmosu*. Przykładem przeciwieństwa niech będzie przybyły chyba nie z tatrzańskich wierszy Tetmajera, ale wprost ze studium Freuda o Leonardzie da Vinci²⁷ sęp czy też orzeł (związany tam z seksualnymi, oralnymi fantazjami) – „przez to samo, że nie był wróblem, był jednak nie-wróblem, a będąc nie-wróblem, był cokolwiek wróblem...” (K, 86).

„Nadmiar rzeczywistości” (K, 57) wyzwala ingerencje narratorskiego pierwiastka konstrukcyjnego. Ma rację German Ritz, dopatrujący się w *Kosmosie* powiązań z *Pałubą*²⁸, analogie sięgają bardzo głęboko. Narrator stara się tu – jak bohater Irzykowskiego – uciec od chaotycznego pałubicznego pierwiastka rzeczywistości w tworzenie własnych konstrukcji, jest też, jak jego odpowiednik w *Snach*

^{24/} Rodoc [M. Biernacki] *Idylla maleńka taka*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1965, t. 1, s. 423.

^{25/} H. Lausberg *Retoryka literacka...*, s. 623.

^{26/} Tamże.

^{27/} Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

^{28/} G. Ritz „*Kosmos*” albo strach przed „*Pałubą*”. *Metafikcyjna lektura ostatniej powieści Gombrowicza*, w: „*Patagńczyk w Berlinie*”, Kraków 2004.

Marii Dunin, wytwórcą „sztucznych palimpsestów”. Narrator Irzykowskiego mówi: „sporządzam sztuczne palimpsesty na wielką skalę i wsuwam je między rupiecie [...]”²⁹.

Od tej właśnie powieści, połączonej arbitralnie z tajemniczym opowiadaniem, rozpoczyna się w literaturze polskiej nowoczesny autotematyzm. Zaczyna się zarazem ciąg modernistycznych utworów z niewiarygodnym narratorem, który ma skłonności do świadomego prowadzenia czytelnika na manowce.

Pytanie (pozbawione znaku zapytania) „jak to tam jest po drugiej stronie kanwy”³⁰, jakim Irzykowski zamknął swoją powieść, nie może, co oczywiste, paść u Gombrowicza. W *Uwagach do Patuby* Irzykowski pisał:

Zakończyłem słowem „kanwa”, robiąc aluzję do znanego zdania Słowackiego: „Ten świat to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylażą i giną niby bez celu, a patrzący z tamtej strony widzi kwiaty i rysunki”. Oczywiście, że zdanie to jest mylne, a obiektywne wykazanie jego mylności jest niemożliwe i niepotrzebne [...]

stwierdza kategorię Irzykowski i dodaje:

łączenie faktów dowolnymi liniami, byle z tych linii utworzyła się jakaś figurka, jest zabawką [...]. Zamiast badać prawdziwe związki, wyszukuje się pseudozwiązki, traktuje się pismo wypadków niejako kaligraficznie [...].³¹

Gombrowicz nie ma już wprawdzie drogi powrotu do „drugiej przestrzeni”, do metafizycznej makatki romantyka (w podwójnym znaczeniu: jako wizji świata i jako „tkanej” opowieści), ale daleko mu też do apodyktycznej pewności swojego modernistycznego poprzednika. Chętnie ośmieszyłby także jego pewność. Nie ma więc „tkaniny” *Kosmosu*, ale też nie ma takich arbitralnie narzucanych stwierdzeń, z jakich narrator Irzykowskiego budował swój obraz świata. Sceptycyzm racjonalisty dawno już nie wystarcza (nigdy nie wystarczał?), by przeniknąć „mechanizmy życia”: erotyzm, okrucieństwo, śmierć. *Kosmos* jest repetycją pytań filozoficznych XX wieku – bez odpowiedzi. Odwaga braku odpowiedzi jest ważna – nie da się odbudować dawnej spójnej wizji, ale właśnie brak odpowiedzi otwiera na to, co nowe, to, co radykalnie inne.

Dwa ciągi znaków, falliczne i waginalne, zamiast prowadzić do tajemnicy erotyzmu i śmierci, zamiast kulminować w kosmogonicznym kreacyjnym akcie seksualnym, zamieniają się w manipulacjach Leona w rytuał impotencji, a działania Witolda burzą opozycję: męskie – żeńskie. Góra i dolina nie dokonują panko-smicznej koniunkcji. Dopiero erupcja ulewy niejako „zmywa” z gór bergujące bractwo, a narratora kieruje z powrotem do jego dawnego świata.

²⁹/ K. Irzykowski *Patuba*, Wrocław 1981, s. 41.

³⁰/ Tamże, s. 396.

³¹/ Tamże, s. 453.

Ostatnie zdania powieści: – „Dziś na obiad była potrawka z kury” – wrywa czytelnika z *continuum* czasowego, w jakim znajdowała się opowieść właściwa. Stanowi ono punktu widzenia „osobnej” logiki narratora paradoks – jednokrotność łączy się tu z monotonią powtórzenia. Jednorazowe, odniesione do czasu narracji „D z i ś” łatwo może stoczyć się w monotonię – powtarzane każdego dnia. W opowieści będzie powtarzane przy każdym akcie lektury. Jest to zarazem ostatni element celowo „źle” opowiedzianego zakończenia całej historii. Akcentuje to autokomentarz pisarza:

Kosmos nie jest zwykłą powieścią [...] Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych... [...] *Kosmos* wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata. (Dz 1967-1969, 133)

W narrację wplecione są ważne autotematyczne sygnały:

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. Strzałka na przykład... Ta strzałka na przykład... Ta strzałka wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona [...]. Ale dzisiaj, *ex post* wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości. A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym [...]. (K, 24)

Trudno będzie opowiedzieć dalszy ciąg mojej historii. W ogóle nie wiem, czy to jest historia. Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów... (K, 136)

Brak centrum wyrażają metafory przestrzenne i czasowe (muzyczne):

czegoż ja szukałem, czegoż szukałem? Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym sobie moje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć? Ale roztargnienie, nie tylko moje wewnętrzne, ale i napływające z zewnątrz, z wielorakości i nadmiaru, z płataniny, nie pozwalało skupić się na niczym, jeden drobiazg odrywał od drugiego, wszystko było równie ważne i nieważne [...]. (K, 75)

„Logika była i ciężka... i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna” (K, 139) – mówi narrator. Jak zaczerpnięte z podręcznika logiki są w liczne w *Kosmosie* sprzeczności (słowa odnoszące się do Leny: „Kłamała. Nie, nie kłamała! To była prawda i kłamstwo jednocześnie”; (K, 66) czy tautologie (kłótnia małżonków Wojtyśów z refrenem „Łobuzeria”; (K, 18). Samobójstwo tradycyjnej logiki staje się nieuniknione, logiki, której uosobieniem wydawał się racjonalista Ludwik (pamiętamy jego rozmowę z teściem o możliwych kombinacjach dziesięciu żołnierzy idących gęsiego i czasie, który jest potrzebny na wyczerpanie wszystkich permutacji): „[...] ale Ludwik! A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący [...] olbrzymi fakt na sośnie i z butami...” (K, 138).

Wyróżnione dużą czcionką, powtórzone słowo „fakt” połączone z imieniem prowadzi wprost do Ludwika (!) Wittgensteina. *Tractatus logico-metaphisicus* rozpoczynają następujące tezy:

Szkice

1. Świat jest wszystkim, co jest faktem.
 - 1.1 Świat jest ogółem faktów, nie rzeczy. [...]
 - 1.2 Świat rozpada się na fakty. [...]
2. To, co jest faktem – fakt – jest istnieniem stanów rzeczy.
 - 2.01 Stan rzeczy jest połączeniem przedmiotów (obiektów, rzeczy).
 - 2.011 Dla rzeczy jest istotne, że może być składnikiem stanu rzeczy.³²

Niedorzeczność nazbyt już logicznej maszyny powieściowej, zamienia się w przeciwieństwo – absurd. „Skwapliwość logiki, ale podziemnej” (K, 140) buduje stopnie, po których można dojść jedynie do pewnego niebezpiecznego punktu. Zacytujmy jeszcze raz Wittgensteina:

6,54 Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie zrozumie rozpozna je w końcu jako niedorzeczne; gdy przez nie – po nich – wyjdzie poza nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio się po niej wspiąwszy.)

Musi te tezy przewyżczyć, wtedy świat przedstawi mu się właściwie.³³

Gombrowicz nie byłby sobą, gdyby nie usunął drabiny w kulminacyjnym punkcie powieści. Drabina retorycznych gradacji, stopniowane okrucieństwo zostaje przerwane przez „w ogóle coś innego” (K, 148), przez to, co pozaludzkie, niezaplanowane: „Lunęło” (K, 149). Ten „potop” (K, 148) nie oczyścił wprawdzie świata, ale skierował „kosmos powieściowy” (i narratora) na inny tor: „[...] z tego wszystkiego dreszcze, katar, gorączka [...] problemy, komplikacje, trudności” (K, 149)³⁴.

^{32/} L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 5.

^{33/} Tamże, s. 83.

^{34/} Tekst oparty na referacie wygłoszonym na konferencji w Krakowie *Witold Gombrowicz – nasz współczesny* (22-27 III 2004).

Roztrząsania i rozbiory

Miłosz jako krytyk Gombrowicza¹

Gombrowicz był dla Miłosza bodaj największym intelektualnym problemem. Na przemian fascynował go, drażnił i niepokoił, a także bawił – właściwie do końca życia. Nawet przed śmiercią słaby i schorowany poeta kazał sobie czytać *Opętanych* i zaśmiewał się przy tej lekturze. Początkowo znali się jedynie poprzez swoje dzieła, z czasem jednak, po emigracji Miłosza, ich znajomość przerodziła się w przyjaźń. Doceniając wzajemnie własną rangę pisarską, znajdowali w sobie oparcie także w zasadniczych sporach z kulturą Zachodu, co w utarczkach ze środowiskami polonijnymi. Po raz pierwszy spotkali się na łamach paryskiej „Kultury”, gdzie Miłosz odpowiedział na prowokacyjny atak wymierzony *Przeciw poetom*². Podczas gdy Gombrowicz poświęcił Miłoszowi sporo stron swojego *Dziennika*³, Miłosz uważnie śledził twórczość swojego zarazem przyjaciela i adwersarza, pisał komentarze do jego utworów, nie dając się wciągnąć, jak wielu badaczy, w perfidną pułapkę jego autointerpretacji, czyli przymus odczytywania Gombrowicza – Gombrowiczem. Także po śmierci autora *Ślubu* powracał do jego osoby i dzieła usta-

^{1/} Niniejszy tekst, w wersji skróconej, został wygłoszony w formie referatu pt. *Czesław Miłosz, critique de Witold Gombrowicz* podczas sesji „Czesław Miłosz et le XX^e siècle”, zorganizowanej przez La Société Historique et Littéraire Polonaise, L’Institut National des Langues et Civilisations Orientales oraz Le Centre de Civilisation Polonaise, Paryż 27-28 maja 2005.

^{2/} Zob. Cz. Miłosz *List do Gombrowicza*, „Kultura” Paryż 1952 nr 11. Polemiki pisarzy, dotyczące poezji, zostały zebrane w książce: Witold Gombrowicz *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, przeł. H. Woźniakowski, wstęp F.M. Cataluccio, Znak, Kraków 1995.

^{3/} Opinie Gombrowicza o pisarstwie Miłosza obszernie omawiam w szkicu pt. „*Miłosz jest pierwszorzędną siłą*” zamieszczonym w książce: A. Fiut *W stronę Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

wicznie. Wystarczy wspomnieć choćby tak ważne szkice, jak *Podzwonne*⁴, oraz *Kim jest Gombrowicz*⁵, obszerne fragmenty *Ziemi Ulro*, recenzję anglojęzycznego wydania pierwszego tomu *Dziennik*⁶, liczne wzmianki w *Roku myśliwego*, *Abecadle* czy szkic w *Piesku przydrożnym*. Postać Gombrowicza pojawi się nawet w jednym z ostatnich wierszy Miłosza, i to w bardzo znamienym kontekście.

Powstaje zatem pytanie, co Miłosza, miłośnika prozy tradycyjnej spod znaku Stendhala przyciągało w pisarstwie i filozofii tak zasadniczo, diametralnie różnej? Pełna odpowiedź na tak postawione pytanie wymaga obszerniejszego studium, sporo już zresztą na ten temat pisano⁷. Ograniczę się zatem do tych wypowiedzi Miłosza, które zawierają polemikę z pisarstwem i filozofią Gombrowicza, które stawiają mu trudne, kłopotliwe i warte namysłu pytania. Mówiąc inaczej: czytane chronologicznie teksty Miłosza o Gombrowiczu zdają się układać w swoistą przypowieść o trudnych próbach zrozumienia dzieła autora *Ferdydurke* bądź też niewystarczalności używanych w tym celu krytycznych języków. Równocześnie te studia stanowią rodzaj psychomachii, w której Miłosz toczy boje tyleż z Gombrowiczem, co ze sobą samym. Gombrowicz bowiem tylko uwyrażnia, zaostża jego własne „przekłete problemy”.

Pierwsze zasadnicze kwestie formułuje Miłosz już w swoich komentarzach do wydanego w 1953 roku przez „Kulturę” tomu, który zawierał *Ślub* i *Trans-Atlantyk*⁸. Powiada, że do dyskusji o tej książce najbardziej powołani byłiby „teolog katolicki i filozof-marksista”. Pierwszy z nich odnalazłby w niej problem „ulatniania się, wyparowywania s u b s t a n c j i w dwudziestym wieku”. Bowiem skoro „nie ma Natury Ludzkiej, jeżeli człowiek istnieje tylko dzięki temu, że odbija się jak w lustrze w innych ludziach [...] – gdzież ostoja?”. Drugiemu teza Gombrowicza wydałaby się wyrażoną innym językiem marksistowską formułą, wedle której zaneigowane „pojęcie Człowieka” zostaje zastąpione „pojęciem człowieka w takiej a takiej chwili, grupie, klasie, ustroju”. Autor książki wszakże jednocześnie „podrywa powagę władzy i siły, dokonując bolesnej operacji na wzajemnie się «pompującej» hierarchii politycznej”. Jak zauważa Miłosz, dzieło Gombrowicza należy do epoki, która odkryła, że „człowiek może zrobić wszystko z człowiekiem”. Skąd

4/ „Kultura” Paryż 1969 nr 9; przedr. w: Cz. Miłosz *Zaczynając od moich ulic*, Instytut Literacki, Paryż 1985.

5/ „Kultura” Paryż 1970 nr 7/8; przedr. w: Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Instytut Literacki, Paryż 1972.

6/ Cz. Miłosz *Jakby na opak*, „Kultura” 1988 nr 6.

7/ Zob. np. J. Jarzębski *Być wieszczem*; A. Mencwel *Dialog niedopowiedziany: Gombrowicz i Miłosz*, w: *Poznanie Miłosza 2. Część druga 1980-1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001; J. Kaczyński *Miłosz-Gombrowicz. Dialog bez porozumienia*, w: *Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, red. A. Staniszewski, „Studia i materiały WSP w Olsztynie nr 62, Olsztyn 1995; A. Fiut *Widmo nieokreśloności*, w: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejszym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

8/ Cz. Miłosz *Ładne kpiny*, „Kultura” 1953 nr 4.

rodzi się zasadnicze pytanie: „Co oznacza tak częsta w dwudziestym wieku tendencja do podkreślania miękkości człowieka wobec innego człowieka, który go modeluje jak glinę?”. I drugie, nie mniej ważne pytanie: skoro książka Gombrowicza „jest rewoltą przeciwko poniżeniu człowieka, gdzie szukać nadziei, za jaką bramą przebywa autentyczność, do której tęskni autor?”. Miłosz zwraca uwagę na podstawowy paradoks w pisarstwie Gombrowicza. Bo jeśli uznać, że każde słowo, postawa, decyzja jest wytworem międzyludzkiego, to także dążenie pisarza do wolności, poprzez akt zrozumienia rozmaitych przejawów zniewolenia, pozbawione zostaje trwałej podstawy. „Czy nie dochodzimy tutaj znów – pyta zasadnie Miłosz – do substancji, do Ludzkiej Natury?”

Podobne pytania, tym razem formułowane z perspektywy pisarskiej praktyki, pojawiają się w mało cytowanym komentarzu Miłosza do recenzji Gombrowiczowskiego *Dziennika*, którą w „Kulturze” zamieścił Konstanty A. Jeleński⁹. Według Miłosza, stosowanie wobec Gombrowicza terminów zaczerpniętych ze słownika marksizmu i egzystencjalnej psychoanalizy oznacza redukcję dzieła tego pisarza do odpowiedzi na przelotne mody intelektualne. Szkic Jeleńskiego skłania raczej do postawienia kwestii zasadniczych.

Czy forma, która ma do nas przylegać jak skóra, jest w ogóle możliwa? [...] Czy pozbywając się literackości, papieru, wchodząc w słowo ze swoim oddechem, swoją codziennością, nie ścigamy wymykającej się stale naszej esencji, otrzymując zamiast niej tylko wyobrażenie o sobie samym? Czy, choćbyśmy łowili nie naszą statyczność, ale naszą płynność i zmienność, nie przegrywamy trochę inaczej, też starając się siebie upiększyć i zaakceptować?

Jak te pytania, stawiane już w 1957 roku, były trafne, przekonują pośrednio wynurzenia Gombrowicza w trzecim tomie *Dziennika*, gdzie narzeka, że staje się niewolnikiem Formy własnej, obrazu samego siebie, którego stworzył własnym dziełem.

Także po śmierci Gombrowicza Miłosz nie ustaje w wysiłkach dotarcia do istoty filozofii jego pisarstwa, za każdym razem wypróbując na nim albo inny system pojęć, albo przynajmniej zmieniając punkt widzenia. Dobrym tego przykładem może być piękne epitafium pt. *Podzwonne*.

Miłosz przenikliwie zwraca uwagę na zasadniczy „antynaturalistyczny” charakter światopoglądu Gombrowicza. Wobec obojętnego kosmosu, rządzącego się prawami do przyjęcia, wobec „nie-sensowi bytu”, jedyną ostoją staje się „wczepianie się ludzi w ludzi”. Błazenada Gombrowicza jest myląca, winna być nazwana „stoicką”, gdyż ukrywa się za nią w istocie tragiczna wizja egzystencji. Co przypominają? Zdaniem Miłosza, każe myśleć o wizji świata u Pascala! Ale, oczywiście, wizji bez Boga – nawet niedosięznej. Boskość tylko ludzka jest ułomna i śmieszna:

Jeżeli nie mamy nic prócz nas samych, ludzi, nic prócz naszego przeraźliwie samotnego gatunku, z obcowania ze sobą próbujemy wykrzesać jakąś dobroć a nawet boskość. Jednak

9/ Cz. Miłosz *O Gombrowicza*, „Kultura” 1957 nr 10.

co ludzkie jest blażeńskie, a w każdym razie teatralne, poddane regułom aktorskiej gry – i trzeba zachować wierność tym regułom do końca.¹⁰

W tymże tekście po raz pierwszy Miłosz zwraca uwagę na ten aspekt pisarstwa Gombrowicza, który wielokrotnie, wręcz natrętnie powróci pod jego piórem, a mianowicie na spór z polskością. Miłosz nazwie celnie *Trans-Atlantyk* „powieścią o tragicomedii polskiego zawężenia”¹¹.

Uzupełnieniem tych uwag stał się, napisany rok później, obszerny szkic pt. *Kim jest Gombrowicz?* To należące już do kanonu gombrowiczologii studium daje się przedstawić jako parada rozmaitych stylów lektury. Najpierw Miłosz z całą mocą podkreśla, że szacunek dla „wielkiej śmiałości ducha” Gombrowicza nie powinien przesłaniać faktu, że jego pisma są nieraz „niepokojące, wyzywające, enigmatyczne”¹². Jak zatem Gombrowiczowski świat zamknąć w wyraziste formuły? Początkowo odwołuje się Miłosz do własnej metody socjologicznej, którą dobrze już wypróbował, pisząc *Rodzinną Europę* oraz studia o Józefie Czechowiczu i Teodorze Bujnickim. Punktem wyjścia tego ujęcia jest formuła: „Gombrowicz był paniczem z polskiego dworu w okresie historycznym obracającym «normalność» tej instytucji we wstyd i śmieszność”¹³. Punktem dojścia – próba uchwycenia Gombrowiczowskich „przypowieści filozoficznych” w opozycję: dwór–karczma, bądź „dwór zagrożony przez burdę karczemną, która go obnaża i weryfikuje”¹⁴. Nawiasem mówiąc, ta formuła niezłe wyjaśnia *Ferdydurke*, *Iwonę*, *Ślub* czy *Operetkę* – gorzej, *Trans-Atlantyk*, *Pornografię* i *Kosmos*. Miłosz podejmuje zatem drugą próbę opisu, umieszczając koncepcję Gombrowiczowskiego świata międzyludzkiego w kontekście egzystencjalizmu. Według Miłosza, zestawienie Gombrowicza na przykład z Sartre’em ujawnia u tego ostatniego „ubóstwo historycznie-obyczajowych doświadczeń, ubóstwo nadrabiane teorią”¹⁵. Egzystencjalna wizja autora *Kosmosu* jest skrajnie pesymistyczna: osamotnienie człowieka w Naturze pogłębione bowiem zostaje przez iluzoryczność ludzkiego „ja”. Nawet wiara w Boga jest wyłącznie gestem wymierzonym przeciwko niewierzącym, podobnie jak niewiara – gestem przeciwko wierzącym. Miłosz w tym miejscu ponownie, na inny sposób, wskazuje na wewnętrzną sprzeczność w Gombrowiczowskiej filozofii Formy. Spozstrzega mianowicie, że jeśli doprowadzi się do skrajnych konsekwencji założenia Gombrowicza-twórcy, „przestaje [on] być zrozumiały, bo dążenie do autentyczności, jego walka z Formą ukażą się jako «nie więcej niż» wypadkowa nacisków ludzi na ludzi”. A zatem wykluczają istnienie fundamentu sensu czy wartości poza świadomością, tam zaś pozostają one słabe, chwiejne i niezbywalnie relatywne.

10/ Cz. Miłosz *Zaczynając od moich ulic*, s. 311.

11/ Tamże, s. 312.

12/ Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 184.

13/ Tamże, s. 186.

14/ Tamże, s. 188.

15/ Tamże, s. 190.

Następna próba lektury Gombrowicza odwołuje się do języka ciała. Gombrowiczowski świat, zauważa Miłosz, to świat „bez dotyku”. Dotyk bowiem traktowany jest jako groźba poniżenia. Stąd nie ma w dziele Gombrowicza „ani jednego opisu kopulacji”¹⁶, co jest zjawiskiem w dwudziestowiecznej literaturze unikalnym. Dlatego też jedynym doznaniem, które „przywraca światu realność”, bo mówi o istnieniu rzeczywistości poza danymi świadomości, jest w tym dziele „cudzy ból”¹⁷. Ale ze swoim, tak podobnym Miłoszowi, uwrażliwieniem na ból wszechstworzenia, poza fragmentami *Dziennika*, Gombrowicz „nic artystycznie nie umiał zrobić”. Podobnie seks staje u niego wyłącznie „metaforą związków feudalnego władztwa i poddaństwa”¹⁸.

W tym miejscu następuje kolejna zmiana stylu lektury: tym razem przywołane zostają powinowactwa Gombrowiczowskiej filozofii z myślą Wschodu, w tym przynajmniej zakresie, w którym uznaje ona świat zewnętrzny za projekcję umysłu, uchylając opozycję podmiot–przedmiot. Także i w tym przypadku Miłosz dostrzega wewnętrzną sprzeczność w rozumowaniu Gombrowicza:

to używa świadomości, żeby odkryć, co ją określa, szuka pewnego rodzaju „zbawienia”. Ale jakie „zbawienie” (prawda, autentyczność) tam, gdzie [...] fantasmagoria jest nie do uniknięcia i Forma bez ustanku załęga Formę?¹⁹

Jedynym rozwiązaniem wydaje się zbawcza funkcja sztuki, ale należy ją opatrzyć zastrzeżeniami. Podobne wątpliwości budzi Gombrowiczowska pochwała wiecznie nagiej młodości. Jak powiada Miłosz, „Człowiek wyzwolony ze wszelkich więzów jest albo nigdy nie zrealizowanym projektem, albo nicością, antyczłowiekiem”. Oczywiście, taka wizja ma sens jedynie jako członek opozycji, w której ubiór oznacza dorobek cywilizacji. Tymczasem „świat zachodni rozebrał się z Boga, z ojczyzny, z moralności wiktoriańskiej, z Rozumu, nawet z zwyczajnych zasad przyzwoitości”. Ale zarazem „tęskni do szat, do rytuału, do nowego kapłaństwa, czyli do zasad, które by upoważniały do zabijania innych w przekonaniu, że czyni się dobrze”. Siła Gombrowicza nie bierze się przecież, wedle Miłosza, ze sporu z Zachodem. Przeciwnie, jego siłą jest opór i sprzeciw wobec przez polską tradycję „uświęconych absolutów [...] nawet przez pochwałę hreczkosieja i hreczkosieja w samym sobie”²⁰. Ostatecznie to, co go osobiście zasadniczo różni od Gombrowicza, Miłosz określa mianem „różnicy temperamentów”. Jednak w rzeczywistości chodzi o fundamentalną różnicę założeń filozoficznych, o przeciwstawne stanowiska w odwiecznym sporze o uniwersalia. Autor *Ocalenia* powiada: „Co mnie fascynuje to jabłko: zasada jabłka [...] jabłkowatość sama w sobie. Natomiast u Gom-

16/ Tamże, s. 193.

17/ Tamże, s. 194.

18/ Tamże, s. 195.

19/ Tamże, s. 198.

20/ Tamże, s. 202-203.

browicza nacisk jest położony na jabłko jako na «fakt psychiczny», na odbicie jabłka w świadomości». Na szczęście jednak Gombrowicz nie jest konsekwentny, wyrwa się poza „świadomość – samoczynną pułapkę”. Toteż „jego stronice najbardziej ożywcze, najbardziej gwałtowne, o sprawdzającym bólu, zwierząt i ludzi, zdają się przywracać istnienie obiektywnej zasady – jabłka i świata”²¹.

Późniejsze wypowiedzi Miłosza, na omówienie których brak tutaj miejsca, nie dorzucają do naszkicowanego katalogu zbieżności i rozbieżności żadnych szczególnie nowych rozpoznaw. Są raczej utwierdzeniem się w intuicjach, uzupełnianiem i szlifowaniem własnych argumentów, a zarazem świadectwem oddalenia się od Gombrowicza. Nawet obszernie fragmenty w *Ziemi Ulro*, gdzie Miłosz znajduje klucz do sprzeczności „współ-tworzenia się ludzi z licznymi oświadczeniami Gombrowicza-kaznodziei, żarliwego obrońcy jednostki”²² w wysiłku pokazania człowieka jako stworzenia obrzędowego, otwiera wyznanie: „Jak ja, osobiście, oceniam Gombrowicza-pisarza? Ośmielam się twierdzić, że dzieło jego jest wybitne, ale tylko jak na krainę Ulro, w której powstało”²³.

Swoistą kropkę nad i stawia Miłosz we wspomnianym komentarzu do anglojęzycznej wersji pierwszego tomu *Dziennika*. Z uznaniem pisze o „wyzwalającej śmiałości”²⁴ pisarza, która zwraca się przeciwko wszelkim, zakamufLOWANYM nawet, formom konformistycznego kultu tworców kultury. Dostrzega w tym dążeniu pragnienie uwolnienia Polaka, traktowanego jako indywiduum, z sideł kolektywistycznych wzorów kultury narodowej. Zauważa, że „Gombrowicz był ateistą, ale miał uznanie dla katolicyzmu za jego pesymistyczną wizję człowieka, którego natura jest zła i którego uratować może tylko Łaska”²⁵, podkreślając równocześnie niechętny stosunek autora *Ślubu* do polskiego katolicyzmu za jego infantylną potrzebę chronienia się przed złem pod opiekę Ojca, potrzebę usuwania zła na zewnątrz, poza krąg wspólnoty. Ostatecznie nazywa Gombrowicza „pesymistą integralnym”²⁶, który toczy ustawiczną walkę nie tyle ze strachem śmierci, ile strachem starzenia się i bólu. Jego dzieło daje się umieścić, powiada Miłosz, w konstelacji takich filozofów i pisarzy, jak Schopenhauer, Nietzsche, Feuerbach, Sartre, Dostojewski, Tomasz Mann – postaci symbolizujących głęboki kryzys, jaki dotknęła cywilizację europejską, „zapowiadając, być może, koniec chrześcijaństwa”²⁷. Swoje wywody kończy zaś Miłosz słowami:

^{21/} Tamże, s. 204.

^{22/} Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 2000, s. 69.

^{23/} Tamże, s. 48.

^{24/} Tamże.

^{25/} Tamże, s. 125.

^{26/} Cz. Miłosz *Jakby na opak*, s. 123.

^{27/} Tamże, s. 126.

W swoich sądach prawie zawsze ma rację – z wyjątkiem. Z wyjątkiem podstawowego swego twierdzenia, swego obsesyjnie powtarzanego wykładu o wzajemnym szczepianiu się i determinowaniu się ludzi, jako j e d y n y m gruncie wartości, który to wykład nie tylko unicestwia pojęcie prawdy obiektywnej, także odbiera sens jego, Witolda Gombrowicza, walce z deformującą go formą.²⁸

Żeby wszystkie, przypomniane wyżej argumenty lepiej zrozumieć, należy przyglądać się ich ukrytym przesłankom, tłu, jakie stanowi dla nich własna twórczość Miłosza.

Tak zatem kontekstem pytania o substancję jest problem poczucia zagrożonej i rozchwianej tożsamości, które towarzyszy Miłoszowi bezustannie, skłaniając go do przywdziewania rozmaitych masek i kostiumów, dosłuchiwanie się w sobie wielorakich głosów. Cała jego twórczość roztrząsa rozmaite zależności i relacje, które podważają wiarę w istnienie niewzruszonego „ja”, niedającego się usunąć *residuum* w naturze ludzkiej, pochodnej wiary w duszę nieśmiertelną. Nie powtarza wszakże za Gombrowiczem: „Nie wiem, kim jestem”, ponieważ wśród wszystkich zawirowań jak busola prowadzi go pamięć o tym, że człowiek jest stworzeniem Bożym, wedle słów Martina Bubera – „synem Króla”²⁹.

Kontekstem zarzutu o brak cielesnego kontaktu jest Miłoszowy panerotyzm, nagła i zachłanna chęć posiadania, niedające się nasycić pragnienie zatrzymania i utrwalenia momentalnych przejawów piękna, mgnień zachwyty, obudzonego uroda istnienia. Chwile olśnień ocalających byt przed pogrążeniem się w nicości, przywołujące myśl o ukrytym, ale obecnym w innym wymiarze pięknie i ładzie Wszechstworzenia. Cielesne epifanie pojawiają się wprawdzie także w piśarstwie Gombrowicza, ale urzeczenie wdziękiem młodego ciała gasi u niego złośliwa refleksja, szydercza myśl o głupocie i trywialności tych, których natura tak szczodrze obdarowała, a którzy daru tego nie są świadomi. Jak gdyby Gombrowicz bał się tych momentów zachwyty, odczuwał je jako zagrożenie, od razu pragnął je w sobie ośmieszyć, skazić, zepsuć. Przeciwnie Miłosz. Jego oczarowaniom urodą kobiecą, a także licznie opisywanym w wierszach scenom ekstaz erotycznych nieustępliwe i uparcie towarzyszy pamięć o niszczącej potędze czasu, niechronności starzenia się i rozkładu. Cieniem miłosnych korodowodów pozostaje zawsze taniec śmierci.

Kontekstem komentarzy do sporu Gombrowicza z polskością są własne zmagania się Miłosza z problemem narodowej i kulturowej przynależności. Podczas gdy polskość to dla Gombrowicza hipostaza zbiorowych mitów, jedno z wcieleń wsędobylskiej Formy, dla Miłosza jest ona zarazem przywiązaniem i przekleństwem. Przywiązaniem do polskiej kultury, a zwłaszcza polskiej poezji, a zarazem przekleństwem nacjonalistycznego skarlenia. Podobnie jak Gombrowicz Miłosz pragnął przywrócić swoim czytelnikom suwerenność wobec zbiorowych omamień, uwolnić ich od kompleksu niższości wobec Zachodu, postawić w obliczu najbardziej pod-

^{28/} Tamże, s. 131.

^{29/} Zob. motto do wiersza Miłosza pt. *Elegia dla Ygrek Zet* (Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 91) oraz przypis do tego motto.

stawowych pytań egzystencjalnych. Ale jego, nieraz bolesny, bo naznaczony odrazą do wszelkich przejawów nacjonalizmu dialog z Polską, miał za dodatkowe tło powikłaną genealogię potomka szlacheckiego rodu, od wieków zamieszkującego w sercu Litwy, ale kultywującego polskie tradycje.

Kontekstem pytań o metafizykę jest odrzucenie przez Miłosza metafizyki jako fantasmagorii, obrazu Boga wyłącznie jako wytworu języka czy wyobraźni. Całe dzieło Gombrowicza daje się przecież odczytać jako wykład swego rodzaju metafizyki, która roztrząsa wizję świata z wyrwą powstałą przez nieobecność Boga, pojętego jako fundament oraz gwarant sensu i wartości³⁰. Tak zobaczone, daje się inaczej uporządkować: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, *Ferdydurke*, *Iwona*, *Trans-Atlantyk*, *Operetka* – to utwory skupione na analizie więzi mikrospołecznych, bez odniesień transcendentálnych; skutki wypełnienia wspomnianej wyrwy w sferze międzyludzkich kontaktów przedstawiają *Ślub* i *Pornografia*; natomiast *Kosmos* jest hipoteczna wizją świata, w którym miejsce Boga zajmuje człowiecza świadomość – świadomość wyabsolutyzowana, przeobrażająca egzystencję w nieomal deliryczny chaos, wiązkę ślepych relacji oraz arbitralnie i dowolnie ustalanych zależności. Nietrudno zauważyć, że tego rodzaju koncepcji rzeczywistości nie daje się uzgodnić z tradycyjnym systemem etycznym, któremu Gombrowicz niezłomnie pozostawał wierny. Znanie są przecież jego słowa: „Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę aż do końca moich dni; także umierając”³¹.

W *Ziemi Ulro* Miłosz wprost pisze, że moralnie nic nie przemawia za tym, by być chrześcijaninem, a „jeżeli stać kogoś na to, by być ateistą, powinien nim być”³². Gombrowicz, jak dodaje, wydawał mu się po tym względem bardziej zgodny w tym ze sobą, uczciwszy. Tragizm życia poety, wcześniej przed nim odsłonięty, był uświadomieniem sobie nieusuwalnego napięcia pomiędzy afirmacją świata, otwarciem się na dar wiary, i negacją, odrzuceniem rzeczywistości wypełnionej bólem. Ale po wszystkich wątpliwościach, błędzeniach, oskarżeniach wysuwanych pod adresem Boga, Miłosz wierzy w „metafizyczne powody swego indywidualnego istnienia”³³ i wprost deklaruje się jako katolik, w czym wspiera go przywiązanie do polskiej tradycji. Jeśli zatem Gombrowicz-ateista wkraczał w swojej twórczości śmiało na teren metafizyki, to Miłosz wiedział także obszary pomiędzy wiarą i niewiarą, metafizyką i religią, dla jego przyjaciela także niedostępne. W podstawowym, najgłębszym sensie różniło ich to od siebie. Ale zarazem także, do pewnego przynajmniej stopnia, spokrewniało. Niekonsekwencje w filozofii Gombrowicza, jego ustawiczne

^{30/} Szczególnie ważne w tym kontekście wydają się roztrząsania Leszka Kołakowskiego w jego książkach: *Jeśli Boga nie ma. O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach*, Aneks, Londyn 1987; *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2001.

^{31/} W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 17.

^{32/} Tamże, s. 286.

^{33/} Tamże.

odwoływanie się w pisarstwie do, przynajmniej, i d e i Boga i szatana, były w znacznej mierze wyrazem tego pokrewieństwa. Dlatego wewnętrzny dialog Miłosza z Gombrowiczem nie mógł ustać, zakończyć się wyraźnym rozstrzygnięciem, był bowiem nieprzerwanym przetrząsaniem także własnych, bolesnych dylematów. Ostatni głos w tym dialogu należy, bo jakże by inaczej, do Miłosza-poety. W opublikowanym niedługo przed śmiercią wierszu pt. *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*³⁴ powiada:

Tak, rzeczywiście napisałem dzieło.
To znaczy tyle, że jestem świadomy,
Jak niebezpieczna to sprawa dla twórcy.
Wystarczy zbadać kilka życiorysów.
Moi rówieśni: Andrzejewski Jerzy
Albo mój krajan znad rzeki Niewiaży,
Pan Witold Gombrys, nie byli świetlani.
I nawet, myśląc o nich, ich osobach,
O ich obsesjach i nędznych wybiegach
Spotworniałego ego, o nieszczęściu,
Odczuwam litość i razem obawę,
Że może jestem taki sam, ja oni,
Że udawałem dąb, a byłem próchno.
Jaka mizeria. Ale wybaczona.
Bo starali się zostać większymi od siebie,
Na próżno tęskniąc do miary proroków.

Aleksander FIUT

^{34/} „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 16.

Nowe odczytanie Gombrowicza

Edward Fiała, znany gombrowiczologom ze swej wczesnej (1974), ale do dziś aktualnej pracy *Oficjalność i podoficjalność. O koncepcjach człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*¹ proponuje w ostatnio wydanej książce *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*² nowe spojrzenie na twórczość tego pisarza. Gombrowicz silnie wpłynął na krytyków i badaczy, podsuwając im pewne pojęcia jako klucze interpretacyjne do swojej twórczości. Jednym z tych pojęć, istotnym zwłaszcza w początkowym okresie poznawania pisarza, była „forma”. Człowiek w świecie Gombrowicza bronił się przed niewolącą go „formą”, przed tym wszystkim, co „ugębia” go i „upupia”, zwłaszcza przed różnego rodzaju schematami kultury czy obyczajau. Fiała zmienia wektor działania Gombrowiczowskiego człowieka. Człowiek ten nie „uchyla się”, lecz „przekracza”.

Punktem wyjścia dla rozważań Fiały jest uznana przez Gombrowicza za istotną cechę literatury, stała jej dążność do transcendencji, czyli przekraczania różnorodnych granic w obrębie literackiego uniwersum. Zadaniem, które postawił sobie autor *Homo transcendens*, było zbadanie tego, co jest przekraczane, oraz przybliżenie tych, którzy w świecie Gombrowicza przekraczają lub „wezвани są” do przekroczenia.

Rozdział *Dekonstrukcje sytuacji interakcyjnych* wprowadza w „poetykę przekraczania” autora *Ferdydurke*. Dotyczy podstawowych jednostek świata przedstawionego i pokazuje, jak główni aktorzy opisanych niegdyś przez Łapińskiego sytuacji interakcyjnych, tworząc je, dążą równocześnie do ich dekonstrukcji. Nazwać by to można „grą” między bohaterami, a także między narratorem-autorem i czytelnikiem. Grą, która niszczy wszelką ograniczającą stabilność, a rodzi niejednoznacz-

ność. Może najwyraźniej widoczna jest w nieuwzględnionym przez badacza wątku homoseksualnym, przez Gombrowicza stale częściowo odsłanianym i zaraz potem uniejednoznacznianym. Już na tym etapie swoich rozważań obecne w gombrowiczologii pojęcie sytuacji interakcyjnej poszerzył Fiała słusznie o jej wymiar wewnętrzny, badając zarówno interakcje zewnętrzne, jak i wewnętrzne postaci („dialog wewnętrzny jednostki z sobą”). Niestłusznie jednak zakłada stałe występowanie tych dwóch rodzajów sytuacji interakcyjnych. Tak jest, być może, w świecie realnym, ale w tym literackim istnieje tylko to, co zostało ujawnione. Czy można mówić na przykład o interakcji wewnętrznej w pierwszym interpretowanym w tym rozdziale tekście, w grze z Beduino? Interakcja wewnętrzna zjawia się tu dopiero na poziomie interpretacji.

Rozdział *Polskie, arcy-polskie... indywidualne!* dotyczy *Ferdydurke* i – przede wszystkim – *Trans-Atlantyku*. Polemizując z dotychczasowymi interpretacjami tej powieści, Fiała rozumie ją – w perspektywie głównej opcji swej pracy – jako przekraczanie „lęków polskich”, przekraczanie uwięzionej w tych lękach polskości. Trafnie mówi o *transcendencji formy polskiej ku prawdzie egzystencjalnej* (s. 126).

Szczególnie interesujący rozdział *Transgresje racji moralnych* skupia się na *Pornografii*. Odsłania przekroczenie najbardziej zuchwałe, którego sprawcą jest *homo transcendens* w świecie Gombrowicza. Wychodzi ono nawet poza tytułowe „racje moralne”, dotyczące Natury i rządzących nią praw. Wydaje się jednak, że Fiała nazywa tu „przekraczaniem” zbyt wiele zdarzeń i przez to zaciera nieco to przekroczenie zasadnicze, którego sprawcą jest Fryderyk o cechach Nietzscheańskiego nadczłowieka. Przekroczenie kończy się „katastrofą” głównych aktorów. Fiała rozumie to jako ich klęskę, co okazuje się bardzo ważne dla jego wyводу. Sądzę, że wymagałoby to interpretacji semantycznej, gdyż użyte przez Gombrowicza słowo „katastrofa” może znaczyć również „radikalna zmiana sytuacji”. Taką interpretację ułatwiłoby wprowadzenie kategorii autora. Jest w pracy Fiały *homo transcendens*, jest Gombrowicz jako „*homo transcendens*”, a słabo widoczny jest natomiast – co uważam za jej brak – *auctor transcendens*.

Nowe w stosunku do dotychczasowych interpretacji rozumienie *Kosmosu* zawiera rozdział *Przekraczanie własnych kosmosów*. Centralnymi postaciami są tu Leon i Witold. Pierwszy przekracza swój intymny świat przez upublicznienie własnej dewiacji erotycznej, której słowem-znakiem jest „berg”. Drugi przekracza swą obsesyjną postawę psychologiczno-poznawczą – zdominowaną przez podziemną logikę skojarzeń i prowadzącą ku zbrodni – dzięki „radikalnemu” dotknięciu rzeczywistości ciała (wsadzenie palca w usta księdzu), dotknięciu burzącemu tę asocjacyjną logikę (wieszanie – usta) przez urealnienie jednego z głównych jej wektorów – ust. Wyraźną konsekwencję wyводу zaciera nieco w tym rozdziale zbaczanie ku diagnozowaniu psychiki poszczególnych postaci w kategoriach psychoanalizy oraz niezbyt wyraźne określenie tego, co jest przekroczeniem głównym w odniesieniu do postaci Witolda.

^{1/} „Roczniki Humanistyczne”, t. XXII, 1974 z. 1, s. 5-150.

^{2/} E. Fiała *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002. Cytaty lokalizują w tekście.

Problematyka rozdziału *Wyzwalanie z „episteme” zachodniej* ukazana została poprzez błyskotliwą interpretację dwóch mininowel z *Ferdynurke: Filidor dzieckiem podszyty* i *Filibert dzieckiem podszyty*, przedmów do obu tych tekstów, oraz wszystkich tomów *Dziennika*. Fiała stwierdza, że Gombrowicz atakuje abstrakcyjność i bezosobowość kultury Zachodu zdominowanej przez naukę i wzywa do jej przekraczania ku temu, co indywidualne i konkretne. Nauce przeciwstawia sztukę, która jest zawsze bliżej „kształtu ludzkiego”.

Myśli syntetyczne, dotyczące najważniejszej dla Fiały problematyki transcendencji, zawiera rozdział *Przeciw idolom*. Fiała – autor najlepszej w języku polskim historii krytyki literackiej spod znaku Freuda *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*³ – przywołuje tu kategorię „idola”, którą wprowadził do współczesnej psychoanalizy Erich Fromm⁴. Idol to – najkrócej – „ideał”, któremu poddaje się jednostka, tracąc swoją indywidualność. Fiała rozumie to pojęcie szerzej niż Fromm, mówiąc również o idolu wewnętrznym. Być może warto by jeszcze wprowadzić określenie idola *à rebours*, które objęłoby przypadki najwyraźniej widoczne na przykładzie Fuchsa z *Kosmosu*. Twórczość Gombrowicza staje się w ujęciu Fiały spektrum przekraczania idoli: społecznych (polskość, nowoczesność, zachodnia *episteme*) i indywidualnych – zarówno zewnętrznych (Józio „ubezwłasnowolniony” przez Młodziakównę), jak i wewnętrznych (Leon, czyli niewolnik swojej fiksacji erotycznej, Witold uwiedziony podziemną logiką skojarzeń). W tym sensie Gombrowicz staje się jako pisarz wielkim antyidolatrą. Kimś, kto wzywa – w imię indywidualnej wolności – do odzyskania siebie, swego osobowego „ja”. Ale wolność ta zdaje się mieć w jego twórczości granice. Gdy są one przekraczane, gdy „czyste ja” człowieka, stając się jego wewnętrznym idolem (autoidolem), prowadzi – jak w przypadku Fryderyka z *Pornografii* lub Witolda z *Kosmosu* – do zbrodni, na horyzoncie pojawia się widmo katastrofy. Czy jest to sygnał świadomie przez pisarza wysłany, czy wynika z logiki przedstawionych zdarzeń? Trudno powiedzieć. Wydaje się jednak, że rzeczywistość ludzka przedstawiona w twórczości Gombrowicza wnosi korektę do jego opinii sformułowanych explicito. To indywidualne, ostateczne „ja”, odsłonięte w imię wolności, nie zawsze sprawdza się jako wartość. Czasem ze względu na relację do prawdy wymaga właśnie przekroczenia.

Granice transcendencji dokonywanej w imię czystej wolności sygnalizuje w twórczości Gombrowicza zbrodnia: popełniona, jak w *Pornografii*, lub możliwa, jak w *Kosmosie*. Na dwie sytuacje graniczne dla *homo transcendens* widoczne w myśli i życiu Gombrowicza, czyli poza jego światem literackim *sensu stricto*, wskazuje Fiała w *Posłowie*. Czymś niemożliwym do przekroczenia jest dla Gombrowicza intelektualna koncepcja Pieła, o czym pisze on w rozważaniach o *Boskiej komedii* Dantego w XVIII rozdziale trzeciego tomu *Dzienników*, oraz egzystencjalny fakt

własnej śmierci, którą chce uprzędzić, aby – być może – unicestwić sam problem jej przekroczenia. Ten egzystencjalny dyskurs późnego Gombrowicza, związany z problematyką bólu i cierpienia, dopełnia obrazu *homo transcendens* w jego świecie literackim, ukazując jedność doświadczeń pisarza i człowieka.

Książka Fiały, o zakroju monografii problemowej, jest śmiałą próbą nowego odczytania zjawiska „Gombrowicz” w aspekcie psychologiczno-antropologicznym, za pomocą dwóch pojęć-kluczy: transcendencji i idola. Wyłania się z niej pisarz rozdarty między „świętym” dążeniem do absolutnej, czystej wolności, a oporem realności, którą jego przeświadczenia i działania jakby prowokują do tragicznych korektur. Można zarzucić Fiale, że w jego ujęciu Gombrowicz jest zbyt poważny, że odjęto jego twórczości tak charakterystyczne cechy, jak groteska czy wręcz zabawa. To prawda, ale właśnie dlatego obraz pisarza jest w książce *Homo transcendens* wyraźnie inny w stosunku do tego, jaki ukazywały dotychczasowe interpretacje. Omawiając kolejne rozdziały, zgłaszałem wątpliwości, sygnalizowałem pewne braki. Dorzucić tu jeszcze trzeba brak kontekstu historycznoliterackiego. Fiała traktuje twórczość Gombrowicza jako całość jakby z niego wyjętą i swoiście usamodzielnioną. Różne zastrzeżenia nie mogą przecież zasłonić wskazanych wartości oryginalnej książki o Gombrowiczu-antyidolatrze, napisanej „spoza cienia Gombrowicza”. Wprowadza ona jej autora do ścisłego grona polskich gombrowiczołogów.

Stefan SAWICKI

^{3/} E. Fiała *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1991.

^{4/} Zob. E. Fromm *Rewizja psychoanalizy*, przeł. R. Saciuk, PWN Warszawa–Wrocław 1998.

Gombrowicz palimpsestowy

Najtrudniej zapewne przedstawiać coś, co wszystkim jest doskonale znane. W takiej niekorzystnej sytuacji znajdować się musi ten, komu przychodzi omawiać książkę Michała Głowińskiego *Gombrowicz i nadliteratura*¹. Prezentowany tom gromadzi rozprawy nieobce żadnemu chyba literaturoznawcy, niektóre wielokrotnie przedrukowywane, w tym i takie, którym zasadnie przyznano już status interpretacji klasycznych – wykształciły się na nich pokolenia gombrowiczologów. Ale są też w książce teksty ogłoszone stosunkowo niedawno lub też niepublikowane w ogóle. Te – rzecz by można – klasyczej z dnia na dzień. Autor nie wprowadził żadnego podziału w kolejności rozdziałów, nietrudno jednak dostrzec metodologiczne zróżnicowanie i pewną prawidłowość w ich układzie. W części pierwszej mamy zatem pięć interpretacji różnych gatunkowo utworów pisarza; w drugiej – cztery analizy tekstów dyskursywnych; w trzeciej – dwa teksty okazjonalne, tj. recenzję i artykuł o recepcji Gombrowicza.

Tom inauguruje szkic *Gombrowiczowska nadliteratura* i jest on czymś więcej niż tylko konwencjonalną introdukcją. To swego rodzaju manifest metakrytyczny i metaliteracki, gdyż autor składa tu zarówno metodologiczną deklarację, jak i omawia własne rozumienie literatury, która nieodmiennie jest dlań literaturą drugiego stopnia, metaliteraturą, dialogiem tekstów, a więc nie tylko treścią, kontekstem wyznaczającym przestrzeń dyskursywnego i ideowego poróżnienia, ale także formą, środkiem wyrazu i medium problematyki. Co za tym idzie historia literatury to – dla Głowińskiego – historia form literackich. Deklaracja ta tym bardziej jest godna uwagi, że charakteryzuje badawcze podejście do Gombrowicza, któremu literaturoznawca pozostawał wierny przez lat bez mała kilkadziesiąt, a które orientuje jego refleksję (przede wszystkim) w pierwszej części książki. Tak samo Głowiński czytał *Pornografię* w roku 1973 i w roku 1994, *Ślub* w roku 1975,

Biesiadę u hrabiny Kotlubaj w roku 1984 i *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* w roku 2001. Metoda ta dałaby się określić jako szeroko pojęta intertekstualność, wykorzystująca narzędzia semiotyki, strukturalizmu, poetyki historycznej i kulturowej². Za każdym razem punktem wyjścia analizy jest rozpoznanie różnych form intertekstualnych nawiązań: cytatów, kryptocytatów, parafraz, pastiszów, toposów, architekstów gatunkowych i rodzajowych, oraz – nade wszystko – parodii. Nie poprzestaje jednak badacz na ich wskazaniu, ale zgodnie z metodologicznymi założeniami, stara się ustalić ich strukturalną funkcję i semantykę (s. 11). Takie postępowanie badawcze opierało się na określonej wizji ontologicznej utworu literackiego i procesu twórczego, ukształtowanej w strefie wpływów strukturalizmu – tu tradycja jest systemem, rezerwuarem elementów, którymi autor świadomie dysponuje, i z których konstruuje nowe całości (s. 6, 263); i modernizmu – w tym przypadku pisanie to budowanie z tego, co znane i stereotypowe, tego, co nowe i oryginalne (s. 19). W kategoriach systemowych postrzegany jest jednak przede wszystkim literacki utwór, stanowiący specjalnie zorganizowany i autonomiczny układ synchronicznie ze sobą powiązanych elementów, pochodzących z kontekstów literackich i pozaliterackich. Całość ta składa się na semantyczny efekt, który w toku analizy należy zrekonstruować.

Jak pokazuje Głowiński, Gombrowicz, stosując zasadę „parodii konstruktywnej”, wikała się w polemikę z literackimi konwencjami i prowadzi ją praktycznie na każdym poziomie literackiego dzieła. Ale nie o jałowy spór z literaturą chodzi pisarzowi i literaturoznawca dobrze o tym wie, twierdząc, że wszystkie tego rodzaju posunięcia motywowane są podejrzliwością wobec języka i służą w istocie jego krytyce (s. 86). W rzeczy samej owa krytyka to baczne przyglądanie się strukturze językowej utworu literackiego, motywowane tyleż nieufnością wobec nieprzezroczyściego języka (s. 90, 129), co i przeświadczeniem, że to język stanowi podstawowe tworzywo utworu literackiego (s. 127), że to język przesądza o autokreacji, a więc i tożsamości postaci (s. 127), i że to język stwarza literackie światy (s. 25), i dlatego to właśnie w płaszczyźnie językowo-narracyjnej, będącej wehikułem ideowych znaczeń (s. 85, 110, 122), niereprezentowanych w dyskursie, ale niejako wytwarzanych na mocy jego performatywności (s. 124), rozgrywa się to, co najistotniejsze dla fabuły (s. 85, 127).

W tym przypadku widać chyba najlepiej, że właściwie niemożliwe jest ostateczne odłożenie skrzynki z formalistyczno-strukturalistycznymi narzędziami. Nie trzeba chyba przypominać, jak wielką rolę odgrywa kategoria parodii w opisach literatury modernistycznej i postmodernistycznej, czy jak bardzo użyteczna bywa dla feminizmu i *gender studies*, widzących w niej najskuteczniejszą metodę subwersji. Co ciekawe: niektóre ujęcia Głowińskiego nie są zupełnie odległe od tego kontekstu, czego dobrym przykładem może tu być analiza *Pamiętnika Stefana*

^{2/} Por. R. Nycz *Michała Głowińskiego poetyka nowoczesna: strukturalizm, teoria komunikacji literackiej, historyczna poetyka kulturowa*, w: M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1997, s. 5-26.

^{1/} M. Głowiński *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Czarnieckiego. Czytając ten utwór jako dramat tożsamości protagonisty, Głowiński wprawdzie chciałby widzieć w Gombrowiczu prekursora Sartre'a (s. 46), pisarzowi wszakże – także w optyce zaproponowanej przez badacza – bliżej do innego kontekstu, mianowicie do postkolonializmu albo teorii *gender*. Sposób myślenia Głowińskiego jest niemal taki sam, bowiem dialektykę swojskości i obcości – ucieleśnioną w postaci mieszańca Czarnieckiego – wykorzystuje w ten sposób, że poprzez stereotypy składające się na obcość ujawnia te fundujące swojskość, ponieważ obcość jest nieodzownym warunkiem istnienia swojskości (s. 56), w konsekwencji czego obie te kategorie okazują się konstruktami, konstytuowanymi przez społeczno-kulturowy dyskurs. Czytając *Pornografię* Głowiński może więc słusznie stwierdzić, że „wszelkie sytuacje międzyludzkie stają się domeną sztuczności” (s. 68). O tej sztuczności (i nieautentyczności) Głowiński pisze kilkakrotnie (s. 23-24, 84-88), najszerzej przy okazji analizy *Ślubu* (s. 128-132), i miałaby owa sztuczność być tyleż efektem alienacji, co i sposobem owej alienacji egzorcyzowania, poprzez ostentacyjne demonstrowanie abstrakcyjności, arbitralności i konwencjonalności języka (s. 87, 129-130)³.

Po rozdziałach, w których zastosowana była głównie metoda intertekstualna, następują cztery rozprawy poświęcone dyskursywnym tekstom pisarza. Stanowią one pionierskie – jeśli chodzi o badania nad Gombrowiczem – zastosowania tzw. analizy dyskursu. I jak w książce o krytyce młodopolskiej literaturoznawca inaugurował nowy etap refleksji nad tym zagadnieniem, tak i w tym przypadku proponowane lektury otwierają problematykę w gombrowiczologii nieznaną, dotykając bowiem obszaru jak dotąd najslabiej opracowanego – mianowicie eseistyki Witolda Gombrowicza. Pierwszy ze szkiców (dotychczas niepublikowany) poświęcony jest analizie przedwojennych pism krytycznoliterackich autora *Ferdydurke*. Jakim był on – wedle Głowińskiego – krytykiem? Przede wszystkim nie był krytykiem profesjonalnym, zorientowanym na rzetelny opis bieżącej produkcji literackiej. W swoim pisaniu krytycznoliterackim Gombrowicz zainteresowany był zwłaszcza osobą autora (s. 143), a jeszcze bardziej własnym projektem artystycznym, przedstawianym w dyskursie metaliterackim i metakrytycznym, z dużą ostentacją roz-

^{3/} Można by oczywiście powiedzieć, że sztuczność ta nie stanowi najgorszych tarapatów, w jakie może wpędzić nas język. Trzeba jednak pamiętać, iż naprawdę długo tkwiliśmy w strefie wpływów takiego rozumienia Gombrowiczowskiej Formy, gdzie była ona, owszem, czymś dojmująco przykrym, bo ograniczającym, schematyzującym, symplicyzującym, wpędzającym w nieautentyczność, tyle że – jak wierzyliśmy – za cenę pewnego wysiłku, przy odpowiedniej dozie sprytu, inteligencji oraz umiejętności igrania z nią, możliwe było wywikłanie się z jej władzy. Takie myślenie ujawnia się czasem w omawianej książce (s. 85-88, 169). Godzi się jednak wspomnieć, że inaczej myślał Głowiński na ten temat w szkicu *Wokół recepcji Gombrowicza* („Pamiętnik Literacki” 1973 z. 4), i szkoda, że nie został on zamieszczony w tej książce. Dzisiaj czytamy Gombrowicza chyba trochę bardziej dramatycznie, nie mamy już uprzedniej pewności, nie wiemy dokładnie, jak owa „autentyczność” miałaby wyglądać, a ponadto – także dzięki Gombrowiczowi – rozumiemy, że kulturowa Forma potrafi być agresywna, może piętnować, wykluczać, ranić i zabijać.

wijaniem na marginesach recenzenckich komentarzy, w związku z czym pisma te radzi Głowiński traktować jako autokomentarz do całej twórczości Gombrowicza (s. 139, 151). W tych przygodnych tekstach pojawia się większość kategorii i problemów, które nigdy dla Gombrowicza nie przestały być ważne, tutaj też wiążąco określił on swoje stanowisko literackie, sytuujące się w opozycji zarówno wobec literatury zanadto zaangażowanej w sprawy społeczno-polityczne, jak też wobec literatury przesadnie zainteresowanej kwestiami estetycznymi.

W trzech kolejnych rozdziałach Głowiński analizuje *Dziennik*. W pierwszym omawia relację Gombrowicza ze Stanisławem Brzozowskim, wskazując analogie dyskursywne i problemowe. Najciekawsze i najważniejsze wydaje mi się to, że Głowiński w swojej analizie uwypukla (nie tematyzując jednak tej właściwości) w refleksji Brzozowskiego charakterystyczny rys, który – uruchamiając dzisiejszą terminologię – można by określić jako antymetafizyczny, konstruktywistyczny czy genealogiczny. Oczywiście, Witold Gombrowicz myślał podobnie. Te zbieżności nie są przypadkowe. Takiemu sposobowi uprawiania filozoficznej refleksji, a także polemikom obu pisarzy z anachronizmami zastanej kultury, patronuje Friedrich Nietzsche, na co słusznie zwraca uwagę Głowiński (s. 183). Dalej badacz analizuje eseje *Przeciw poetom* i *Sienkiewicz*, traktując je jako doniosłe wypowiedzi metaliterackie, w których celem polemiki nie jest wyłącznie spór z „czystą poezją” i autorem *Potopu*, polemika owa ma bowiem zasięg szerszy i obejmuje dyskusję nad kształtem polskiej literatury. W konsekwencji byłaby to filipika przeciwko literaturze elitarniej, autonomicznej, autotelicznej, estetyzującej, skonwencjonalizowanej, nieautentycznej i zaangażowanej. Tęgo wszystkiego dowiadujemy się na marginesie analizy Gombrowiczowskiego dyskursu: jego gatunkowej specyfikacji, sytuacji komunikacyjnej i oprawy retorycznej. Bardzo podobnie postępuje Głowiński analizując Gombrowiczowską głosę do *Boskiej Komedii* Dantego. Jak wiadomo, ukazała się ona zarówno jako osobna publikacja w wersji dwujęzycznej, jak i w ramach notatek diariuszowych. Głowiński porównuje oba warianty tekstu, zastanawia się też nad wydaniem poematu Dantego, z którego korzystał polski pisarz. Nie docieka natomiast (a szkoda), dlaczego lekturze *Boskiej Komedii* towarzyszy czytanie książek Foucaulta, Barthes'a i Borgesa. Podstawowym problemem pozostaje rozgrywka z Dantem. Nie dowierzając, iżby mogło chodzić tylko o chęć wywyższenia się nad włoskiego klasyka, przypuszcza, że zamierzeniem pisarza było podjęcie problematyki egzystencjalnej, refleksja nad rolą historii w konstytucji ludzkiej tożsamości oraz możliwością uobecnienia historii w dyskursie. Wydaje się, iż Głowińskiemu chodzi przede wszystkim o takie odczytanie diariuszowego epizodu, by stał się on jeszcze jedną doniosłą i poważną wypowiedzią ideową, godną pisarza tej rangi, co musi się wiązać z uniemożliwieniem ujmowania tej deklaracji w kategoriach gry i zabawy (s. 231). Z metodologicznego punktu widzenia wydaje się charakterystyczne, że Gombrowiczowską grę z literackimi konwencjami Głowiński z uznaniem nazywa „parodią konstruktywną”, a taką samą strategię przyjętą wobec dyskursu komentatorskiego, wyrażającą się w braku bibliograficznych szczegółów, niewierności przywołań, silnej fragmentaryzacji dyskursu

i właśnie w parodystyczności, określa z lekką przyganą jako beztroskę, która jest „daleka od wszelkich filologicznych zasad” (s. 228).

Można by wszak oczekiwać podobnego „poluzowania metajęzyka” (mówiąc pod Barthes’owsku) w dwóch ostatnich rozdziałach książki, co autor czyni, za każdym razem jednak bardzo ostrożnie i trochę inaczej. Słabiej może w pochodzącym z roku 1986 omówieniu wspomnieniowych książek Rity Gombrowicz i Rajmunda Kalickiego, gdzie uwagi o osobie autora *Kosmosu* z niejakim jeszcze trudem dochodzą do głosu poprzez precyzyjną analizę biograficznego dyskursu i jego autokreacyjnych strategii, wpisywanych w strukturalistyczne schematy. Szerzej czyni to Głowiński w szkicu opublikowanym pierwotnie jako posłowie do niemieckiego wydania dzieł Gombrowicza, w którym opisuje powikłaną recepcję tej twórczości w okresie powojennym. Autor zaczyna dość osobiście, wspominając o swoich pierwszych lekturach *Ferdydurke*, w trakcie których wyczytał z powieści prywatną lekcję wolności dla siebie. Wydaje się to tym bardziej godne uwagi, że niewielu gombrowiczologów przyznaje się do takiego zadłużenia u opisywanego pisarza. Nie chcę przez to bynajmniej sugerować, że Głowiński nie wpisał w książkę o Gombrowiczu swojej sygnatury. Z łatwością bowiem rozpoznamy tu wszystkie, tak dobrze nam znane, cechy jego pisarskiej indywidualności i filologicznego warsztatu: błyskotliwość conceptów, elegancję języka, dociekliwość badawczą, konsekwencję metody i wszechstronność erudycji.

Książka *Gombrowicz i nadliteratura* ukazała się w specyficznym momencie. Nastąpił wszak nowy, poststrukturalistyczny czas, a skoro przynajmniej niektóre z prezentowanych rozpraw powstały w okresie wpływów strukturalizmu, a co więcej, wpływy te ujawniają się w niektórych z prezentowanych rozpraw, to można by mieć wątpliwości, czy studia te wytrzymają taką próbę⁴. Jak wiadomo, najbardziej radykalni z poststrukturalistów uznają, iż jedynym dającym się wskazać kryterium wartości interpretacji jest jej perswazyjność, czyli – mówiąc prościej – poczytność, a która to cecha znajdować ma proste przełożenie na zdolność inspirowania kolejnych interpretacji. Jak ten, z pewnością najbardziej wymagający, sprawdzian przechodzą studia Głowińskiego o Gombrowiczu? Wystarczy przejrzeć ostatnio napisane książki o tym pisarzu, by się przekonać, jak wielką rolę w gombrowiczologii odgrywają pomysły Głowińskiego. I nic doprawdy nie dowodzi, by w tym względzie miało się coś zmienić. Wszystko wskazuje raczej na to, że rozprawy zebrane w książce *Gombrowicz i nadliteratura* będziemy czytali tak samo, jak od lat czytywaliśmy wszystkie prace jej autora. Tyczy się to przede wszystkim interpretacji intertekstualnych, będących tyleż przekonującym zastosowaniem nowa-

torskiej metody badań międzytekstowych, opartej o formalistyczno-strukturalistyczne narzędzia, co i pokazem mistrzowskiej sztuki interpretacji pojedynczego utworu literackiego. Jakoż książka Głowińskiego to także zbiór nieprzeliczonych inspiracji i otwarcie kilku nowych problematyk. Warto zwrócić uwagę w ilu rozdziałach autor – najzasadniej – zaprasza do rozwijania poruszonego tematu. Kiedyś trzeba będzie napisać historię polskiego eseju i wówczas wartość Gombrowiczowskich przyczynków, jak również wielu innych rozpraw Michała Głowińskiego, ujawni się w całej pełni raz jeszcze.

Marian BIELECKI

^{4/} Niektórzy zdają się mieć wątpliwości i tak chyba trzeba tłumaczyć pierwsze reakcje na książkę Michała Głowińskiego. Zob. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 21-25, 29. Tak właśnie czytałem tę książkę, a przynajmniej jej polemiczne partie, jako wymierzoną tyleż w opieszałą gombrowiczologię, co w strukturalizm, uosobioną – dla Markowskiego – przede wszystkim przez Michała Głowińskiego. W podobnym tonie utrzymana jest króciutka nota Krzysztofa Uniłowskiego zamieszczona w „Fa-arcie” (2003 nr 61).

Dialektyka Czarnego nurtu¹

Po serii książek poświęconych filozofii i teorii literatury, poruszających zagadnienia reprezentacji i interpretacji, po pracach poświęconych Derridzie i Nietzsche, Michał Paweł Markowski wykonał wyraźny zwrot i swoje zainteresowania skierował ku polskiej literaturze. Bohaterem swojej książki *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* mianował bowiem autora *Ferdydurke*. Powodów tego zwrotu było zapewne kilka, z których wcale niebagatelnym jest ten, że w roku ubiegłym uroczyście fetowano w Polsce i kilku innych krajach setną rocznicę urodzin pisarza. Markowski uczył obchody należycie – pisząc świetną książkę – zarazem jednak nie kryjąc, że chodzi mu nie tylko o Gombrowicza. Swojego bohatera i jego twórczość portretuje bowiem tak, by zarysować także własny pogląd na współczesne literaturoznawstwo, na jego instytucje w Polsce, a także, by – krytykując je – zarazem zaznaczyć swą pozycję w „gombrowiczologii”, której oblicze wyraźnie chce zmienić. W tym też sensie, w *Czarnym nurcie* Markowski kontynuuje dyskusję o literaturoznawstwie, którą zainicjował we wcześniejszych książkach.

Markowski nie ukrywa polemicznych intencji. Nie podoba mu się ani utrwalony obraz Gombrowicza pisarza-człowieka, ani tryb interpretowania jego twórczości zwłaszcza tej wczesnej – *Pamiętnika z okresu dojrzewania* – i tej późniejszej – *Pornografii* i *Kosmosu* – powieści, w których chce widzieć arcydzieła. Jego Gombrowicz nie jest mistrzem form literackich i zwycięskim graczem, co wszystkim laja i potraça, lecz człowiekiem zranionym. Nie jest oświeconym mędrkiem, lecz człowiekiem, który „nie bawi się w literaturę, nie gra (w) nią, ale przerażony wpatruje się w nędznie sfastrygowaną podszewkę świata i uparcie stara się coś o tym wydukać, świadom klęski, jaką naznaczony jest wszelki tekst i wszelkie rozumienie Rzeczywistości” (s. 13). Albowiem

w samym środku pisarskiego projektu, zbaczającego z wyznaczonego przez krytyków kursu — otwiera się egzystencjalna otchłań, której nie da się przesłonić grzecznym gadulstwem badaczy o tym, że Gombrowicz wielkim pisarzem był, bo poddał druzgocącej krytyce sztuczność rządzącą relacjami międzyludzkimi, ulepił intertekstualny majstersztyk z Szekspira i Dostojewskiego lub pokazał Polakom, jak się mają do swojej polskości odnosić. (s. 17-18)

Markowski ułatwia sobie na samym wstępie zadanie, bo przywołuje obiegowe, szkolne czy gazetowe sądy o twórczości Gombrowicza, które w poważnych interpretacjach raczej nie funkcjonują, ale też ów retoryczny wybieg stosuje w celach bynajmniej nie publicystycznych: chce przemaalować portret pisarza i swoje zadanie realizuje metodycznie Otóż ostentacyjnie rezygnuje z intertekstualnych interpretacji Gombrowicza, dowodząc, że tropienie lektur Gombrowicza i intertekstualnych zależności niczego ciekawego o Gombrowiczu powiedzieć nie pozwala. (s. 22, 30). Krytyce też poddaje te strategie interpretacyjne, które dogmatycznie traktują takie kategorie, jak „podmiot”, „referencja”, „rzeczywistość”. Dyskurs swój kieruje ku pęknięciom, nieokreślonościom, gdzie objawia się niesamowity i dwuznaczny świat Gombrowicza i z których tak naprawdę tryska jego twórczość. Rezygnuje też z usankcjonowanego przez strukturalizm sposobu rozumienia podmiotu i właściwie mija całą dyskusję dotyczącą podmiotu, intencji i znaczeniowości tekstu, bo na pytanie „kto mówi?” (w tekście!), jego zdaniem istnieje tylko jedna odpowiedź:

mówi ten, kogo warto interpretować. A ten, kogo warto interpretować, rzadko jest samym sobą, choćby z tego powodu, że sam siebie wynajduje, czyli interpretuje, owa inwencja zaś, wynajdywanie własnego języka za pomocą cudzych słów, nie przychodzi do niego z zewnątrz, ale określa go od wewnątrz niejako (jako powtórzenie czy re-cytacja, bez której nie można w ogóle mówić), wystawia go na przepisywanie przez innych i przez to opatruje nieodwołalnie cudzysłowem. (s. 51-52)

Ten maksymalistyczny postulat Markowski realizuje, wykorzystując języki, którymi o Gombrowiczu i w ogóle o literaturze polskiej nieczęsto mówiono. Sięga mianowicie do Lacana i właściwie wokół niego układa wszystkie inne odniesienia do encyklopedii: zarówno wtedy, gdy odwołuje się do Heideggera i Freuda, jak i wtedy, gdy przypomina Kierkegaarda. Dlaczego akurat do Lacana? „Otóż dlatego – odpowiada – że jej podstawowa intuicja [tj. Lacańskiej psychoanalizy] dotycząca człowieka zbiega się z przeświadczeniami samego Gombrowicza” (s. 54).

Warto też dodać, że nie bez znaczenia jest także dla Markowskiego duch czasu, gdyż pewne enuncjacje autora *Ferdydurke* na temat podmiotu, autor *Czarnego nurtu* kojarzy z datą wydania Lacańskich *Ecrits* (s. 58). I dopiero w tej perspektywie w pełni ujawnia się sens polemiki nie tylko z gombrowiczologami, ale także z instytucjami (literaturoznawczej) interpretacji. Kategorią, wokół której Markowski ją skupia, jest kategoria podmiotu, interpretowana w perspektywie różnych poststrukturalistycznych dążeń. Markowski przywołuje bowiem na początku swych rozważań Kristevą i swoją polemikę umieszcza w perspektywie opozycji symboliczności i semiotyczności. W ten sposób, za jednym zamachem,

^{1/} M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

udaje mu się ustawić polemicznie wobec „gombrowiczologii” i zdystansować wobec jej dokonań, a zarazem zbliżyć do pisarza, co dla Markowskiego jest równoznaczne – im dalej od „gombrowiczologów” i instytucji literatury, tym bliżej do samego Gombrowicza.

Pojęcie symboliczności określa to wszystko, co uchwytnie we wspólnym świecie, podporządkowane kulturowym konwencjom, a więc nie tylko wskazywalne, ale też opisywalne i wyrażalne. Semiotyczność natomiast wymyka się wszelkiemu porządkowi – obejmuje to, co niewskazywalne, niewyrażalne, bełkotliwe. Markowski utożsamia ją z Lacanowskim *le Réel*. Łatwo zauważyć, że w takiej nomenklaturze autor *Czarnego nurtu* oswaja to, co inni – w ślad za Gombrowiczem – analizowali w kategoriach sławetnej dialektyki formy. Interesują go więc pęknięcia, szczeliny i przejścia między jedną sferą a drugą, nieszczelności, wszystko to, co wymyka się tekstualizacji, określoności: żywioł życia, wreszcie sama rzeczywistość – to, co Markowski określa metaforą „czarnego nurtu”.

Ta metafora nie ma nic wspólnego z akwatywną topiką tradycyjnego literaturoznawstwa. Markowski chce być jak najdalej od „wpływów”, „ujść” „źródeł” i „nurtów”. Ta metafora nie odnosi się do jakiegoś aspektu twórczości Gombrowicza, lecz opisuje całość jego dzieła: „określa życie, które stało się nieoczywiste, a które jednak trzeba nadal mężnie znosić. Wytrzymać to, czego – wydawałoby się – wytrzymać się nie da (brak przystani, męt wody): oto dotkliwa, ale i budująca lekcja Gombrowicza” (s. 57). Chodzi więc nie tylko o eksplorację dokonywaną na rubieżach uśmierconej metafizyki, ale także o odsłonięcie zrębów heroicznej etyki.

Cóż więc dzieje się między tym, co „symboliczne” a tym, co „semiotyczne”? Markowski opisuje to w trzech częściach swojej książki, noszących odpowiednio tytuły: *Niesamowite, Ciało i telefon, Popłoch i wymiot*, gdzie stara się konsekwentnie przestrzegać, zarysowanych we *Wprowadzeniu*, wspomnianych już rozróżnień, które w takim właśnie, odzwierciedlonym w tytułach, rozwinięciu mają streszczać całą historię uwikłań i usytuowań Gombrowicza w świecie: wobec ludzi, rzeczy, własnego ciała i wreszcie samego siebie.

Kluczową rolę w tym dyskursie odgrywa kategoria niesamowitości – jeśli bowiem Gombrowicz jest „dekonstruktorem klasycznej, postkartezjańskiej wykładni podmiotu” (s. 57) i opowiada o człowieku nieukończonym, mętym, zagubionym, nierozumnym, to – konsekwentnie podkopując metafizykę – sam podróżuje po rzece, która – nieprzejrzysta – toczy w „czarnym nurcie” mętne wody i odsłania świat pozbawiony oczywistości. W tym świecie zamieszkuje wyobcowany, wydziedziczony, nierozumny, rozproszony i wiecznie przebywający nie u siebie podmiot. Jedno i drugie, tzn. świat i podmiot, Markowski opisuje w idiomatyce niesamowitości, którą kreuje, sięgając do rozlicznych źródeł. Blisko mu nie tylko do Derridy, Lacana, Žižka, czy nawet formalisty Szklowskiego i Brechta-teoretyka, ale także – czy raczej przede wszystkim – do Heideggera i Freuda. U tych myślicieli zapożyczają się bowiem „źródłowo”. Przywołuje więc Freudowski wywód o *das Unheimliche* i przypomina, że mistrz psychoanalizy „niesamowitość” skojarzył z mechanizmem wyparcia. Z Heideggera zaś wyłuskuje *das Unheimliche* jako

„nieswojość”, będącą zasadniczym sposobem bycia *Dasein*, konstatającą obcość świata, w którym się jest. W tej złożonej idiomatyce Markowski opisuje uwikłania Gombrowicza w świat – w rzeczy, ludzi i wreszcie w samą literaturę.

Trudność tego przedsięwzięcia polega na tym, że niesamowitość nie była dla Gombrowicza stanem nadzwyczajnym. Przeciwnie, pisarz tropił ją w codzienności, odkrywał w najdrobniejszych banalnych gestach. Markowski pokazuje więc, analizując *Pornografię* i partie *Dziennika*, w jaki sposób swojskość – nieoczekiwanie, w rutynie codziennych działań – staje się czymś obcym, spotworniałym, groźnym i niezrozumiałym, demonicznym i piekielnym. Przestrzeń zwykłych poczynań, repertuar typowych gestów, rzeczywistość przedmiotów i ludzi – wszystko to traci nagle spójność i wymyka się ludzkiej *praxis*. Między rzeczywistością a poznaniem (rozumieniem) nieoczekiwanie otwiera się przepaść. Świat wymyka się, staje się obcy. Takie spektakle niesamowitości Gombrowicz aranżuje w powieściach (*Pornografii* i *Kosmosie*) oraz w *Dzienniku*. Ukazuje więc świat, w którym nic nie jest określone samowsobnie, metafizycznie, lecz wyłącznie relacyjnie.

Spektakl zostaje uruchomiony, gdy któryś z elementów tak skomponowanego świata zostaje zmieniony bądź poruszony. Wówczas sens rozsypuje się, objawiając rzeczywistość pozbawioną wszelkich odniesień, relacyjności, rzeczywistość *in crudo*, która budzi lęk. Gombrowicz przyspiesza ten proces w swoich powieściach i z fascynacją go obserwuje. Wprowadza w tym celu przedmioty wyrwane z kontekstu, a więc pozbawione relacji, odsensownione, albo podobnie funkcjonujące postaci – wyobcowane, wymykające się wspólnemu sensowi, więc zagrażające mu – takie jak Fryderyk czy Iwona – i zarażające cały świat swoim niezakotwiczeniem, nieswojością i niesamowitością.

Te procesy wielokrotnie już analizowano i to o wiele bardziej szczegółowo i wielostronnie, a często po prostu ciekawiej, niż to robi Markowski – zaangażowano do tych analiz odniesienia do obyczajowości, ujmowano rzecz w perspektywie socjologicznej czy psychologicznej. Markowski jednak idzie w swoim dyskursie dalej. Przede wszystkim radykalnie odwraca filozoficzny porządek, w ramach którego te procesy postrzegano i włącza je w horyzont odczarowanego świata. Poza tym, co nie mniej ważne, bezpośrednio wiąże owe procesy – w ślad za Gombrowiczem – z samą materią i procedurą pisania. Twórczość literacka Gombrowicza nie jest bowiem wcale komentarzem do niego samego czy uzupełnieniem, lecz integralną jego częścią – wyrasta bezpośrednio z niego. Podobnie jak człowiek w codzienności nieustannie podejmuje działania zaradcze, ustanawiające sens, czego afirmacją są u Gombrowicza reguły konwenansu lub na przykład msza w *Pornografii*, tak twórca, poświęcając niejako nieustannie rozbijanie świata przez byt, wrzucenie w kosmos, raz po raz podejmuje w swym dziele intrygę czy też „próbę”, jak sam to nazywa, sensu. Doznanie kosmosu, który ujawnia się po rozbiciu świata, przekłada się bezpośrednio na doświadczenie poprzez literaturę. „Pisarstwo staje się w ten sposób [...] zmaganiem z niemożliwością pełni wyrazu, ale przede wszystkim staje się gestem obronnym przed napierającą Rzeczą, przed erupcją Realnego” (s. 130-131).

I ta zależność wyznacza jeden z najważniejszych wątków książki Markowskiego: wokół niej skupia się tematyka demoniczności i piekła, ona także wyznacza oś dla zagadnień związanych z kontekstualizacjami czy coraz to nowymi odczytaniami. Pisanie staje się w tej perspektywie tyleż wytworzeniem niesamowitości, co jej zagadywaniem. Jest tak dlatego, że ekonomią niesamowitości zawiaduje wyparcie i dalej – trauma, która jest tyleż odsłaniana, co utrwalana.

Markowski nie zajmuje się w tej książce ujawnianiem i analizowaniem traumatyzmów – zarówno samego pisarza, jak i powołanych przez niego do życia postaci, bo też najbardziej interesuje go nie egzegeza, lecz ekonomia sensu. Z tego też względu najważniejsze miejsce w książce zajmuje nie odsłanianie pokładów niesamowitości i traumatycznych przeżyć, lecz badanie mechanizmów. Te zaś skupiają się (w części *Ciało i telefon*) wokół zagadnienia mediacji, „wokół którego obsesyjnie, od samego początku, krąży myśl Gombrowicza” (s. 192). I jest to chyba najcenniejsza i najlepiej napisana partia książki Markowskiego.

Otóż myśl o nieswojoci podmiotu i jego fundamentalnym wyobcowaniu, czyli byciu-nie-u-siebie, a więc zamieszkiwaniu w niesamowitym świecie (*das Unheimliche*), Markowski konsekwentnie przekłada na kategorie komunikacyjne. Istotną treść tej myśli odnajduje w sferze fundamentalnych relacji z Innym, co ważne także dlatego, że właśnie ten obszar cieszył się szczególnym zainteresowaniem gombrowiczologów w ciągu ostatnich trzydziestu lat i właśnie tutaj, jak mniemam, streszcza się sens polemiki Markowskiego z jej przedstawicielami.

Autor *Czarnego nurtu* przedstawia obszar komunikacji nie tak, jak to tradycyjnie ujmowano – posiłkując się znanym schematem Jakobsona – jako daną, gotową do wypełnienia przestrzeń, lecz przeciwnie: jako sferę elementarnej trudności i wręcz niemożności, w której, pomimo pozornej oczywistości, problematyczne jest właściwie wszystko, zarówno bowiem tożsamość uczestników komunikacji, ich wzajemny kontakt, kontekst, komunikat, kod, jak i związane z tymi aspektami funkcje komunikacyjne.

Niezwykłość pomysłu Markowskiego polega na tym, że nie wykorzystuje on schematu komunikacyjnego do interpretowania poszczególnych utworów, ale – poniekąd przeciwnie – to sama komunikacja (w filozoficzno-literackim ujęciu) staje się przedmiotem interpretacji: punktem wyjścia krytyka jest opisana przez Gombrowicza w *Dzienniku* historia powrotu do Paryża po latach argentyńskiej emigracji i związane z tym poczucie alienacji.

Takie ujęcie pozwala związać figurę niesamowitości z zagadnieniem komunikacji i dalej – z usankcjonowaną przez badaczy „klasyczną” gombrowiczowską problematyką autentyczności. Tropi więc Markowski zasadniczą aporię komunikacyjną u Gombrowicza: w świecie nieustannych mediacji dochodzi do głosu pragnienie niezapośredniczonego kontaktu międzyludzkiego, pragnienie poręczone przez archaiczny mit świata sprzed Upadku.

Całe dzieło Gombrowicza – od pierwszych opowiadań, po ostatnie utwory – można określić jako opowieść o przygodach w magicznym świecie, który – jako świat zamknięty w porządku symbolicznym – jest również światem upadłym. Jednocześnie wszakże dzieło

Gombrowicza [...] opowiada o marzeniu ucieczki z tego świata i tęsknocie za brakiem mediacji. O marzeniu za bezpośredniością. (s. 196)

Węzłowym momentem wywodu w tej części książki nie jest jednak jakobsonowski schemat, lecz metafora telefonu, urzeczywistniająca te zasadnicze aporie komunikacyjne. Analizując ją – niedostępność rozmówcy, jego nieobecność, iluzoryczność *vs.* namacalność kontaktu – Markowski nie tylko drobiazgowo dekonstruuje tę aporetyczną strukturę, ale równocześnie porównuje rozmaite realizacje tej aporii w nowoczesności (od Prousta i Husserla po Kafkę i Heideggera), podważając przy okazji dość bezkrytycznie traktowane przez interpretatorów identyfikacje gombrowiczowskiego dyskursu o autentyczności z dyskursem heideggerowskim.

Markowski wyodrębnia dwie strategie budowania współczesnej tożsamości na podstawie relacji z innym człowiekiem: gdy „autonomia podmiotu jest efektem dezautonomizacji kogoś innego” i gdy „autonomię podmiotu zyskuje się przez odrzucenie obecności innych ludzi” (s. 226). Gombrowicz inicjuje trzecią strategię: ma świadomość niedostępności innego człowieka, wie jednak, że i tak jest skazany na dążenie do nawiązania kontaktu: w tym bowiem dążeniu realizuje się tożsamość „ja”. To zaś oznacza stałe ponawianie gestu autoprezentacji z pełną świadomością jego ostatecznej bezskuteczności. Nietrudno zauważyć, że w tej perspektywie ponownego przemyślenia wymagają znane wywody gombrowiczologów o interakcjach, maskach oraz cały dyskurs o autentyczności.

Osobliwością *Czarnego nurtu* jest to, że problematyka zarysowana na wstępie w najogólniejszych ramach opozycji tego, co „semiotyczne” i tego, co „symboliczne”, zostaje następnie rozwinięta w stylistyce, która nie tyle uszczegółowia wstępny zarys, co – może na sposób dyskursu powieściowego (wyraźnie podkreślanego na przykład przez parafrazy śródtytułów z *Ferdydurke*) – podejmuje go, polaryzuje, odchyła i nieco przeformułowuje. Dość istotne znaczenie ma w tym dążeniu zabieg polegający na wprowadzaniu słownictwa, które naśladuje funkcjonowanie naukowej terminologii i zachowuje pewną stabilność, a zarazem bliskie jest potoczności, choć wcale się w nią nie zanurza. Pozwala nabrać dystansu do „twardego” naukowego dyskursu i w nowym świetle ujrzyć jego sensy.

Na tej zasadzie Markowski podejmuje w ostatniej części swojej książki, *Popłoch i wymiot*, problematykę podmiotu, jego tożsamości, relacji z Innym, skupiając się tym razem wokół tematów głupoty, wstydu, wymiotowania – co zapewne może wzbudzić głęboki niesmak u, jak to mawiał Nietzsche, „wyrobników filozofii”. Ale te właśnie tematy pozwalają mu zamknąć dyskurs zainicjowany na początku książki wprowadzeniem wspomnianej opozycji, podjęty następnie w leksyce niesamowitości. Wszystkie bowiem stanowią ekspozycję zagadnienia podmiotu nieswojego, wydziedziczonego, wytraconego z siebie.

Pisząc więc o głupocie, stara się wyodrębnić sferę niezwykle dla Gombrowicza interesującą, niejako poprzedzającą konstytuowanie się podmiotowości, a tym samym wiedzy – punktem odniesienia rozważań Markowskiego (i poczynań Gombrowicza) pozostaje bowiem niezmiennie tradycja kartezyjska, w której autorefleksyjne i przezrocyste dla siebie *ego* jest zarazem „ja” nie tylko świadomym, ale

wyłącznie i kategorycznie wiedzącym. Jeśli więc pisanie o „głupocie” u Gombrowicza i dyskurs o „zidiociałym *cogito*” brzmi prowokacyjnie i wyzywająco, to od razu trzeba dodać, że ma swoje głębokie uzasadnienia

Głupota – pisze Markowski – nie jest tutaj zwykłą głupotą ludzką, której piętnowaniem Gombrowicz uparcie zajmuje się w *Dzienniku* (a którą ja nie mam zamiaru się zajmować), lecz służy jako nazwa dla tego rodzaju doświadczenia, w którym nie doszło jeszcze do ustanowienia podmiotu wiedzy, a więc, tym samym – do ukonstytuowania podmiotu w klasycznej postaci. Podmiot pokartezjański bowiem może istnieć tylko jako podmiot wiedzy, albowiem wiedza niesubiektywna, nie wsparta na mocnym, pewnym swojego istnienia podmiocie, nie jest żadną wiedzą, lecz tylko – jak powiedziałby Hegel – bezpośrednim doświadczeniem, a więc czymś nierozumnym. W tym sensie, jako wytrącenie podmiotu z samego siebie, jako doświadczenie atetyczne, głupota, która budzi zdumienie Gombrowicza, jest *radikalnym unieważnieniem epistemologii*. (s. 308-309)

Głupota jest więc tutaj doświadczeniem „przed-źródłowym”, jak to nazywa autor, powołując się na rozważania Avitall Ronell. Ale nie chodzi tylko o wytyczenie obszaru konstytuowania się podmiotu w jego bezrefleksyjności. Na plan pierwszy bowiem niezmiennie wysuwa się relacja z tym, co inne. To, co inne bowiem nieustannie zakłóca i mąci myśl podmiotu, który sam dla siebie staje się nieprzezroczysty, wymyka się sobie, nie może siebie poznać i wreszcie nie może zdobyć wiedzy pewnej. Ten postulatywny tryb rozumowania ukazuje głupotę jako obszar pozytywny, a zarazem obszar konfrontacji z tradycją filozoficzną, gdzie na przykład Hegłowi zostaje przeciwstawiony Friedrich Schlegel.

W podobnym trybie rozprawia Markowski o wstydzie – wskazując na powinowactwa i różnice z Sartre’em, główną problematykę rozpoczynając między autonomizną podmiotowością (czy też złudzeniem autonomii) a jej ekspresją w sztuce.

I oto nieoczekiwanie okazuje się, że Markowski – przecząc wstępnym deklaracjom – sięga do intertekstualności, by powiedzieć o Gombrowiczu coś nowego. W tej przeciwie perspektywie odczytuje filozoficzne fascynacje autora *Ślubu* i dialektycznie wkracza w tekstowe mediacje, oswaja je w innej terminologii. Rewelacji, co prawda, nie objawia, ale – co nie mniej ważne – inaczej, w nieco innym języku, i przede wszystkim wyraziściej, ostrzej, formułuje spostrzeżenia podobne do tych, jakie formułowali inni krytycy – przeciwstawiający w tychże kontekstach tradycję postkartezjańską tradycji przedkartezjańskiej. Przy czym Markowski, nieufnie przyglądając się utartym pojęciom, umiejętnie pokazuje, na czym polega ich erozja u Gombrowicza, ujawniając też w wyrafinowanych spektaklach ich bogatą archeologię.

Można by więc powiedzieć, że pewnych utworów Gombrowicza nie sposób zrozumieć bez odniesienia do innych tekstów. Przykładem właśnie *Ślub* i zwłaszcza *Trans-Atlantyk*, którego autor omawianej książki akurat nie interpretuje. A że jest to stała pokusa interpretatorów – utrwalona przecież nie tylko w szkole zależności i wpływów, ale i kulturowo ugruntowana ze względu na swoją „źródłowość”, to nic dziwnego, że ulega jej także Markowski, dorzucając (jak sądzę błędnie!) Nietzscheański intertekst do interpretacji noweli *Na kuchennych schodach* (s. 329-330).

Ten powrót do odniesień zanegowanych na samym wstępie nie jest jednak wynikiem nieprzezwycięzonego, melancholijnego pragnienia powrotu do źródeł, ani – śmiałem twierdzić – dziełem przypadku, lecz manifestacją stałej tendencji kształtującej dyskurs Markowskiego i to tendencji, powiedziałbym, dialektycznej, która w gruncie rzeczy wyprzedza metodę: wyraźnie dookreśla ona omawianą książkę, której bohaterami, oprócz Gombrowicza są oczywiście gombrowiczolodzy, teoretycy literatury. Realizując ją, Markowski pisze świetną książkę, eksponuje swój głos w dyskusji o Gombrowiczu i zajmuje ważne miejsce w kręgu jego interpretatorów, choć zarazem wyraźnie się wobec nich dystansuje – co podkreśla od samego początku.

To dialektyczne postępowanie wymusza na autorze *Czarnego nurtu* zarówno sam postulat wierności wobec pisarza i jego dzieła, jak i sposób jego realizacji. Albowiem Markowski wyznacza sobie to zadanie nie tylko „w imieniu” Gombrowicza, którego chce być rzecznikiem, ale także „przeciwko” jego „niewiernym” interpretatorom.

Realizując to dążenie, przypomina samego pisarza – sportretowanego przez jednego z głównych adwersarzy, Jana Błońskiego, który postawę autora *Dziennika* (poczynając od uczniackich „popisów”, a na dyskursach o sprawach najważniejszych kończąc) rozpatrywał w kategoriach „dialektyki odrzucenia i przyswojenia”. Markowski podobnie – odrzuca dyskurs gombrowiczologów, by go następnie – po przekształceniu – przyswoić. Podobnie też jak Gombrowicz, stroni od mówienia bezosobowego i swoje polemiki wyraźnie personalizuje, wywołując do odpowiedzi reprezentantów poszczególnych poglądów i metod interpretacyjnych, których opinie, dodajmy od razu, niekiedy upraszcza, redukuje (na przykład Głowińskiego).

Równocześnie szuka porozumienia i stara się wpisać w istniejącą tradycję badawczą, co jednak nie zawsze jest konsekwentne (gdy na przykład wprost mianuje się kontynuatorem Jerzego Jarzębskiego, z którym na ogół się nie zgadza, a zarazem dłużnikiem Marii Janion, zupełnie pomijając treść sporu, jaki przed laty wymienieni badacze ze sobą prowadzili).

Ale właśnie dopiero te wszystkie okoliczności sprawiają, że *Czarny nurt* jest lekturą pasjonującą. Nie należy zatem czytać tej książki jako raportu z wiedzy zdobytej, lecz jako zapis jej zdobywania i zarazem wypracowywania własnej pozycji, chodzi więc o dążenia, w których realne znaczenie mają nie tylko spory metodologiczne (między innymi ze strukturalizmem), ale też instytucjonalne, osobiste oraz... topograficzne (na przykład Warszawa–Kraków).

Można powiedzieć, że Markowski wznosi (*erhebt*) swoją myśl, stanowczo znosząc (*aufhebt*) całą tradycję badań nad Gombrowiczem, wyraźnie jednak nie znosząc (*erträgt nicht*) niektórych jej metod. Od razu też należy dodać, że jest dialektykiem uwodzicielskim, który jednak chyba sam nie za bardzo wierzy w postulat wierności. Bo czy można go spełnić, tropiąc szczeliny, pęknięcia, operując migotliwymi pojęciami, które homonimicznie przeskakują z dyskursu w dyskurs? Kto wie, czy za tym postulatem nie kryje się pochwała niewierności i uwiedzenie – jak powiedziałby Baudrillard – wdziękiem uwodzenia.

Dialektyka *Czarnego nurtu* przynosi nie tylko lekturowe rozkosze. Pozostawia także (jest wszak bezkresna) nie-do-syt i nie-pokój i – jak każda dobra książka – otwiera wątpliwości i pytania, z którymi będą musieli sobie poradzić kolejni krytycy. A te dotyczą spraw fundamentalnych i generalnie sposobu widzenia Gombrowicza.

Markowski zarzucał krytykom, w tym Błońskiemu (s. 15-16), że przykrawali Gombrowicza na miarę swojego widzenia literatury i dostrzegali w nim pisarza zaangażowanego, który piętnuje wady Polaków i przedstawia konstruktywne projekty rzeczywistości. Na pewno nie bez racji – choć od razu trzeba dodać, że Gombrowiczowi wcale nieobce były intencje dydaktyczne, a oświeceniowa formacja okazała się pod tym względem bardziej zobowiązująca, niż sam przypuszczał.

Słusznie też dodaje, że Gombrowicza – w związku z tym – odczytuje się przez pryzmat *Dziennika*, a raczej starannie wyselekcjonowanych fragmentów. Błoński zresztą sam przyznawał, że mrocznych impulsów nie dostrzegał w przedwojennej twórczości pisarza i najwyraźniej stronił od *Kosmosu* i *Pornografii*, które mu nie odpowiadały. Ta jednostronność była oczywiście rażąca, choć miała swoje głębokie – historyczne i kulturowe – uzasadnienia.

Wolno jednak sądzić, że Markowski podobnie dopuszcza się uproszczenia, a przynajmniej popada w jednostronność. Widzi bowiem Gombrowicza wyłącznie mrocznego, demonicznego, otchłannego i na dodatek pozbawionego poczucia humoru – i przykrawa go do miary, jaką można stworzyć wyłącznie na podstawie dość jednostronnej zresztą lektury *Kosmosu* i *Pornografii*. I rzeczywiście, *Czarny nurt* w tej perspektywie Gombrowicza ukazuje: wydobywa z niego esencję, podsuwa czytelnikowi pod nos i pyta go, czy kwaśne – przeciw czemu, jak pamiętamy, buntował się kiedyś Czesław Miłosz.

Markowski chce wydobyć z twórczości Gombrowicza, jego zamysłów wyrażonych niekiedy krótkimi refleksjami w *Dzienniku*, coś w rodzaju idealnego projektu. Owszem, jest on doskonale widoczny w świetle poststrukturalistycznego myślenia o literaturze i filozofii, ale też za bardzo przypomina utopię. W tymże projekcie Gombrowicz, przyznam, jest dla mnie za bardzo otwarty, za bardzo jawny i za bardzo przezroczysty. Markowski, owszem, świetnie ukazuje mediacje, w których funkcjonuje podmiot, ale nic nie mówi o oporze, z jakim Gombrowicz uznaje ich obecność, jak się przed nimi broni; oczyszcza pisarza w swoim dyskursie ze zranień, z ciała i z historii osobistej wpisanej w dzieło, z której Gombrowicz – jako artysta – też poniekąd w tym dziele się oczyszczał.

Dzieje się tak po części dlatego, że autor *Czarnego nurtu* zbyt łatwo oswaja za pomocą pojęć to, co u Gombrowicza cielesne, zmysłowe, bolesne, zawłaszczając w trakcie dochodzenia do rozumienia – jednak zgodnie z tradycją kartezjańską, którą chce przezwyciężyć – całą dotkliwą codzienność. Nie ma więc tak naprawdę w jego dyskursie miejsca na Gombrowicza niewyrażalnego, który sam sobie jest niedostępny, wymyka się autoekspresji. Na Gombrowicza kalekiego, który objawiał się w kontaktach ze znajomymi, Gombrowicza prymitywnego i prostackiego, który prześwituje z pierwszych wersji *Operetki*, Gombrowicza kiepskiego literac-

ko, który objawia się w niektórych tekstach, Gombrowicza rozdartego między życie a sztukę, w której szukał ocalenia, a jednak postrzegał jako mistyfikację.

Emulacyjny – zdobywczy i zwycięski – dyskurs Markowskiego, poszukujący nowego, prawdziwego Gombrowicza, cierpi bowiem na przymus ostateczności, chce wszystko dopiąć na ostatni guzik, przez co w końcu zjada własny ogon – ale taka jest już natura dyskursu. Co więcej, nie uwzględnia własnych uwikłań i pojęciową teksturą zaraża to, o czym mówi: można przecież swobodnie założyć, że „niesamowitość” jest trwałą właściwością postkartezjańskiego dyskursu o podmiocie i świecie: cóż bardziej niesamowitego od rozpoznania w człowieku podmiotu? Można też dowodzić, że posługując się tymi pojęciami, nie sposób uwolnić się od tego paradygmatu myślenia, co wszak z przerażającą jasnością uświadamia sobie protagonista *Ślubu*.

Markowski ma oczywiście swoje uzasadnienia. Powiada tak:

Jeśli, jak pisał Deleuze (i z czym się zgadzam), filozofia jest sztuką *tworzenia pojęć*, to literatura jest tych pojęć *interpretacją*, pisanie zaś o literaturze jest interpretacją interpretacji, co odsuwa jasność owych pojęć na dość duży dystans. Problem zarówno literatury, jak i pisanie o niej polega więc na tym, jak przełożyć świat odległych pojęć na świat, który jest naszym światem. (s. 3)

Te uzasadnienia odnoszą się jednak do literatury, która chyba nie za bardzo odpowiadałaby Gombrowiczowi.

Spór, jak widać, nie dotyczy wyłącznie tonacji portretów pisarza, na pewno nie przede wszystkim. Chodzi bowiem o status i sens pisania oraz wagę solennej refleksji filozoficznej. Markowski parokrotnie deklaruje, że wierzy Gombrowiczowi. Tymczasem problem polega na tym, że właściwie tak naprawdę nie wiadomo, komu wierzyć, skoro sam Gombrowicz nie wiedział, kim jest, jak utrzymuje Markowski, sobie nie dowierzał, ostrzegał przed „gigantycznym fałszem”, w jaki wprowadza nas myśl filozoficzna i w ogóle uważnie tropił własne i cudze mistyfikacje, domagając się uwzględnienia ich w refleksji o literaturze i sztuce. By go przybliżyć, bo nie rozstrzygnąć, trzeba chyba ponownie sięgnąć do koncepcji „gry” Jarzębskiego, wcześniej ją „dialektycznie” modyfikując. W tej perspektywie bowiem i Gombrowicz będzie bogatszy, i bardziej zrozumiałe stanie się ożywienie, jakie do dyskusji o polskim pisarzu wprowadziły takie książki jak – najpierw – *Grymasy Gombrowicza*², a ostatnio – *Czarny nurt* Michała Pawła Markowskiego.

Janusz MARGAŃSKI

^{2/} *Grymasy Gombrowicza: w kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2001.

Gombrowicz wobec sztuki

Gombrowicza fascynowała literatura popularna i w swojej twórczości wykorzystywał często schematy fabularne powieści kryminalnej. Książce Piotra Millatiego *Gombrowicz wobec sztuki*¹ również nieobce są cnoty tego gatunku: badacz-detektyw tropi niestrudzenie poglądy Gombrowicza (na sztukę), ich sprzeczności i mistyfikacje autora, przesłuchując w tym celu licznych świadków. W tej roli Millati jest niezastąpiony: jego niełatwa praca owocuje książką spójną i dającą jasny ogląd stosunku Gombrowicza do sztuki i niektórych sztuk. Chciałoby się jednak, żeby badacz częściej przekraczał granicę, za którą krytyka przestaje być rzemiosłem, a staje się – sztuką właśnie.

Jaki jest cel Millatiego? Choć tytuł książki wydaje się nieco mylący – można by na przykład sądzić, że chodzi tu o kwestie sztuki uprawianej przez samego Gombrowicza – już na czwartej stronie okładki otrzymujemy informację, że rzecz dotyczy „poglądów pisarza na muzykę i malarstwo, poezję i naturę artysty”. Millati dzieli książkę na dwanaście rozdziałów: *Sztuka jako ekspresja osobowości*, *Gombrowicz i Artur Schopenhauer*, *Gombrowicz i Tomasz Mann*, „Pogranicze” *Gombrowicza*, *Gombrowicz i muzyka*, *Gombrowicz, muzyka i diabeł*, *Szymanowski i Witkacy*: *Przywłaszczony patronat i odpychająca bliskość*, „*No credo en la pintura!*”, *Credo en la pintura!*, *O korespondencji Gombrowicza z Jeanem Dubuffetem*, *Nieczystość literatury*, *nieczystość sztuki*, *Gombrowicz i poezja*. Pierwsze cztery rozdziały, a także części poświęcone Szymanowskiemu i Witkacemu oraz „nieczystości” literatury i sztuki, określiłabym jako rekonstrukcję ogólnych poglądów Gombrowicza na sztukę i wskazanie na jego najważniejsze powinowactwa, przy czym myśl Gombrowicza zostaje usytuowana w kontekście tradycji modernistycznej, w szerokim, „europejskim” znaczeniu tego terminu. W rozdziałach tych Piotr Millati wydobywa też

pewne pojęcia, takie jak „pogranicze” czy „nieczystość”, oraz opozycje, jak „nauka i sztuka”, według autora kluczowe dla interesującej go problematyki. Pozostałe części poświęcone są trzem konkretnym dziedzinom sztuki – malarstwu, muzyce i poezji. Rekonstruując sądy Gombrowicza na temat sztuki w ogólności i wymienionych jej dziedzin w szczególności, Piotr Millati, historyk literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, sięga głównie po *Dziennik i Testament* (traktując je przede wszystkim jako dzieła dyskursywne) oraz po wszelkiego rodzaju „świadczenia” na temat Gombrowicza (między innymi książki Rity Gombrowicz, Rajmunda Kalickiego, Kazimierza Głaza, Joanny Siedleckiej, Tadeusza Kępińskiego, osobne artykuły i listy) – wypowiedzi tak istotne dla recepcji jego twórczości. Znacznie mniej interesują natomiast Millatiego utwory czysto fikcjonalne – przedmiotem jego dociekań są bowiem, jak się przekonuje czytelnik, niemal wyłącznie p o g l ą d y Gombrowicza wyłożone *explicite*. Zresztą, rekonstrukcja tych poglądów to zadanie wcale nie tak łatwe, jak mogłoby się wydawać. Myśl Gombrowicza okazuje się pełna sprzeczności, mistyfikacji, mylonych tropów i fałszywych zeznań, a Millati musi przyjąć strategię badacza-detektywa, który sprzeczne oświadczenia zestawia z wypowiedziami „świadków”. W ten sposób na przykład dowodzi – wbrew wielu zapewnieniom Gombrowicza – nie tylko jego fascynacji malarstwem, lecz także ogromnego znanstwa i wrażliwości w tej dziedzinie. Talenty śledcze Millatiego znajdują doskonałe zastosowanie w rozdziale o korespondencji z Dubuffetem, w którym krytyk precyzyjnie i przejrzyście rekonstruuje całą historię i zwraca uwagę na niezwykłość tej korespondencji (zaaranżowanej dla celów autopromocyjnych) na tle pozostałego dorobku epistolarnego Gombrowicza, hołdującego raczej poetyce listów handlowych niż bezinteresownej wymiany myśli.

Rozdziały dotyczące ogólnej myśli pisarza o sztuce mają charakter rozbudowanych zestawień cytatów i, mimo ich niewątpliwej wartości porządkującej, wydają się mniej ciekawe niż te poświęcone konkretnym sztukom. Powinowactwa z modernistyczną koncepcją artysty, wpływ Schopenhauera i Nietzschego, a także konieczność odróżnienia elementów tych dwóch filozofii w dziele Gombrowicza, wspólnota duchowa z Tomaszem Mannem, to rzeczy znane i niebudzące szczególnych kontrowersji. Pisał już o tych sprawach dość obszernie na przykład Michał Legierski w książce *Modernizm Witolda Gombrowicza*². Podczas gdy Legierskiego zajmowały jednak przede wszystkim dzieła fikcjonalne Gombrowicza – szczególnie *Pornografia*, *Kosmos* i *Zbrodnia z premedytacją* – Millati ogranicza się niemal wyłącznie do wypowiedzi dyskursywnych. O ile w passusach dotyczących porównania z Nietzschem i Schopenhauerem zasadę tę można przyjąć, o tyle brak odnośników do powieści czy opowiadań Gombrowicza w rozdziale poświęconym jego związkom z dziełem Tomasza Manna nieco razi. Niemiecki pisarz jest tu – poza esejami – autorem przede wszystkim dzieł fikcji (*Tonio Kröger*, *Czarodziejska góra*, *Wyznania hochsztalpera Feliska Krulla*). Gombrowicz okazuje się interesujący nie-

^{1/} P. Millati *Gombrowicz wobec sztuki (wybrane zagadnienia)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. Cytaty lokalizuję w tekście.

^{2/} M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999.

mał wyłącznie jako teoretyk czy publicysta wyrażający się o sztuce *explicit*e w *Dzienniku*, *Testamencie*, *Wspomnieniach polskich* czy artykule dla londyńskiego „Życia Akademickiego”. A przecież samo przywołanie utworów fikcyjnych innego autora powinno – żelaznym prawem symetrii i analogii – zwrócić uwagę krytyka na analogiczne dzieła będącego przedmiotem jego badań pisarza. Tymczasem wzmianki o *Pornografii* są tu jednozdaniowe i mają raczej charakter konstatacji niż analiz. Millati przeprowadza, niejako na życzenie samego Gombrowicza, paralele pomiędzy jego życiem a historią Tonia Krögera, a także stosuje Mannowski podział artystów na „synów ducha” i „synów natury”³, rekonstruując i rozwijając w ten sposób wyrażoną wprost w *Dzienniku* autointerpretację samego Gombrowicza. Gombrowicz byłby uszczęśliwiony: wszak „nic tak nie cieszy, jak fakt, że ludzie mniemają o nas dokładnie to, co chcemy, by mniemali”⁴. Jednak czytelnik, choć usatysfakcjonowany przejrzystością wyводу i łatwością, z jaką autor porusza się w temacie, chciałby, żeby – oprócz rozwinięcia tego, co powiedział sam Gombrowicz – wyprawił się on jak Kolumb na bardziej dziewicze wody. Czy badacz powinien chodzić wiernie po linii dyszli pozostawionych przez samego Gombrowicza i dostrzegać tylko te wróble, które pisarz sam powiesił? Przypomnienie i unaocznienie pewnych powinowactw, czego dokonuje Millati, mogłoby stać się doskonałym punktem wyjścia do dalszej analizy komparatystycznej.

Pomysłem interpretacyjnym, do którego autor zdaje się przywiązywać dużą wagę, jest wyróżnienie i podkreślenie kategorii „pogranicza” – bycia „pomiędzy” czy „na skraju” – jednego z ważnych motywów w myśli Gombrowicza, dotąd jeszcze, jak sądzi Millati, nie wystarczająco opisanego przez krytykę. Z kategorią tą badacz łączy zarówno Gombrowiczowski postulat krańcowości, jak i pochwałę „średnich temperatur”. Zestawiając rozproszone wypowiedzi autora *Ferdynurke*, konstatuje, że „te dwa znaczenia, które pisarz nadał p o g r a n i c z u, są jednocześnie odbiciem jego dwóch twarzy, współlistniejących na równych prawach, dwóch dążeń, postaw, namiętności” (s. 86). Operatywność tej kategorii – funkcjonującej na tych samych zasadach (choć oczywiście w mniejszym zakresie), co pojęcie „formy” – wykazuje Millati poprzez częste stosowanie jej w dalszych rozdziałach. Jest to zresztą cecha charakterystyczna tej pracy, która mimo wielości poruszanych problemów, zachowuje dość dużą spójność: wiele wątków przewija się w kilku rozdziałach – co można uznać zarówno za siłę rozprawy (konsekwencja, ogład całościowy), jak i słabość (częste, zwłaszcza pod koniec, wrażenie *déjà vu*).

Najciekawsze są z pewnością – i choćby dla nich warto przeczytać książkę Millatiego – dwa rozdziały poświęcone muzyce. Choć zmuszony przywołać opinię Tadeusza Kępińskiego, odmawiającego Gombrowiczowi i wykształcenia, i talentów muzycznych, Millati staje po stronie Gombrowicza: przypomina „edukację mu-

^{3/} T. Mann *Goethe i Tolstoj*, przeł. M. Kłos-Gwizdalska, w: tegoż *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, wyb. D. Żmij-Zielińska, Muza, Warszawa 2000.

^{4/} J. Sławiński *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż *Teksty i teksty. Prace wybrane*, t. 3, Universitas, Kraków 2000, s. 158.

zyczna”, jaką pisarz przeprowadzał wśród swoich młodych przyjaciół w Tandilu, melomańskie popołudnia w Vence, o których pisała Rita Gombrowicz, a także wypowiedzi kompetentnych osób, uważających Gombrowicza za obytego z muzyką. Millati stawia sobie za cel dowieść ogromnej roli tej dziedziny sztuki w życiu pisarza i jego wrażliwości na muzykę: rzecz to wprawdzie znana, dla badacza staje się jednak punktem wyjścia do ciekawych wniosków. Po pierwsze, do przeprowadzenia paraleli pomiędzy rozwojem twórczości Gombrowicza i Beethovena. Po drugie, do wykazania – wbrew zapewnieniom samego pisarza – jego faktycznej fascynacji Bachem. Po trzecie, do uprawomocnienia interpretacji „muzycznych” dzieła Gombrowicza. I tu właśnie refleksja krytyczna Millatiego staje się najoryginalniejsza. Niezrażony całkowitym niemal brakiem bezpośrednich nawiązań do muzyki w utworach fikcyjnych Gombrowicza, odstępując zarazem od zasady analizowania przede wszystkim strony dyskursywnej jego tekstów, autor podnosi problem muzykalności w warstwie formalnej dzieła, na przykład *Kosmosu*. Rezygnując ze zbyt trudnej, jego zdaniem, analizy muzycznej tej powieści, postanawia zestawić XIV kwartet smyczkowy Beethovena z rozdziałami XIV i XXI *Dziennika 1957-1961*, z których pierwszy zawiera bezpośrednie odniesienie do tego utworu. Motywami przewodnimi są ręka kelnera z kawiarni Querandi (rozdział XIV) i poparzenie córki Simona (rozdział XXI). „Zdarzenia opisane w tych dwóch rozdziałach rozgrywają się w dynamice krótkich fraz muzycznych, często kończących się gwałtownie, by pozwolić wybrzmieć grozie zapadającej po nich ciszy” (s. 121) – zauważa Millati. Dalszą analizę skupi wokół pojęć takich, jak „ekspozycja”, „silny akcent akustyczny”, „refren”, „motyw” i „temat” w sensie muzycznym, „wariacja”, „kompozycja”, „scherzo” czy „przyprawiające o ciarki *forte*”. Te muzyczne paralele połączy z przywoływaną już przez Jana Błońskiego „topiką diabelską”⁵, przypominając przy tym – bardzo słusznie – że są to motywy znane z *Opętanych*. Pomysł konsekwentnie przeprowadzony i ciekawy, bo *Dziennik* nie odgrywa tu roli tekstu, z którego wyławiamy myśli, ale, traktowany jak dzieło artystyczne, podlega interpretacji.

O ile w rozdziałach poświęconych muzyce Millatiemu zależało na uprawomocnieniu – wbrew opiniom niektórych świadków – takiego wizerunku Gombrowicza, jaki on sam promował, o tyle w części dotyczącej malarstwa cel jest odwrotny: wbrew licznym zapewnieniom samego Gombrowicza dowieść jego fascynacji malarstwem. W obu wypadkach jednak – z Gombrowiczem czy mimo Gombrowicza – śledztwo Millatiego ma doprowadzić do udowodnienia pisarzowi jego ogromnego zaangażowania duchowego w daną dziedzinę sztuki. W rozdziałach dotyczących malarstwa Millati występuje więc nie jako obrońca autotematycznych wypowiedzi Gombrowicza, ale ich oskarżyciel. Słowom pisarza przeciwstawia zeznania „świadków” i „ekspertów” – takich jak historyk sztuki Andrzej Nakov i malarka Teresa Stankiewicz, którzy odwiedzali go w Vence, a także krytyk Piotr Skórzyński. Autor przypomina też wrażliwość Gombrowicza na piękno krajobrazów i cytu-

^{5/} J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne, studia o Gombrowiczu*, Znak, Kraków 1994.

je twierdzenie Francesca Cataluccia, że Gombrowicz zaczął pisać *Pornografię*, patrząc na reprodukcją obrazu Tycjana *Śmierć Akteona*. Krótko mówiąc, Millati robi wszystko, by pokazać nie tylko fascynację pisarza tępioną przez niego sztuką, lecz także jego dużą orientację w tym zakresie. Tym razem jednak – inaczej niż w rozdziałach o muzyce – rezygnuje z bardziej szczegółowej analizy „malarzkiej” czy „plastycznej” któregoś z utworów Gombrowicza. A szkoda. Szkoda też, że Millati, skoro już przytacza liczne argumenty na rzecz tezy o plastyczności Gombrowiczowskiego opisu – pochodzące wprawdzie raczej z cudzych wypowiedzi niż z własnej analizy poetyki pisarza – nie ustosunkowuje się na przykład do wysuniętych kiedyś przez Włodzimierza Boleckiego⁶ twierdzeń o konwencjonalnym i sztamowym charakterze Gombrowiczowskich opisów przyrody i o ich nieumotywowaniu zmysłową percepcją narratora – kluczowych przecież dla badań nad poetyką Gombrowicza. Przypomnijmy, że artykułowi poświęconemu opisom u Gombrowicza Bolecki nadał nawet kiedyś tytuł *Czy Gombrowicz miał oczy?*⁷. Byłoby ciekawie, gdyby Millati skonfrontował przytaczane przez siebie opinie ze sprzeczną – jak by się zdawało – tezą Boleckiego. Ponadto, skoro już zacytował Cataluccia *à propos Pornografii* i tyle miejsca poświęcił wrażliwości Gombrowicza na obrazy, mógł powieść tę wziąć na warsztat i analizie poddać na przykład rozsiane po tym utworze elementy poetyki ekfrazy – takie, jak choćby we fragmencie:

Ale gdy znaleźliśmy się na wzgórzu i owiał nas oddech przestrzeni, u krańca której majaczyły się Góry Świętokrzyskie, przewrotność tej jazdy grzmotnęła mnie niemal w pierś – gdyż byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, rodzinnego albumu umarła fotografia – a na tym wzgórzu dawno zmarły wehikuł był widziany i z najdalszych krańców – wskutek czego kraina stała się złośliwie szydercza, okrutnie wzgardliwa.⁸

Jeśli chodzi o rozdział poświęcony stosunkowi Gombrowicza do poezji, podstawowym zadaniem, jakie stawia sobie Millati, jest uporządkowanie poglądów autora *Przeciw poetom* w tej kwestii, sprowadzające się po pierwsze do odróżnienia dwóch różnych znaczeń, w jakich pisarz używa słowa „poezja”: poezja jako dziedzina sztuki oraz poezja jako jakość artystyczna, a po drugie do definicji określenia „poeta” w jego języku. Nie dochodzi tu jednak do żadnych rewolucyjnych interpretacji, a podstawowym autorytetem nauki o sobie i swoich poglądach okazuje się, nie po raz pierwszy w tej książce, sam Gombrowicz – raz nawet w sposób nieprzewidziany i humorystyczny: „Można tu bez większego ryzyka sformułować uogólnienie, że to ekskluzywne miano [poety – przyp. mój, M.M.] przysługuje tym, którzy swą twórczością budzą w nim największy artystyczny zachwyt [...]”

^{6/} W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witekacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996, wyd. 2 popr. i uzup., s. 155-193. Analizy W. Boleckiego dotyczą oczywiście wczesnej twórczości Gombrowicza, a szczególnie *Ferdynurke*.

^{7/} W. Bolecki *Gombrowicz, avait-il des yeux?*, „Revue des Sciences Humaines” 1995 nr 239.

^{8/} W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 14.

(s. 298) – pisze Millati w podsumowaniu. Krótko mówiąc – jeśli ktoś zachwyca, to dlatego, że poetą był.

W podtytułe książki zawarta jest informacja „Wybrane zagadnienia” – i rzeczywiście, całkowicie pominięty został na przykład teatr. Brak ten zwraca uwagę, jeśli zważymy, że ze wszystkich dziedzin sztuki to właśnie teatr (a w każdym razie kategoria teatralności czy dramatyczności⁹), a nie muzyka czy malarstwo (tudzież kategorie muzyczności czy malarzkości), uchodził zwykle za kluczowy dla Gombrowiczowskiej poetyki – do tego stopnia, że pisarstwo autora *Ślubu* i *Ferdynurke* od lat funkcjonuje w świadomości krytycznej jako na wskroś „teatralne”. Jeśli weźmiemy pod uwagę wypowiedzi Gombrowicza na temat jego niechęci do spektakli teatralnych, domyślimy się, że tutaj także metoda śledcza Millatiego miałaby doskonałe zastosowanie. Czy badacz nie uznał teatru za sztukę równoważną z muzyką i plastyką, czy też postanowił pominąć go właśnie ze względu na tak liczne już rozpoznania tematu, tego nie wiem. Na marginesie dodajmy, że nie uwzględnił też tańca – a i tu miałyby duże pole do popisu.

Reasumując, walory opisowe i rekonstrukcyjne książki Millatiego są niezaprzechalne. Podjęte tematy w warstwie ideowej omawiane są bardzo skrupulatnie i na pewno wiele rozświetlają i precyzują. Ponadto, książkę bardzo dobrze się czyta – nie tylko ze względu na znaczną ilość cytatów z Gombrowicza, ale też na płynność wywodu i lekkość pióra autora. Nie zawsze jednak, jak sędzę, krytyk wystarczająco dystansuje się do swojego przedmiotu badań i jego wnioski czasami nie wykraczają zbytnio poza to, co mówił o sobie sam Gombrowicz – jest to, jak wiemy, typowa pułapka tej zdradliwej nauki, jaką jest gombrowiczologia. Dla mnie najciekawsza w książce okazuje się jednak nie rekonstrukcja tego, co Gombrowicz powiedział albo w skrytości sobie myślał, ale analiza poetyki jego utworów – taka jak w części dotyczącej muzyki. Chciałoby się, żeby takich analiz pojawiło się więcej – być może będzie to kolejne zadanie badawcze Piotra Millatiego?

Magdalena MIECZNICKA

^{9/} Zob. na przykład J. Błoński *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?*, w: *Forma, śmiech...*, s. 251-252; J. Jarzębski *Dramat ego w dramacie historii*, wstęp do: W. Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 6, a także W. Bolecki *Poetycki model prozy...*, przyp. 6, s. 191 – uwagi o „spektaklu myśli” w twórczości Gombrowicza.

„Zdybany w rozkroczeniu”

Wyjaśnijmy od razu – zdybanym jest Witold Gombrowicz. Osobą, która go zdybała – z dużą gracją – jest Ewa Graczyk. Miejsce zdybania to książka tejże *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*¹.

Zacznę od końca, czyli od przypisów. Z dwóch powodów. Po pierwsze, w przypisach zawarte są ważne deklaracje metodologiczne, które – rzecz znacząca – nie pojawiają się w otwierającym książkę *Argumentcie*. Fakt, że mamy do czynienia z *Argumentem*, a nie z „normalnym” wstępem, też zresztą wart jest uwagi. Po drugie, w przypisach prowadzi Graczyk swoją „wojnę podjazdową” z innymi znawcami. Tu znajduje się arena, na której odbywają się polemiki. Tu widać jak na dłoni, jakie miejsce wybrała Graczyk dla siebie w tym krajobrazie bitwy, którym stała się ostatnio – zwłaszcza dzięki książce Michała Pawła Markowskiego – gombrowiczologia.

Byłoby rzeczą ciekawą porównanie książek Graczyk i Markowskiego. Oboje szukają innego Gombrowicza, który dotąd pozostawał niewidzialny. Oboje czerpią natchnienie z psychoanalizy. Oboje usiłują czytać dzieła mistrza Witolda poza jego własnym językiem, poza językiem gombrowiczologii i poza językiem strukturalizmu. Jednocześnie wiele ich dzieli. Markowski obszernie pisze o teorii i filozofii, Graczyk przenosi tę problematykę do przypisów. On w miejscu dotychczasowego języka mówienia o Gombrowiczu instaluje język nowy, ona posługuje się pełną inwencją „terminologią”, która zachowuje swój przygodny status. On nie przestrzega granic historycznoliterackich, traktuje dzieło Gombrowicza jako całość, ona zamyka swą pracę w tradycyjnych granicach – nie przekracza roku 1939. Wreszcie – Markowski nie uznaje takiej kategorii jak dzieło (dzieła Gombrowicza to dla niego ciągły tekst i dlatego nie znajdziemy w jego książce analizy poszcze-

gólnych utworów), Graczyk sądzi przeciwnie – dla niej elementarną realnością pozostaje wciąż konkretny utwór (*Przed wybuchem wstrząsnąć* to zbiór interpretacji, który dzieli się na rozdziały poświęcone poszczególnym utworom). Można by nawet powiedzieć, że Markowski w sposób doskonały realizuje to, co Graczyk uważa za największy błąd: hulanie bez granic po całej twórczości Gombrowicza, polegające na „achronologicznym przywoływaniu przykładów z wielu, większości, wszystkich utworów pisarza w jednym tekście krytycznym, starającym się uporządkować i zinterpretować świat Gombrowicza według jakiejś tezy (czy kilku tez) badacza”. Postępowanie takie nazywa Graczyk „szczególną holistycznością”, której przeciwstawia własną metodę, polegającą na ukazywaniu „rytmu skokowej kumulacji Gombrowiczowskich znaczeń i energii” oraz szukaniu „różnic, zerwania, porzucenia”. Chodzi jej zatem o to, żeby odkryć „nieoczekiwaną procesualność realizującą się w całym szeregu ciągle modyfikowanych powtórzeń” (przypis 5, s. 281-282). W takiej perspektywie pisarstwo Gombrowicza jawi się jako swoista *Verarbeitung*, ciągłe przepracowywanie materiału egzystencji, seria „przekształconych repetycji” (s. 275). Co więcej, Graczyk zakłada, że przedwojenna twórczość Gombrowicza tworzy w miarę zamknięty i odrębny cykl, co oznacza, że historyczna granica roku 1939 wyodrębnia pewną naturalną, a nie tylko skonstruowaną całość. Spójność zapewnia tej całości nieustannie obecne pragnienie wyjścia z porządku symbolicznego i przebicia się do porządku semiotycznego. Osobliwość uprawianej przez autora *Ferdydurke* „literackiej psychoterapii” (s. 280), w której Gombrowicz zostaje swoim „własnym terapeutą” (s. 277), polega na udrażnianiu kanałów przepływu między porządkiem symbolicznym a semiotycznym, czyli nie na zanurzeniu się tym drugim. Tak oto Gombrowicz, stając się własnym pacjentem, terapeutą i superwizjerem, okazuje się przede wszystkim „hydraulikiem od zatkanych rur powszechnej i prywatnej rozmowy” (s. 374).

Jeśli Gombrowicz jest hydraulikiem, to samą Graczyk nazwać by wypadło pirotechnikiem. Jej metoda postępowania wyrażona została w tytule – „przed wybuchem wstrząsnąć”. Jest to tytuł ciekawy, bo komunikuje nie problem z zakresu teorii czy historii literatury, lecz metodę postępowania badawczego i ocenę charakteru pisarstwa Gombrowicza. Jest ono mianowicie „wybuchowe”. Zatem Graczyk Gombrowiczem wstrząsa, a gombrowiczologami – potrząsa. O szkicu Głowińskiego *Między obcością a swojskością* (z książki *Gombrowicz i nadliteratura*) powiada: „nie bardzo odpowiada mi tytuł tego artykułu” (przypis 7, s. 282). O Januszu Margańskim jako autorze książki *Gombrowicz wieczny debiutant* pisze: „obdarzony raczej niewielką wrażliwością literacką” (przypis 9, s. 283). *Ja, Ferdydurke* Łapińskiego gani za „zbytnią formalność i racjonalność” (przypis 14, s. 284). O Jarzębskim spierającym się z Marią Janion mówi, że postępuje w sposób „całkowicie niezgodny z autentyczną działalnością historyków literatury”, albowiem „jakby zakazuje zajmowania się czymś, co sam uznał za niegodne uwagi” (mianowicie *Opętanymi*; przypis 1, s. 300). Graczyk zatem staje okoniem, jeśli już coś akceptuje z tradycji badawczej, to warunkowo. Chętnie przyznaje się chyba tylko do Marii Janion.

^{1/} E. Graczyk *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

O ile potrząsanie gombrowiczologami odbywa się w nie najlepszym stylu, o tyle wstrząsanie Gombrowiczem cechuje się polotem i dużą inwencją. Punktem wyjścia jest analiza *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (uwięzionego w sensie dosłownym w *Bakakaju*). Odbywa się ona wedle założenia, że debiut Gombrowicza to „naprawdę rodzaj pamiętnika dojrzewającej istoty” (s. 8) oraz „ukryta biografia” (s. 9). W *Pamiętniku...* szuka Graczyk mechanizmów scalających (wyjściowa teza jest tezą dotyczącą spoistości), w *Ferdydurke* – która sprawia wrażenie dzieła spoistego – rozsadzających. Głównym elementem spajającym jest jednolita w całym *Pamiętniku...* wizja podmiotu, który jawi się jako „obcy i zbędny odmieniec” (s. 40), ktoś usytuowany ani tam, ani tu, zawsze pomiędzy i zawsze obok. W *Pamiętniku...* pojawiają się najważniejsze wątki, które potem będą powracały: walka „w” rodzinę i „z” rodziną, walka pomiędzy dziećmi a rodzicami; seksualna odmienność; dziecięcość, infantylizm, nieumiejętność wejścia w świat dorosły, ucieczka z niego.

Ferdydurke, następną w kolejności książka Gombrowicza, to „powrót czyli przewrót” (tak brzmi tytuł rozdziału o tej powieści). Gombrowicz „wraca [...] jakby do nowej przeszłości” (s. 95), jest to przeszłość „niedosłownie powtórzona” (s. 97), co wynika z dziwnej tożsamości Józia, który jednocześnie ma lat 30 i 17. Światem powieści rządzi „łapczywość oralna” (s. 61), „kanibalistyczna logika i metaforyka” (s. 62) oraz „impuls kanibalistyczno-rasistowski” (s. 65), który sprawia że zaludniają ją „postaci-ludojady” (s. 74). Wszystkie one – z wyjątkiem narratora i Miętusa, choć właściwie stanowią one jedną postać Józia/Miętusa – są „jakby na narkotycznym głodzie mięsa, władzy i racji” (s. 71). Przejawów owego głodu odnajduje Graczyk wiele i robi to przekonująco, jednym z nich jest fakt, że choć *Ferdydurke* to powieść pełna przygód, większość bohaterów robi wszystko, aby żadnych przygód nie przeżywać, nie zmieniać się i nie utracić nic z wyrazistości swego dokonanego wcześniej samookreślenia.

Okrutnej zasadzie rządzącej powieścią w miarę rozwoju akcji coś się coraz wyraźniej zaczyna przeciwstawiać, „coś wielopostaciowego, mglistego, leśnego” (s. 72). Tym czymś jest pragnienie Józia, który „nie chce być pożarty i nie chce pożerać” (s. 77) i który „pragnie na obszarze trójkątnej [ciało, tekst, autor] wymiany, krążenia, ruchu najeść się sobą i przerzucić się na zewnątrz w niekanibalistycznej ekspresji” (s. 83). Do załamania zasady kanibalistycznej dochodzi w części trzeciej, tej która rozgrywa się w dworku Hurleckich. Toczy się ona „w cieniu niezżyjącej, a przecież tak bardzo obecnej matki” (s. 98). Język ludu, którym zaczyna mówić Miętus, jawi się w tej perspektywie jako język dzieciństwa, „język preedydalnej matki” (s. 122). Ciało chłopów i parobków, zwłaszcza Walka, są integralne, niepokawałkowane spojrzeniem, tak jak ciała panów. Lud jest – jak mówi Gombrowicz – „wyssany ekonomicznie”, a Graczyk ochoczo podchwytuje to sformułowanie i obraca na swoją korzyść, przeciwstawiając „ciemność, dotyk, macierzyńską mowę i mleko” – „granicom naznaczonym przez krew, przez pańskie zabijanie i spożywanie zabitego” (tamże). W taki więc oto sposób Gombrowicz dokonuje swej psychoanalizy – „w miarę postępowania lektury [właściwie – rozwoju akcji] schodzimy coraz niżej w głąb jaźni” (s. 97).

Metodę, którą stosuje Graczyk, najlepiej widać chyba właśnie podczas analizy *Ferdydurke*. Metoda ta daje dobre i przekonujące rezultaty także w przypadku *Iwony księżniczki Burgunda* oraz *Opętanych*. Nie będę się zagłębiał w te analizy, interesuje mnie jedynie to, w jaki sposób wszystkie przedwojenne teksty Gombrowicza umieszcza Graczyk w jednym porządku, owym porządku schodzenia w głąb jaźni i przepływania energii libidalnych. Otóż każde z tych dzieł niejako opracowuje jeden z ujawnionych wcześniej w *Pamiętniku...* problemów. I tak *Iwona...* to „opowieść o kryzysie systemu opartego na pewnej – patriarchalnej – gospodarce libidalnej” (s. 144), a *Opętani* – wbrew opinii większości badaczy, a zgodnie z sugestią Marii Janion – okazują się powieścią „fundamentalną” (s. 160), pokazującą raz jeszcze świadomy wybór Gombrowicza, aby być „pomiędzy”. Pisząc *Opętanych* Gombrowicz udowadnia, że „przestrzeń jego tożsamości rozpościera się na obszarze znacznie większym niż racjonalność i dojrzałość” (s. 162). Sprzeciwia się ponadto wszelkiemu „rasizmowi” (słowo wzięte w cudzysłów przez Graczyk), także w tej odmianie, która polega na „«hierarchizmie» tekstualnym, literackim” (s. 178) i sprawia, że *Opętani* wydają się dziełem niepełnowartościowym i nieco wstydliwym.

Jako swego rodzaju projekt i komentarz do dzieł literackich czyta Graczyk na koniec międzywojenną publicystykę literacką Gombrowicza: „wiele razy odnajdziemy tam owo społeczne, psychiczne i kulturowe «pomiędzy»” (s. 219), powiada. Gombrowicz „poprzez swoje pisarstwo konstruuje coś, czego pisanie jest tylko częścią” (s. 161) i podobnie myśli – jak przekonuje Graczyk – o pisarstwie innych, pojmując je jako „fragmenty pewnej egzystencjalnej i społecznej drogi piszącego” (s. 222). Wszędzie szuka „inności, odmienności, różnicy” (s. 223), marzy o „prze-strzeni powszechnego dialogu” (s. 248), pojmując literaturę jako „szczególny instrument działania sprawiedliwości” (s. 266). Jednocześnie jednak, co ważniejsze, „wcale nie idealizuje niższości, niewykształcenia, prymitywizmu. W żadnym razie nie proponuje zmiany miejsc: niższość, młodszość, brak kultury nie stają się u niego wyższe i lepsze. [...] Konsekwentnie pozostaje niesentementalny i aideologiczny” (s. 270). „Pisarz stoi jednocześnie po obu stronach: po stronie wyższości, ducha i symbolicznego ładu patriarchalnej kultury i po stronie tego, co kobiece, niższe, niewyrażone, semiotyczne” (s. 241).

Tak dochodzą do wątku, który przewija się przez wszystkie interpretacje: sprawy tożsamości płciowej. Przyjemnie jest śledzić, w jaki sposób wątek ten się rozwija. Najpierw, przy okazji *Pamiętnika z okresu dojrzewania* odkrywa Graczyk – w postaciach Pawła z *Dziewiectwa* i tytułowego bohatera *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego* – „niezdefiniowaną obcość” (s. 26). Inność seksualna mieści się tu jeszcze w szerszym kontekście innych różnic (narodowych, społecznych), ale zarazem „ciągle «wystaje» z serii innych odmienności, puchnie, rozpełza się wszędzie” (s. 27). O *Ferdydurke* Graczyk mówi: „nie ma kobiety w tym tekście” (s. 92), bo nawet Zuta „pozostaje dość abstrakcyjna” (s. 90), zaś narrator jest „zawieszony pomiędzy jawnie heteroseksualnym a skrycie homoseksualnym pożądaniem” (s. 92). Przy okazji *Opętanych* Graczyk podsumowuje: najważniejszy dla Gombrowicza po-

dział, to podział na obiekt i podmiot pożądania, a podział ten nie pokrywa się z podziałem na płci; podmiotem pożądania jest mężczyzna, który zazdrości kobiecie prawa do bycia obiektem i nie wie, co zrobić z jej ciałem i jej pożądaniem; kobieta, która z obiektu staje się podmiotem, to istota odpychająca i przerażająca; dlatego „mężczyzna, podmiot porządku symbolicznego, buduje cały skomplikowany system sublimacji, przekształceń, zamienników” (s. 208). Ale i tu Graczyk podkreśla, że jeśli przeczytamy, na przykład, *Iwonę...* jako „historię buntu homoseksualisty”, będzie to historia „rozproszona, polimorficzna” (s. 144). Nie jest zatem wcale jasne, czy Filip to homoseksualista i – co więcej – wcale nie potrzebujemy w tej sprawie pewności, albowiem Gombrowicz poprzestaje na samym zakwestionowaniu heteroseksualnej normy, co jednak zarazem nie wystarcza, aby w jego świecie pojawił się mężczyzna jawnie pożądający mężczyzny.

Graczyk czyta Gombrowicza w sposób zajmujący i dlatego nasuwa się pytanie, czy w podobny sposób dałoby się przeczytać także późniejszą twórczość autora *Ferdydurke*? Pytanie to ma dwa sensy. Po pierwsze chodziłoby o odrębność twórczości międzywojennej oraz o ciągłość poetyki i problematyki Gombrowicza. Na ile – na przykład – *Trans-Atlantyk* potwierdza, a na ile przeczy konkluzjom wyciągniętym na podstawie twórczości międzywojennej (jest tam – na przykład – mężczyzna pożądający otwarcie innego mężczyzny). Graczyk nie próbuje rozważyć tej kwestii, a szkoda. Po drugie, ujawnia się tu kwestia metodologiczna: czego pochodną jest spójność przedwojennej twórczości Gombrowicza: spójności – by tak rzec – przedmiotowej czy spójności nadanej na poziomie opisu? Metoda psychoanalityczna każe Graczyk wybierać tę pierwszą możliwość – według niej dzieła Gombrowicza tworzą zamknięty układ, w którym są wytwarzane i krążą w obiegu różnorakie fantazmaty i energie psychiczne zmaterializowane w substancji świata przedstawionego. W efekcie teksty te jawią się jako dynamiczne i niestabilne semantycznie, a Graczyk potrafi dowieść tej niestabilności na poziomie filologii i poetyki (najlepiej to widać we wstępnej części analizy *Ferdydurke*). Mnie jednak zdaje się, że spójność dzieła Gombrowicza jest pochodną spójności opisu. Innymi słowy, wynika ze sposobu, w jaki Graczyk czyta i pisze. A robi to w sposób wnikliwy, pomysłowy, odważny i w efekcie odkrywczy. Psychoanaliza i feminizm stają się w jej ręku – co nieczęste – nadzwyczaj efektywnymi i czułymi narzędziami interpretacyjnymi. Nic tu się od niczego odlepia, teoria przylega do tekstu literackiego tak bardzo, że mamy nawet wrażenie, iż jest w tym tekście zdeponowana.

Rzecz jasna, nie jestem pewien, czy wszystkie tezy Graczyk dają się obronić – na przykład ta o literaturze jako narzędziu sprawiedliwości. Równie dobrze można by powiedzieć na odwrót i o ile taka możliwość jest zwycięstwem pisarza, o tyle wydaje się porażką badacza. Bez wątpienia jednak to, co mówi Graczyk, składa się w spójną całość, która stanowi atrakcyjną i nowoczesną propozycję myślenia o Gombrowiczu.

Podkreślić trzeba jeszcze jedno – Graczyk pisze książkę, a nie po prostu rozprawę z historii literatury (być może dlatego zamiast wstępu mamy króciutki *Argument*, a deklaracje metodologiczne zostały przeniesione do przypisów lub rozpro-

szone i wtopione w interpretacje, tak by nie odrywały się od tekstu literackiego i – by tak rzec – nie hipostazowały w odrębną sferę). Albo lepiej – robi i jedno, i drugie. Zgrabnie pomija język naukowy, ale nie traci nic z jego przedmiotowości, nadal potrafi uchwycić wszelkie niuanse i odcienie narracji Gombrowiczowskich. Mówi w sposób ekspresyjny, metaforyczny i osobisty (między innymi dlatego tyle cytowałem). A także – cudzysłowowy, cudzysłów bowiem wytwarza ową doraźną terminologię, o której mówiłem na początku. Bierze w nawias – w danym miejscu i czasie – słowo (powiedzmy takie jak „rasizm” czy „kanibalizm”) i nadaje mu inne znaczenie. Co więcej, Graczyk świetnie komponuje. Czytelnik nieuważny albo taki, który czyta pierwszy raz, może odnieść wrażenie pewnej ekstrawagancji, gdy – na przykład – słyszy o „twórczej fotosyntezie” Gombrowicza i „suplementarnej, rozsadzającej wszystkie systemy zieleni” (s. 83). Ale motyw lasu i zieleni, obecny na początku *Ferdydurke* i stąd przejęty, pojawiał się już wcześniej i poprzez te powtórzenia awansował do rangi jakiegoś *quasi*-terminu.

Graczyk najciekawsza jest dla mnie tam, gdzie ukazuje Gombrowicza jako pisarza, który „jest za, a nawet przeciw”. Gombrowicza wybierającego oba człony każdej proponowanej mu alternatywy. Przedstawiająca nam twórcę sprzecznego, rozdartego i nieujarzmionego. Nie ma co ukrywać – najpiękniejszy jest Gombrowicz „zdybany w rozkroczeniu” (w rozkroku?; s. 82). Uchwycić go w tej pozycji to nie lada sztuka. Graczyk sztuka ta się udała.

Andrzej SKRENDO

Słowo i obraz, czyli interferencje referencji

Problematyka intersemiotyczności przeżywa renesans, zaskakujący nawet samych zainteresowanych nią, już nie tak licznych jak dawniej, badaczy; niedawno okazało się, że wiele pozornie zamkniętych kwestii warto podejmować na nowo, rewidować i odświeżać nowymi metodologiami. Świadczy o tym konferencja krakowska i obfity jej plon opublikowany w postaci obszernej książki¹. W tym nurcie odnowy ważkim głosem jest również autorska praca Adama Dziadka², będąca ciekawie ułożonym zbiorem podejmowanych przezeń wcześniej wątków intersemiotycznych. Uświadamia ona, że ogarnięcie całokształtu zagadnień jest dziś niewykonalne, przede wszystkim z powodu nadmiaru teorii, a także ich ograniczonej koherencji, co zmusza do wyboru jednej z rozlicznych przecinających się ścieżek w coraz bardziej gęstym lesie możliwych dyskursów.

Pojemny tytuł *Obrazy i wiersze* – wolny od redukcjonistycznych zobowiązań, narzucanych przez ideę transmutacji czy gatunkowe wyznaczniki ekfrazy – zapowiada wielokierunkowość podejmowanej refleksji. Podtytuł zaś mówi o „interferencji sztuk”, wskazując na dwustronny przepływ inspiracji, a zatem odrzuca wąskie ujęcie zjawiska jako „przekładu intersemiotycznego” razem z całym „zadawnionym antagonizmem” postaw: Horacjańskiej i Lessingowskiej, by poszukiwać bardziej uniwersalnych „zasad koegzystencji”. Tu jednak optymizmowi badacza trzeba przeciwstawić sceptycyzm, jeśli się uzna, iż nie ma pośród dzisiejszych teorii większej utopii niż właśnie uniwersalizm. Autor jednak takich zasad poszukuje, najpierw poprzez wiosenne porządki: w krytycznym przeglądzie eliminuje koncepcje

przestarzałe, inne modernizuje przez kompilację. Odrzuca więc Łotmanowskie „wtórne systemy modelujące” jako formułę zbyt sztywną a wybiera (za Mary Ann Caws) bardziej liberalną „interferencję sztuk”, dystansując się jednak od propozycji pokrewnej, którą jest „oscylacja” (Jean-Luc Nancy). Blisko jest mu ponadto do pojęcia „transpozycja” Julii Kristevej, czyli zdolności procesu znaczącego do przejścia od jednego systemu znaków do drugiego, do wymiany systemów i permutacji. Chodzi więc o szerokie rozumienie intertekstualności – jako wyznacznika dowolnego tekstu i pewnej potencjalności związków, celowych i przypadkowych, świadomych i nieświadomych; a pojawiające się we wstępie nieuniknione dziś hasła „dysseminacja” i „niewyraźalność” obiecują czytelnikowi przygodę dekonstrukcji.

Tak szeroko zakrojona perspektywa badań znajduje w książce uzasadnienie mocne, jednakże raczej lokalne, czego dowodzi zwłaszcza rozdział omawiający *Wiersze z Brueglem*. Wbrew sugestii tytułu pracy, dominuje w niej bowiem relacja jednokierunkowa, kiedy to obraz jest uprzedni wobec wiersza, a konkretnie – co zresztą autor deklaruje na początku – interesują go „takie związki, w których wypadku tekst literacki odwołuje się do jakiegoś obrazu” (s. 11); sytuacje odwrotne oraz symultaniczność obu dzieł sztuki reprezentowane są ledwie epizodycznie, wskazując raczej perspektywę możliwą, ale tu zaniechaną. Zapewne szkoda, gdyż właśnie relacje wielostronne zrewolucjonizowałyby problematykę intersemiotyczności, a tymczasem okazuje się raz jeszcze, jak trudno wyzwolić procedury analityczne od emerytowanej dawno (ale, jak widać, przedwcześnie) kategorii „wpływu”.

Choć selekcja ofert metodologicznych wydaje się zasadna jako rozwiązanie jedynie możliwe, pominięcia niektórych propozycji teoretycznych mogą dziwić, jak na przykład zupełny brak odniesień do klasycznej już propozycji Edwarda Balcerzana³. Badacza nie interesują bowiem relacje między poziomem rzeczywistości przedstawionej a Ingardenowską „fizyczną podstawą bytową dzieła plastycznego”, o której pisze Balcerzan analizując *Średniowieczny gobelin o Bieczu Białoszewskim*⁴. Lista pominięć jest zresztą dłuższa, zwłaszcza gdy chodzi o prace analityczne; można umieścić na niej choćby książkę Roberta Cieślaka o plastyce w poezji Różewicza⁵. Dziadek koncentruje się wyłącznie na zagadnieniu referencji, *significance* i „sensu trzeciego” (*sens obtus*), a jego preferencje metodologiczne obejmują zwłaszcza prace Rolanda Barthes’a, których jest znawcą jako tłumacz⁶. Malarstwo przyjmuje więc za kategorię neutralną i transparentną, toteż

^{1/} Konferencja zorganizowana przez Instytut Polonistyki UJ, Kraków 28-30 października 2003; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.

^{2/} A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

^{3/} E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: tegoż *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

^{4/} Tamże, s. 148.

^{5/} R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych. Imaginarium Tadeusza Różewicza: próba rekonstrukcji*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999.

^{6/} R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999.

można odnieść wrażenie, iż chodzi o przedstawienie wizualne jakiegokolwiek, niezależne od tworzywa, a więc także fotografię czy film.

Takiej decyzji służy też egzemplifikacja: w indeksie nazwisk znajdziemy niewiele twórców reprezentujących kierunki awangardowe i postawangardowe – zarówno po stronie wiersza, jak i obrazu. Nie ma więc Białoszewskiego i nie ma Picassa; nie ma Francisca Bacona, chociaż jest Różewicz. Jest Herbert, ale bez Malewicza... Nie chciałbym wyliczać dalej metodą Grzegorza Turnaua, czego jeszcze w omawianej książce „nima”, bo byłaby to piosenka nieładna, choć długa. Wybór utworów podporządkowany został linii wyводу, a praca ma charakter teoretyczny, a nie historycznoliteracki, toteż relacjonowane są w niej raczej metody i penetrowane pola możliwych form występowania odniesień plastycznych w poezji, a nie dzieje poezji ekfrastycznej. „W większości analizowanych przeze mnie tekstów poetyckich – podsumowuje swą pracę autor – studium opisu dzieła sztuki staje się jakby laboratoryjnym studium refleksji nad regułami artystycznego pojmowania i reprezentacji w ogóle, a przede wszystkim doświadczanej rzeczywistości” (s. 195). Dlatego wybór tekstów poetyckich obejmuje wiek dwudziesty, natomiast w zestawie odniesień malarskich znalazły się głównie dzieła mistrzów dawnych (ten dystans chronologiczny wydaje się badaczowi nieistotny): Vermeera, Bruegla, Holbeina, Rembrandta, Velásqueza, Turnera, Constable’a, Corota, a z dwudziestowiecznych jedynie Klimta i Hoppera. Chodzi o dzieła, które można rozpatrywać niemal wyłącznie ikonograficznie, w oderwaniu od stylów i technik artystycznych, czego nie sposób zrobić na przykład z wierszem Grochowiaka *Bilard*.

Z rozległej i kompetentnie nakreślonej mapy badacz wybrał ostatecznie zaledwie wycinek terenu – jak się zdaje, najbezpieczniejszy, ale zarazem najmniej atrakcyjny. Zawężenie to jednak nie skazuje wyводу na poruszanie się dawno przetartymi ścieżkami teoretycznej oczywistości. Ekfrazą bowiem, rozumiana jako „reprezentacja reprezentacji” – „zwłaszcza w poezji współczesnej, nie opiera się na samym tylko naśladowaniu czy odzwierciedlaniu jakiegoś przedmiotu za pomocą słowa. Referencja dzieła sztuki [...] prowadzi do powstania autonomicznego dzieła poetyckiego, w którym odciska się ślad autora oraz charakterystyczne cechy języka poetyckiego” (s. 40). Wszystkie ilustrujące ten mechanizm analizy wierszy wiodą do zgodnego wniosku, iż we współczesnej poezji w ogóle nie warto upierać się przy diagnozowaniu, czy dany utwór ekfrazą jest, czy nią nie jest, gdyż poezja do „pełnej” ekfrazy nie dąży nigdy (tak jak opis historyka sztuki sporządzony do dokumentacji muzealnych zbiorów); często skupia się właśnie na tym, czego na obrazie nie ma, a do czego kieruje uruchomiony w odbiorze obrazu ciąg skojarzeniowy, „wizja wykraczająca daleko poza ramy obrazu” (s. 153), która uzasadnia mówienie o wolnej inspiracji malarskiej i wariacjach na temat malowidła, zawartych w pojemniejszej niemieckiej nazwie *Bildgedicht* (ta jednak przetłumaczona na polski zachowuje wartość opisową, ale traci władzę terminu gatunkowego).

Dowodzą tego szczegółowe analizy ikonograficzne, a wiedza badacza w tym zakresie pozwala odnaleźć w poetyckich przedstawieniach czy informacjach o lo-

kalizacji dzieła istotne rozbieżności (odstępstwa zamierzone obok znaczących omyłek), przeoczone wcześniej przez komentatorów poezji. Dlatego bardziej zasadnie jest mówić o „ekfrastyczności” – co wydaje się zresztą zbieżne z analogicznie lansowanymi dziś kategoriami holistycznymi, które wypierają dawne ujęcia jako nazbyt sztywne: „gatunkowość” pojawia się w miejsce gatunku, „autobiografizm” zamiast autobiografii, wreszcie – „intersemiotyczność” zamiast „korespondencji sztuk”. Chodzi zatem o wskazanie w utworze tylko jednego aspektu, jakim jest relacja intersemiotyczna (współwystępująca w tekście z innymi odniesieniami), bez nieużytecznego szufladkowania, opartego zresztą na utopijnym bycie, jakim jest ekfrazą „czysta” – tak samo niemożliwa, jak stuprocentowy alkohol. Uogólniając, można więc powiedzieć, że w każdym tekście da się wskazać jego aspekty: metajęzykowy, autobiograficzny, gatunkowy, intertekstualny, intersemiotyczny..., które stają się domeną interpretacji – zazwyczaj dalekich od jakichkolwiek normatywizujących teorii.

Tę wieloaspektowość najlepiej demonstrować analizowana seria „wierszy z Brueglem”, dla której zresztą równie adekwatną formułą byłyby „wiersze z Ikarrem”, a składają się nań w większości teksty znane ze szkolnego kanonu: *Dedal i Ikar* Herberta, *Przed Brueghelem Starszym* Wata, *Prawa i obowiązki* Różewicza, *Ikar* Grochowiaka i wiersz Brylla z incipitem *Wciąż o Ikarach głoszą*. Dla wszystkich odniesieniem głównym jest oczywiście *Pejzaż z upadkiem Ikara* holenderskiego malarza, ale nie tylko on może być uznany za interpretant mitu jako intertekstu. Relacje są wielostronne, choć kierunek: apoteoza nieheroicznej wersji mitu, dokonana przez Bruegla, pozostaje wspólny i oczywisty – co zresztą jest powodem dokonanego przez badacza wyboru „banalnej” egzemplifikacji zjawiska zmaksymalizowanej interferencji sensów. Dynamiczny układ relacji tworzą tu bowiem prócz obrazu i mitu, do którego ten się odwołuje, teksty pośredniczące: *Przemiany* Owidiusza i przysłowie, które podsunęło malarzowi pomysł modyfikacji przesłania antycznego poematu. Palimpsest trzeba więc uznać za co najmniej pięciowarstwowy – jeśli pominąć komentarze ikonologów, renesansowych i współczesnych kodyfikatorów mitologii (Graves), wreszcie poziomy przekładów. Odniesienia nie układają się tu w prosty łańcuch zależności, ale raczej w trójwymiarową sieć, w której bezpośrednio związki nie wykluczają zapośredniczeń i na odwrót. Najpierw za tekst można uznać mit i przyjąć, że intertekstem dlań jest egzystencja (los i pragnienia człowieka) a interpretantem alegoreza. Potem przyznać mitowi status intertekstu, natomiast w pozycji tekstu usytuować *Przemiany*; wreszcie intertekstem dla wiersza będzie zarówno obraz Bruegla, jak poemat Owidiusza, przysłowie i mit. Tym samym miejsce interpretanta pozostaje ruchome i zależne od przyjętej perspektywy analizy. A więc każdy z wymienionych tekstów kultury rzuca migotliwe światło na pozostałe. Mnożące się sensory – nieco inne w kontekście macierzystym obrazu, inne współcześnie – wzajemnie się przenikają, nie pozwalając zastępnąć w trwały układ zależności; nakładają się na siebie jak światło w jubilerskim kamieniu poddanym obróbce fasetowej. Taki pokaz „interferencji interpretantów”, będący zarazem błyskotliwie przeprowa-

dzoną przez badacza lekcją interpretacji, nie tyle uczy sztuki czytania wierszy i obrazów, do których one się odwołują, ile uświadamia dynamikę relacji intertekstualnej – jako układu nie tylko wielowarstwowego, ale i trójwymiarowego; trafnie dowodzi ogólnych praw tworzenia kulturowego palimpsestu, praw, które uruchamiają wielorakie strategie interpretacyjne i metody lektury. Jak przekonuje Dziadek, zachodzi tu „proces postrzegania rzeczywistości wyłaniającej się jakby z różnych zakamarków kultury i podlegającej procesowi ciągłego rozpraszania. Procesem tym kierują reguły, które wiążą się bezpośrednio z intertekstualnością, traktowaną tutaj jako świadomy teleologiczny zabieg konstrukcji tekstowej” (s. 149). Warto chyba na marginesie tej trafnej uwagi odróżnić proces lektury profesjonalnej, komparatystycznej, od czytania tekstu w izolacji od obrazu; praktyka odbioru wiersza – a książki poetyckie rzadko bywają ilustrowane reprodukcjami – realizuje chyba niepisaną instrukcję poety: czytaj wiersz z a m i a s t obrazu, a wszystko, co o nim opowiadam, przyjmij na wiarę. Książka Dziadek zawiera barwne reprodukcje dotyczące wybranych ważniejszych malarzkich odniesień w jego tekście. Na tym poziomie dyskursu są one już konieczne – jako integralna część tej znakomitej metanarracji drugiego, a jeśli uwzględnić polemiki, trzeciego stopnia. W *Apendyksie* zatytułowanym *Obrazy w dyskursach teoretycznych* znajdziemy znakomity traktat o prawach recepcji, konfrontujący poglądy Foucaulta i Searle’a na temat odbioru iluzji i reprezentacji, wysnute wokół słynnej zagadki miejsca wizerunku artysty na obrazie *Las Meninas* Velásqueza.

Problematyczne natomiast wydają się wnioski dotyczące Przybosia. Autor, zastanawiając się nad rozproszonym w jego twórczości „cyklem katedralnym”, rozpatruje go jako „historię pewnej fascynacji” (s. 30), dzieje nawarstwiających się wrażeń wzrokowych i pracy pamięci. Interesująco pisze o „efekcie polifonii”, odnajdując rymowo-rytmiczny pogłos utworu dawnego w późniejszym, gdy – „w układach głoskowych wiersz zdaje się powtarzać sam siebie, dublować własną wypowiedź i uzupełniać ją dodatkową wartością znaczenia” (s. 45). Poszczególnych wierszy, obrosłych już licznymi interpretacjami, badacz nie poddaje analizie, wskazując raczej pewne metodologiczne aspekty czytania, skoncentrowane wokół ogólnych praw pamięci i „widzenia” przekształcających „prawdę doznania” i procesów znaczeniowców. Szkoda, że w tym miejscu nie rozwija ani wątku mechanizmów owych operacji semantycznych, ani psychologii aktu tworzenia, powołuje się natomiast na niezbyt przekonującą (hipo)tezę genetyczną Przybosia z *Linii i gwaru* o leżącym u źródeł każdego wiersza rytmie jako „układzie prearchitektonicznym wiersza” (s. 42); jeśli bowiem przyjąć serio, że taki układ istnieje – albo w intuicji Przybosia-komentatora własnej twórczości, albo w uniwersalnej teorii poezji – to nie powstaje on w próżni: poza sferą myśli, pamięci, podświadomości, a tym bardziej poza konstrukcją tekstu, poetyką czy strukturami języka; w każdym wypadku problem domaga się jakiegoś rozwinięcia, gdyż sama alchemiczna formuła, będąca uogólnieniem przeczuć poety, niczego tu nie wyjaśnia. Warto jednak wspomnieć, że swe zainteresowanie problemem rytmu, zwłaszcza

w kontekście anagramu, rozwinął badacz w swej wcześniejszej książce⁷; w *Obrazach i wierszach* natomiast widoczna jest niezbyt fortunna intruzja tej problematyki – także w dygresyjnym rozdziale o muzyczności *Fugi* Wojaczka.

Tu trzeba na chwilę wrócić do remanentu pojęć, którego dokonuje autor we wstępnych partiach dyskursu. Pojawia się tam bowiem termin „hypotypoza”, ale w ujęciu osobliwie zawężonym. Badacz przeciwstawia ją ekfrazie i rezerwuje dla utworów poetyckich o luźnych nawiązaniach do sztuk wizualnych (obejmujących zamiast konkretnego dzieła ich niesprecyzowaną serię), a nie takich, gdzie (zgodnie z definicją słownikową) dominującą figurą jest unaoczniająca obrazowość – nie zobligowana do jakichkolwiek koneksji ze sztuką plastyczną. Niezależnie od tego, czy potraktujemy tę rozbieżność jako nieporozumienie czy też roboczą adaptację terminu, nasuwa ona refleksję właśnie w kontekście Przybosia. Zapamiętane przez niego widoki (i powidoki) gotyckiej architektury, płowiejące w pamięci i odnawiane powtórą recepcją, wybrakowane amnezją i wzbogacane procesami idealizacji czy rewaloryzacji wspomnień – to wszystko składniki „widzenia” poety. Stratygrafia nawarstwionych wrażeń wzrokowych (chciało by się rzec za Przybosiem: „patrzonych” i „widzianych”) – w różnych rzutach, w różnym świetle i zmiennych emocjach podmiotu, wydaje się sytuacją na tyle osobną, że słabo przystającą do wnikliwie tu roztrąsanych relacji „wiersz – malarstwo”. Wydaje się, że więcej ma wspólnego nie tylko z prawami pamięci i psychofizjologią percepcji wzrokowej, ale przede wszystkim z techniką poetyckiego obrazowania. Katedra jako pierwowzór już nie ma tej wartości dowodowej co obraz; liczba zapośredniczeń jest niepomernie większa i zaciera związki między jakościami wizualnymi (nie przedstawionymi na płaszczyźnie) a poetyckim słowem. Traci ekfrastyczną uchwytność, gdyż o referencji intersubiektywnej mówić można zaledwie w detalach. Chodzi tu wszakże w większym stopniu o każde przetworzenie dowolnych doznań wzrokowych, a więc nie tylko płócien, rzeźb i katedr, ale także górskiego zbocza, zakrętu wiejskiej drogi, kwitnącej wiśni. W poezji, jak i w malarstwie, wszystko może się stać obrazem naśladowującym przedmiot. *Uobecnianie przedmiotu* – tak zresztą brzmi skądinąd ciekawy szkic o Notre Dame Przybosia. Oczywiście chodzi o zupełnie różne jakościowo „obrazy” (i nie trzeba tu wywoływać z intersemiotycznego lasu ducha Lessinga), ale podobnie usytuowane wobec natury. Podobieństwo nie upoważnia jednak do żadnych wniosków o pokrewieństwie i dziełczości. Nie chodzi zatem już koniecznie o werbalne naśladowanie sztuk plastycznych, ale o jeden z fundamentów poezji od niego niezależny: sztukę obrazowej kreacji.

Piotr MICHAŁOWSKI

^{7/} A. Dziadek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Rozmowy

Rozmowa z Ritą Gombrowicz¹

STANISŁAW BERES: *Czy obraz człowieka, który nosi pani w swoim sercu, przystaje do tego, który pani znajduje w książkach o swoim mężu?*

RITA GOMBROWICZ: Jeśli chodzi o prace naukowe na temat Witolda, to pan zna się na nich lepiej ode mnie. Dla mnie natomiast najważniejsze jest to, by ich ton był wiarygodny.

S.B.: *Ale nikt z nas nie widział Gombrowicza w sytuacjach prywatnych: w kapciach, w szlafroku lub w koszuli przylepionej potem do pleców...*

R.G.: *(kategorycznie)* Witold nigdy nie chodził w kapciach ani w piżamie. Nienawidził szlafroków, a w domu zawsze zachowywał formę i chodził w butach. Czasem tylko zakładał swój stary płaszcz. Można powiedzieć, że problem formy uzewnętrzniał się z dużą siłą właśnie w kwestii ubierania się.

S.B.: *Czyli nie akceptował siebie jako człowieka prywatnego, nie zniżał się do odstawiania swej intymności? Nawet w zaciszu domowym grał człowieka w stu procentach oficjalnego?*

R.G.: Nie, ale to nie jest takie łatwe do sformułowania. Gombrowiczowi chodziło tylko o zachowanie formy w życiu codziennym i w stosunkach międzyludzkich. To nie był problem zewnętrznych zachowań, ale postawy, zasad kontaktu z innymi ludźmi. Nie było dwóch Gombrowiczów, nie istniało więc nigdy nic takiego, jak podział na Gombrowicza intymnego i oficjalnego. On pozostawał zawsze na tym samym poziomie, ponieważ taki sobie stawiał wymóg. Proszę pomyśleć, mimo że przez 5 lat byliśmy całkowicie sami, więc mógł sobie w wielu rzeczach

Bykowska, Beres Rozmowa z Ritą Gombrowicz

„odpuścić”, nigdy nie pofolgował sobie w niczym. Można nawet powiedzieć, że to była forma jego wielkości.

S.B.: *Próbuję sobie wyobrazić swoją żonę, paradującą codziennie po domu, od rana do wieczora, w sukni balowej, na szpilkach i z „wyjściową” fryzurą. Jakoś mimowolnie przeraża mnie taki obraz. Czy nie tęskniła pani nigdy za prywatnością i zachowaniami „domowymi” w kontaktach z mężem? Nie chciała pani, żeby czasem zza tej formy wyjrzała zwyczajność?*

R.G.: Nie, ponieważ jego zachowanie zawsze było naturalne. Gombrowicz w ogóle był trochę jak mnich, miał niewielkie potrzeby materialne i wszystkie siły kierował na to, co najważniejsze. Ważne było tylko, żeby zawsze miał swój stół do pracy, długopis i kartki papieru.

S.B.: *Jak wyglądał dzień powszedni Gombrowicza?*

R.G.: Witold był człowiekiem wyjątkowo zorganizowanym i punktualnym. Często dawał nawet swoje życie za przykład innym. Wstawał około dziewiątej, po śniadaniu słuchał trochę muzyki (w ostatnich latach życia były to późne kwartety Beethovena), a potem pracował. Obiad jadał o stałej porze, potem udawaliśmy się na spacer, a po południu zajmował się korespondencją. Jest rzeczą ciekawą, że systematycznie odpowiadał na wszystkie listy, nawet na najgłupsze. Po prostu uważał, że korespondencja wymaga odpowiedzi. Miał zresztą swoją teorię na temat pisania listów – zanim sięgniesz się do pióra, należy list przeczytać po raz drugi, ponieważ jest on po to, by się komunikować, a nie wygłaszać za jego pośrednictwem własne teorie literackie. Kiedy któregoś dnia *notabene* doszedł do wniosku, że skoro wybitni artyści pozostawiają po sobie korespondencję intelektualną, a on nie ma nic do opublikowania, to trzeba ją jak najszybciej stworzyć, po czym zwrócił się z prośbą do naszego sąsiada – malarza Jena Dubuffeta z pytaniem, czy mogliby zacząć korespondować ze sobą na tematy bardziej wyszukane. Nie była to więc, jak się łatwo domyślić, żadna spontaniczna wymiana spostrzeżeń, ale konfrontacja poglądów na temat sztuki. Dubuffet był zresztą trochę zdegustowany agresywnością teorii Gombrowicza na temat malarzy i malarstwa, ponieważ uważał on, że malarstwo, tak jak papieros, jest potrzebą sztuczną.

S.B.: *Wspomniała pani, że Gombrowicz, zanim zaczął pisać, słuchał zwykle Beethovena, zwłaszcza w ostatnich latach życia. Czy ta muzyka wprawiała go w jakiś specjalny nastrój?*

R.G.: Przez ostatni miesiąc życia planował napisanie sztuki, której osnową byłby kwartet Beethovena. Stąd słuchał go przez cały czas, analizując formę, która jest jednocześnie prosta i bardzo złożona. Miała być to sztuka na dwie osoby: mężczyznę i muchę, która cierpi. Chciał pokazać konfrontację człowieka z bólem w stanie czystym. Kiedy ostatnio czytałam *Ferdydurke*, natknęłam się na scenę z muchą, która cierpi na buciku licealistki. Od razu pomyślałam sobie, że kwestia tej cierpiącej muchy dręczyła go zaskakująco długo.

^{1/} Wywiad nieautoryzowany. Rozmowa stanowi zapis spotkania z Ritą Gombrowiczową podczas uroczystości promocyjnej w Wydawnictwie Literackim 20 maja 2002 roku. W wywiadzie wykorzystano fragmenty rozmowy Iwony Borawskiej z Ritą Gombrowiczową podczas imprezy w Teatrze Miejskim w Gdyni.

S.B.: *Gombrowicz reagował chyba wyjątkowo żywo na cierpienie bezbronných stworzeń, wnosząc ze słynnego opisu z żuczkami na plaży w Dzienniku. On w ogóle miał, zdaje się, dość osobliwy stosunek do zwierząt, wnosząc z tego, jak traktował państwa psa – Psinę.*

R.G.: Witold nie mógł patrzeć na cierpiące stworzenia i zależało mu na tym, żeby zwierzęta były szczęśliwe, stąd szanował prywatne życie swojego psa. „Niech prowadzi swoje psie życie” – mawiał.

S.B.: *Dla wielu artystów pisanie jest czynnością szalenie intymną, wręcz fizjologiczną. Jak było pod tym względem z Gombrowiczem?*

R.G.: Witold zawsze mówił, że wstydzi się swojego pisania, więc zachowywał twórczą dyskrecję. Miał co prawda swój pokój, ale nie wiadomo dlaczego zostawiał otwarte drzwi. Dlatego początkowo wędrowałam po domu na czubkach palców, żeby nie robić hałasu, na co Gombrowicz powiedział: „Uspokój się, przecież to nie kościół”.

S.B.: *Relacje wszystkich osób, które знаły Gombrowicza, zdradzają zasadnicze pęknięcie: dla jednych był rodzajem pozera, który ciągle coś udaje; dla innych natomiast człowiekiem naturalnym i szczerym, nawet na swój sposób bezbronnym – bez żadnej pozy i miny. Czy istniały jakieś jasne reguły jego zachowania się wobec ludzi? Bo chyba jest oczywiste, że z jednymi postępował tak, a z drugimi inaczej...*

R.G.: Witold miał swoje strategie i wciąż prowadził jakieś gry, co w dużej mierze zależało od tego, kto i w jakim charakterze do nas przychodził. Nigdy zresztą nie był specjalnie spontaniczny.

S.B.: *Gombrowicz uwielbiał prowadzić spory intelektualne. A to ma poważne konsekwencje, bo kiedy z kimś się spieramy, zyskujemy przeciwników i wrogów. A to już nie jest przyjemne.*

R.G.: Dla Witolda posiadanie nieprzyjaciół było bardzo ważne. A „polski” Londyn był nimi wręcz nafaszerowany. Często sporządzał ich listę, dokładnie ponumerowaną według ważności.

S.B.: *I kto był na pierwszym miejscu?*

R.G.: Największym nieprzyjacielem Gombrowicza były „Wiadomości Literackie”, a z konkretnych osób niejaki pan Grabowski – wróg prywatny numer jeden.

S.B.: *Emigracja polska wylewała na Gombrowicza pomyje za tzw. „dezercję”, on zaś był zbyt dumny, żeby się tłumaczyć. Nie wierzę, aby taką nawałnicę oskarżeń można było przyjąć bez bólu.*

R.G.: Często się mówi o jego stosunku do wojny, i o tym, że był tchórzem, bo nie wrócił do kraju. Dla mnie natomiast był bojownikiem intelektualnym, człowiekiem o wielkiej waleczności umysłowej. Miał w sobie pewną odwagę istnienia, której nigdy później, po jego śmierci, nie spotkałam już u nikogo. Nie czytałam jego dzieł po polsku, więc odbierałam go takim, jakim był w rzeczywistości. Wi-

działam go w obliczu cierpienia, samotności i śmierci. I muszę powiedzieć, że trudno o większą odwagę.

S.B.: *Emigracja to ciężki los. Czy Gombrowicz cierpiał z powodu oddalenia od kraju?*

R.G.: Witold często mówił, że artysta z definicji jest emigrantem. Nigdy nie uskarżał się z tego powodu. Był optymistą, był mężny w stosunku do życia, nigdy się nie skarżył, nie pozował na męczennika emigracji. Przeciwnie – ona była dla niego wyzwoleniem.

S.B.: *Poznałście się państwo zaledwie pięć lat przed śmiercią Gombrowicza. Nie było więc zbyt wielu szans, by utrwalił panią w swojej twórczości. Ale pozostał zabawny jeden portrecik z tamtych lat, utrwalony na kartach Dziennika. Co by pani w nim dziś skorygowała?*

R.G.: A jest rzeczywiście taki portret?

S.B.: *Cytuję: „Kanadyjka, ładna, niezwykle szczerza, choć trochę naiwna w swej szczerości i niewinności, inteligentna, godziny całe trawimy na dyskusjach i nie nudzimy się ze sobą, niezależna, nieco chłopięca, zjednywa sobie sympatię ludzką. Ani żdźbła pretensjonalności, sztuczności, minoderii, słowem – maniery”.*

R.G.: (zaskoczona) To wspaniałe usłyszeć coś takiego. Nigdy nie myślałam, że kiedykolwiek to przeczytam. To wspaniały podarek, którego Witold prawdopodobnie nie chciał publikować. Bardzo możliwe, że potem już tak nie myślał.

S.B.: *Zastanawiałem się nieraz, kim była ta dziewczyna, która poświęciła swoje życie ledwie poznanemu człowiekowi? Była z nim pani tak krótko, ale pozostała z nim w jakiś sposób na zawsze, opiekując się jego dziełami. Pisała pani, że zawsze czuła, iż tak się stanie.*

R.G.: Już moje pierwsze spotkanie z Witoldem w 1964 roku było jakąś tajemnicą. Mimo że opowiadałam o nim wiele razy, a nawet pisałam, mam wrażenie, że nie potrafię nazwać wszystkiego. Byłam wtedy studentką i próbowałam napisać doktorat. Gombrowicz przyjechał akurat z Berlina do Royaumont pod Paryżem i był w strasznym stanie. Zatrzymał się tam po to, by odzyskać siły i móc wrócić do Argentyny. Dla niego, astmatyka, tamtejszy klimat był bardzo nieprzyjazny. Może dlatego był wówczas tak nerwowy. Pod koniec pobytu zapytał mnie, czy chciałabym z nim wyjechać w jakieś miejsce, które byłoby piękne, przyjazne dla jego astmy i nie groziło trzęsieniem ziemi. (śmiech) Kiedy wyznał, że myśli o Barcelonie, odpowiedziałam, że muszę zostać we Francji, bo chciałabym ukończyć doktorat. Poradził mi wówczas, żebym zmieniła temat i poświęciła go jego twórczości, a wtedy on napisze mi tę pracę w dwa tygodnie, gdziekolwiek byśmy nie pojechali.

W końcu Gombrowicz zdecydował się jednak pozostać we Francji, więc przemieściłam wszystkie swoje dokumenty z Sorbony do uniwersytetu w Aix-en-Provence, ponieważ mieszkali tam moi kanadyjscy przyjaciele. Witoldowi okolice bardzo się spodobały, więc osiedliliśmy się w Vence.

S.B.: *Nigdy w żadnych pani wspomnieniach nie znalazłem nawet słowa o tym, co działo się z panią wcześniej, jeszcze przed spotkaniem z Gombrowiczem? Tak, jakby pani życie uczuciowe rozbudziło się dopiero wtedy?*

R.G.: *(ze śmiechem)* No, przez te dwa miesiące zdarzyło się wiele rzeczy. Wszyscy młodzi, którzy byli wtedy w centrum kulturalnym w Royaumont, bo przecież nie byłam tam sama, stali się *gruppies* Witolda. Uwielbialiśmy go, ponieważ przekomarał się ze wszystkimi intelektualistami, którzy się tam znajdowali. Był przy tym szalenie dyskretny, nie narzucał się ze sobą i był podobny do Chaplina, a to, co mówił, było zachwycające, gdyż stanowił przeciwieństwo stereotypowego intelektualisty. Często z nim rozmawiałam, a kiedy wyjeżdżałam na krótkie wycieczki konne i w drodze powrotnej spotykałam go na spacerze, nieustannie dziwił się, jak mogę uprawiać taki idiotyczny sport, który polega na tym, że jedno zwierzę siada na drugie.

On był bardzo uwodzicielski, nawzajem się przyciągaliśmy, pobudzaliśmy, a robił na mnie tym silniejsze wrażenie, że ogromnie szczerze odpowiadał na wszystkie moje pytania. Pamiętam na przykład, jak opowiadał o swoim pobycie w Berlinie, co było dla mnie wręcz poruszające, gdyż mówił o tym, co tam przeżył (a były to rzeczy dla niego bardzo trudne) bez cienia patosu. Być może dzięki tym rozmowom narodził się i błyskawicznie pogłębił się nasz związek.

S.B.: *W jakim stopniu pani dom i dzieciństwo były antycypacją przyszłości, bo domyślam się, że wyobrażenie swojego życia z Gombrowiczem – nielatwego, jak podejrzewam – musiała pani wynieść z lat wczesnej młodości? To na ogół dom rodzinny przygotowuje nas do przyszłych ról życiowych.*

R.G.: Może rzeczywiście moja biografia jest w stanie coś panu przybliżyć i wytłumaczyć. Pochodzę z Kanady, z Quebecu, z bardzo licznej, związanej ze sobą ścisłymi więzami, katolickiej rodziny. Było nas w domu dziewięcioro dzieci, co w tamtych czasach nie było jednak aż tak wielką liczbą. Można by nawet powiedzieć, że było nas jak na ówczesne standardy niewiele. Po szkole podstawowej wszystkie dzieci w wieku dwunastu lat, a więc również ja i moje rodzeństwo, byliśmy oddawani do koleże'ów, które znajdowały się w klasztorach. Dzięki temu cała społeczność Quebecu znajdowała się pod pełną opieką i kontrolą Kościoła. Byliśmy pozostałością starej kolonii francuskiej, oderwanej w 1763 roku od Francji przez Anglików, którzy narzucili nam swoją dominację. Kiedy utraciliśmy naszą ojczyznę, spora część elit Quebecu, która dyrygowała życiem publicznym, powróciła do Francji, a my dostaliśmy się pod władanie Anglików. W tej sytuacji wziął nas pod swoje skrzydła Kościół katolicki, by bronić wiary, a przy okazji chronić swoje przywileje. Dawano nam na przykład do zrozumienia, żebyśmy się rozmnażali, aby w ten sposób przeciwstawić się angielskiej dominacji. Społeczeństwo Quebecu było bardzo na sobie skoncentrowane, bo stanowiliśmy mniejszość i cały czas wzrastaliśmy w tęsknocie za Francją.

S.B.: *Czy pani rodzina była typowa, jak na tamtejsze warunki?*

R.G.: Sądzę, że nie różniła się od innych. Dużo mówiło się i tęskniło za Francją, więc w wieku 23 lat, po skończeniu studiów literaturoznawczych w Montrealu, znalazłam się we Francji, gdzie zamiast spotkać jakiegoś francuskiego pisarza, los zetknął mnie z pisarzem polskim. Moje życie zmieniło się od tego momentu radykalnie.

S.B.: *Ten model życia rodzinnego, o którym pani mówi, powinien być chyba przybliżyć panią do Gombrowicza, pochodzącego przecież z rodziny ziemiańskiej?*

R.G.: Jeśli opowiadam panu to wszystko na temat Quebecu, to właśnie dlatego, że myślę, iż panujący tam model życia i moja osobista sytuacja pozwoliły mi później lepiej zrozumieć niektóre cechy Polaków. Byliśmy wszyscy katolikami pod obcą dominacją, mieszkaliśmy na wsi, uprawialiśmy ziemię, a mój ojciec był farmerem. Z tej perspektywy Polska była mi znacznie bliższa niż przeciętnej Francuzce.

S.B.: *Gdy myślę o pani wyborze życiowym, to wydaje mi się, że był on pod prąd wszelkim ówczesnym tendencjom światopoglądom we Francji. Dojrzał rok 1968, młodzież lansowała postawy liberalne obyczajowo, a pani zdecydowała się na opiekę nad dużo starszym od siebie i bardzo schorowanym człowiekiem, a potem – po jego śmierci – nad jego spuścizną. Sądzę, że raczej na pewno nie mogłaby pani być wzorem dla feministek...*

R.G.: Ależ ja jestem feministką, bardziej niż można by sądzić. Jeśli chodzi o małżeństwo, moim ideałem był związek Simone de Beauvoir i Jean Paula Sartre'a, więc sądę, że mi się też udało. Nigdy nie czułam, by moje życie stanowiło pasmo poświęceń. Potrzebowałam, być może, takiej neurotycznej formy miłości, która przypominałaby mi uczucie do mojego ojca. Żeby móc funkcjonować i istnieć, potrzebowałam widocznie przejść przez taki rodzaj miłości. Gdybym poszła inną ścieżką mojego losu – taką, o której myślałam, zanim poznałam Gombrowicza – zostałabym zapewne profesorem uniwersytetu albo nauczycielem w liceum i spędziłabym życie na mówieniu o pisarzach. Chyba lepiej jednak jest poznać osobiście i dogłębnie kogoś takiego, niż tylko o nim opowiadać. Przyznaję jednak, że tego typu życie nie było łatwe, bo trzeba było pokonać wiele przeszkód.

S.B.: *W czasie, kiedy była pani z Gombrowiczem, poglądy antykomunistyczne we Francji były wyjątkowo niepopularne. Czy nie czuła się pani jak nosorożec? Bo przecież w końcu pani uwierzyła dziwnemu emigrantowi zza żelaznej kurtyny, odrzucając wszystko to, co mówiły wówczas gazety i intelektualiści francuscy. To też na pewno nie było łatwe.*

R.G.: Witold był bardzo rozsądny, przekonywający i wolny w swoich wyborach. Nie miał w sobie nic z fanatyka. Ponieważ w czasach dzieciństwa zetknęłam się z różnymi formami nacisku i mechanizmami cenzury kościelnej, znałam już z autopsji te problemy, a w wypowiedziach marksistów, dyskutujących z Witoldem w Royaumont, rozpoznawałam znany mi z dzieciństwa ton fanatyzmu. Słyszając, jak się z nimi spierał, byłam w stu procentach po jego stronie, bo wszystko, co mówił, przepojone było duchem wolności. Poza tym, kiedy jest się młodym, siłą rzeczy jest się po stronie Gombrowicza.

S.B.: *Jak wygląda portret kobiety w prozie pani męża?*

R.G.: Na to pytanie lepiej ode mnie mogliby odpowiedzieć uczeni, zajmujący się jego twórczością.

S.B.: *Jak w takim razie na tę kwestię zapatruje się prof. Margański?*

PROF. JANUSZ MARGAŃSKI: Kobiety w dziełach Gombrowicza są przedstawione mało wyraziście, bardzo ogólnie, ale zawierają w sobie cały kosmos, bo na przykład o Iwonie można napisać spory traktat teologiczny. Czyli wokół tych niewyrazistych postaci skupia się to, co najważniejsze. W sensie psychologicznym są to na ogół rzeczy związane z syndromem zaniechanej inicjacji.

S.B.: *Czy gdyby był pan kobietą, tego typu postaci sprawiłyby panu radość?*

J.M.: Jako mężczyzna nie mam prawa do tego typu perspektywy, niemniej sądzę, że warto i ciekawie byłoby spojrzeć na te zabiegi Gombrowicza z punktu widzenia kobiety, choć nie sądzę, by nadawała się do tego celu metodologia feministyczna.

S.B.: *Gdybym w swej twórczości opisywał kobiety jako istoty na ogół niedojrzałe, mało lotne lub duchowo rozlazłe, to przypuszczam, że musiałbym przy śniadaniach nasłuchiwać się od swojej żony wielu przykrych rzeczy. Czy pani dyskutowała na temat postaci kobiecych ze swoim mężem? I czy słuchała panią uważnie?*

R.G.: (z przekonaniem) Zawsze! Witold w życiu codziennym wcale nie był mizoginem, wręcz przeciwnie. Życzę wszystkim kobietom, by miały takich mężów. Mizoginizm, który daje się zauważyć w jego dziełach, dotyczy przede wszystkim problemu uczuć. Myślę, że w literaturze i w życiu interesowały go głównie kobiety młode i nowoczesne. Nie przypadkiem tak ważną rolę odgrywają u niego licealistki i istoty takie, jak Albertynka.

S.B.: *Wspomniała pani, że w jakiś sposób była już wcześniej przygotowana duchowo na spotkanie z kimś takim, jak Gombrowicz. Ale on również był już wcześniej, przed poznanie pani, przygotowany na to spotkanie, bo chętnie opisywał młodzieńki, gotowe rzucić się głową przed siebie w życie studentki i licealistki. Zastanawiam się więc, czy tę młodą, olśniewającą piękną kobietę, która przybyła do Francji zza oceanu, nie intrygował i nie niepokoił taki obraz kobiet w jego twórczości?*

R.G.: Witold i moje życie z nim to coś absolutnie normalnego, proszę pana. Jeśli się tego się nie przyjmie, rozminie się pan z tym, czym było naprawdę nasze życie. Przeżyliśmy razem coś nadzwyczajnego, choć oczywiście zdarzały się nam różne problemy. Nie należy jednak spoglądać na nas na zasadzie domniemania inności.

S.B.: (ze śmiechem) *Jest pani strasznie podejrzliwa. Niczego nie podejrzewam, niczego nie insynuuję. Po prostu interesuje mnie, czy miała pani jakkolwiek wpływ na bohaterki, które powstawały pod ręką męża?*

R.G.: Kiedy poznałam Witolda, jego dzieło było już właściwie ukończone. Być może mogłabym go inspirować w zakresie muzyki do *Operetki*, ale nie sądzę, bym była w stanie znacząco wpływać na jego książki.

S.B.: *A kim są pani zdaniem kobiety w twórczości pani męża, jeśli chodzi o ich usytuowanie socjalne?*

R.G.: (milczy, spogląda w kierunku prof. Jarzębskiego)

PROF. JERZY JARZĘBSKI: Jest kilka typów kobiet w twórczości Gombrowicza. Po pierwsze, pojawia się bohaterka bez wyraźnego pochodzenia, często gdzieś z niejasno określonych dołów społecznych. Na przykład Albertynka z *Operetki* jest pochodzenia mieszczańskiego, ale to jej jakoś szczególnie nie naznacza. Są też u niego bohaterki określone przez swoją pozycję społeczną, jak na przykład Królowa ze *Ślubu*, która ma gorzką świadomość, że jest już stara i skończona jako piękność, ale jeszcze może epatować wyższą świadomością w stosunku do infantylnych dziewczątek. Są oczywiście w prozie Gombrowicza także służące, które pojawiają się gdzieś na kuchennych schodach, a w jeszcze dalszym tle, na przykład w *Ferdynurce*, spotykamy też dziewczki kuchenne.

S.B.: *W jakim stopniu więc dla Gombrowicza był ważny problem pochodzenia społecznego? Czy rzutował on na jego stosunek do kobiet?*

PROF. JANUSZ MARGAŃSKI: Był istotny, zwłaszcza w *Dzienniku*, gdzie Gombrowicz rozwijał niemalże marksistowski dyskurs na temat rewolucji jako efektu obrażonego poczucia moralnego. We wszystkich jego tomach, podobnie jak w powieściach i dramatach, hierarchia społeczna buduje cały kosmos. Choć oczywiście jest w tym mnóstwo przekory, dążenia do pastiszu, z drugiej zaś strony tęsknoty za prawdziwą wiarą. To myślenie można odnieść do rozumowania Nietzschego, który był Gombrowiczowi bliski, choć koniecznie trzeba dodać, że wszelkie myśli o nadczołowieku go wręcz śmieszyły.

S.B.: *A jak sądzi pan: czy Gombrowicz w swojej twórczości inaczej traktował nisko urodzonego mężczyznę, a inaczej prostą kobietę?*

J.M.: Samo to, co męskie i żeńskie, jeśli chodzi o erotykę, różnicuje się, rozwija. Z takiego punktu widzenia można sięgnąć do najstarszych tradycji mówienia o Erosie jako sile sprawczej.

S.B.: *Być może Gombrowicz był ostatnim polskim pisarzem, dla którego istotne było pochodzenie jego bohaterów. W krajowej prozie kwestia, z jakiej kto się wywodził sfery, przestała praktycznie istnieć. Na emigracji natomiast było inaczej, a Gombrowicz, jak wiemy, uwielbiał odgrywać hrabiego. A przy takich resentymentach rodzą się problemy, bo arystokrata powinien spędzać czas z arystokratą, a nie – powiedzmy – z pucybutem. Interesuje mnie, jak ten problem rzutował na życie Gombrowicza? Jak wyglądały jego relacje z tzw. prostym człowiekiem?*

RITA GOMBROWICZ: Gombrowicz świetnie czuł się ze zwykłymi ludźmi, co widać było w jego stosunku do Argentyńczyków. Był kompletnie wyzwolony z przesądów, a wszystko, co wyniósł na ten temat z domu, później nie miało już dla niego specjalnego znaczenia. On zachował arystokratyczne spojrzenie w swojej filozofii i w sposobie oceniania wartości, których znał prawdziwą skalę. Witolda wyrzeźbiły przede wszystkim 24 lata emigracji. Wyniósł z tej nauki sporo doświadczenia.

S.B.: *Zawsze bawiło mnie to, co czytałem na temat podejścia Gombrowicza do teatru. Momentami podejrzewałem nawet jakiś humbug, ale chyba rzeczywiście miał z tym jakiś problem. Jak przyjął na przykład inscenizację Ślubu w Comédie-Française?*

R.G.: Witold nigdy nie chodził do teatru, ponieważ zawsze wprawiali go w zdumienie ludzie siedzący w rzędach i podglądający życie innych ludzi na scenie. Jako pierwszy wystawił jego sztukę Jorge Lavelli. Stało się to dzięki Krystynie Zachwatowicz, bez której nigdy nic by się nie wydarzyło. Witold był zdumiony i zachwycony swoim sukcesem. Zawsze dziwiły go własne sztuki przeniesione na scenę, a sukcesy zdumiewały go i zaskakiwały, ponieważ się ich nie spodziewał. Żartobliwie mawiał, że teatr dodaje mu seksapilu.

S.B.: *A jak mu się podobała ta pierwsza inscenizacja?*

R.G.: Francuzi nie byli wtedy zbyt mili. Trzeba to jednak zrozumieć, bo *Ślub* nie jest tak naprawdę sztuką napisaną z myślą o nich, a przedstawienie miało na dodatek charakter uroczystej mszy w stylu barokowym. Poza tym w tekście ujawniły się jakieś problemy językowe. Tym wspanialsze jest zatem, że twórczość Gombrowicza jest dziś częścią repertuaru Comédi-Française.

S.B.: *Wiemy, że Gombrowicz był człowiekiem niewierzącym, jednocześnie Bóg stale pojawiał się w jego twórczości. Jaki był zatem jego stosunek do Boga?*

PROF. ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI: Sam Gombrowicz nie umiałby chyba w paru słowach tego wyjaśnić, tym bardziej że jego teozofia przez lata ewoluowała. Jeśli wierzyć jego własnym słowom, już jako kilkunastolatek w łagodny sposób utracił wiarę. To nie było jakieś *Niebo w płomieniach*, ale rodzaj uwiadu religijności. Przyjmując opinię Miłosza – eksperta w tych sprawach – należałoby powiedzieć, że Gombrowicz jest do cna ateistyczny, być może zresztą jako jedyny obok Przybosa. Wbrew temu bowiem, co pan powiedział, temat Boga jest w późnym okresie jego twórczości raczej pustym miejscem, wokół którego krążą jego myśli. Wiemy jednakże, że listy z ostatnich lat życia kończył formułą „z Bogiem” lub innymi podobnymi zwrotami, które były parodią różnych form grzecznościowych, obowiązujących ongiś w korespondencji. Myślę, że mamy tutaj do czynienia z jakimś innym, trudnym do wyjaśnienia sensem, nieznanym z wcześniejszej produkcji słownej Gombrowicza. Co możemy powiedzieć na pewno? To, że wszystko, co stanowi zewnętrzny stronę religii, a więc ceremoniał kościelny, liturgia, jest nieustannie

u niego parodiowane i pastiszowane, a zarazem wskazuje na to puste według Gombrowicza miejsce, które w religii zajmuje Bóg.

S.B.: *(do Rity Gombrowicz) A jak było w życiu codziennym? Czy problem Boga pojawiał się w państwa rozmowach?*

RITA GOMBROWICZ: Ja też jestem ateistką. Gombrowicz zasadniczo nie przyjmował do wiadomości, że są ludzie wierzący, jak na przykład jego siostra, często też mówił, że Bóg umarł. Ale muszę też przyznać, że potrafił niekiedy na przykład powiedzieć, że ukrzyżowany Chrystus istnieje. On tego nie mówił może całkowicie serio, ale trudno zlekceważyć, kiedy ktoś taki jak on mówi, iż wydaje mu się, że zaczyna wierzyć, bo czuje się jak Chrystus rozpięty na krzyżu. On bardzo cierpiał, ale pozostał ateistą.

S.B.: *Kiedys zapytałem pewnego bardzo znanego księdza, którego nazwiska nie mogę niestety wyjawić, czy jest pewien, że Bóg istnieje. Odpowiedział mi, że takiej pewności nie ma, ale jest za to pewien, że szatan istnieje. Może więc Gombrowicz uważał podobnie? Czy rozmawialiście państwo kiedykolwiek na ten temat?*

R.G.: O samym diable specjalnie nie rozmawialiśmy, ale często dyskutowaliśmy o złu. Witold brał pod uwagę punkt widzenia katolików. Naprawdę!

S.B.: *Chciałbym teraz zapytać o kwestię, która może nie być specjalnie dla pani zřejczna, więc zwrócę się najpierw do eksperta (do prof. Boleckiego): Jak oceniasz przekłady Gombrowicza na francuski?*

PROF. WŁODZIMIERZ BOLECKI: Nie znam niestety wszystkich przekładów. Te jednak, które nie są mi obce, wymagają szeregu poprawek. Podobną opinię mają eksperci w tym zakresie, którzy twierdzą, że tłumacze Gombrowicza przykrawali go do swojego rozumienia tekstu. Kiedy przeglądałem swojego czasu tłumaczenie pierwszego tomu *Dziennika*, sam również zauważyłem w nim brak wielu fragmentów, a poszczególne zdania niejednokrotnie brzmiały zupełnie inaczej.

S.B.: *Czy pani się zgadza z taką opinią? Jeśli tak, to dlaczego autoryzuje pani tak wątpliwe przekłady?*

RITA GOMBROWICZ: Można godzinami mówić na ten temat. Każdy tłumacz przekłada, filtrując utwór przez własną osobowość, stąd na przykład pierwszy tłumacz *Dziennika* Allan Kosko zrobił z Gombrowicza pisarza bardzo wykwintnego. Ale nie sądzę, aby w tekście czegoś brakowało. Co najwyżej pod koniec pierwszego tomu nie ma dużego fragmentu o Sienkiewiczu, ponieważ w owym czasie nie interesowało to specjalnie francuskiego czytelnika. Nie sądzę jednak, by brakowało tam jeszcze jakichś innych partii tekstu. Istotne jest, żeby wszystko zostało przetłumaczone zgodnie z duchem oryginału. Są utwory Gombrowicza, które lepiej poddają się przekładowi na język francuski, a są i takie, które się temu opierają.

S.B.: *Podjeżdżając taką pani reakcją, przyniosłem na wszelki wypadek artykuł Maryli Laurent na temat tłumaczeń Gombrowicza pod symptomatycznym tytułem Przyprawianie gęby Gombrowiczowi. Jest to bardzo dobra tłumaczka, o ogromnym dorobku translacyjnym, która naukowo zajmuje się teorią przekładu. Bez wątpliwości można jej wierzyć. Przykłady, które podaje, są doprawdy poruszające. Kiedy francuski tłumacz opowiada o salonie literackim Zofii Nałkowskiej, pisze o niej per Madame Sofia, co znaczy, że mamy do czynienia z właścicielką domu publicznego. Kiedy w chwilę później pisze o stosunkach towarzyskich pomiędzy Nałkowską a Piłsudskim, absolutnie nie może być wątpliwości, że ze sobą sypiają, bo cytuję: „łączą ich stosunki intymne”. Skoro zaś Marszałek chce mieć do czynienia z samą burdelmama, musi chodzić o jakiś wyższy poziom perwersji. Przykłady można niestety mnożyć.*

R.G.: To jest rzeczywiście wielki problem, bo zabierając się do nowych przekładów, trzeba wierzyć, że będą lepsze niż dotychczasowe. Moim zdaniem nie można z powodu dwóch czy trzech nieudanych wyrażań niszczyć całego dorobku tłumaczeniowego Gombrowicza. Ostatecznie dzięki tym wersjom nauczyłam się go kochać. W przekładzie bowiem od dosłowności istotniejszy jest rytm tekstu. Bez niego tekst nie jest sobą. Łatwo jest zdyskwalifikować każde tłumaczenie, gdy trzymać się będziemy pojedynczych zdań i sformułowań, a tymczasem problem nie jest taki prosty. Myślę więc, że łatwiej jest dokonać przeglądu istniejących przekładów. Poza tym problem polega też na tym, że nie ma zbyt wielu dobrych tłumaczy z języka polskiego.

S.B.: *Ooo, trochę ich jest. Proponuję urządzić casting i wybrać najlepszego.*

R.G.: To nie jest takie łatwe. No chyba, że pan mi pomoże zorganizować ten turniej... Poza tym chciałam zwrócić uwagę, że przykłady, które pan cytował, dotyczą pojedynczych słów i sformułowań, natomiast najważniejszy jest duch tłumaczeń, a nie jakieś szczegóły. Ja w wielu rzeczach po prostu nie zgadzam się z autorką cytowanego przez pana tekstu, bo znam jej tezy.

S.B.: *Obstają przy swoim. Tu wcale nie chodzi o „szczegóły”, ale o poważne naruszenia sensów oraz nieobecność poważnych partii utworów. Na przykład w tłumaczeniu Kosmosu brakuje ok. 20% tekstu. A przecież nie jest to dzieło kulturowo idiomatyczne. Wręcz przeciwnie, jest wyjątkowo „międzynarodowe” i może je zrozumieć każdy Niemiec, Francuz czy Amerykanin. Co najgorsze jednak, wycięcia, o których pisze Laurent, dotyczą fragmentów, bez których nie można zrozumieć filozofii Gombrowicza, chodzi bowiem o te partie, gdzie rozważane są tajemne relacje między rysą na suficie, powieszonym wróblem, krzywymi ustami Katasi i uduszonym kotem. Nie muszę chyba tłumaczyć, że chodzi tu o cały system znaków, który ma podstawowe znaczenie dla tej powieści. Jeśli ich nie ma, tekst staje się banalną powieścią obyczajową.*

R.G.: Mogę zaświadczyć, że tłumaczenie *Kosmosu* zostało słowo w słowo sprawdzone przez Gombrowicza w Vence. Czytał je i akceptował, choć rzeczywiście podczas lektury cierpiał, czego jestem bezpośrednim świadkiem, ale nie potrafię powiedzieć, w jakim stopniu dotyczyło to niezręczności lub błędów tłumacza. Wiem

tylko, że przykreślenie sprawiały mu problemy związane ze strukturą zdań, a jeśli chodzi o przysłowia, trudno było w ogóle o jakiegokolwiek ekwiwalenty. Witold narzekał, że w języku francuskim jego proza dusi się jak w gorsecie, a on sam zmienia się w markizę de Sévigné. Często jednak w przekładach jest tak, że sama natura języka obcego nie pozwala na oddanie pewnych kwestii.

S.B.: *Gombrowicz w obrębie języka polskiego jest mistrzem, co bez wątpliwości potwierdzi pani każdy badacz jego twórczości. Mistrza języka polskiego musi zatem tłumaczyć mistrz języka francuskiego. Inaczej jego dzieła we Francji brzmieć będą jak kwartety Beethovena grane na grzebienu.*

R.G.: Bardzo trudno, proszę pana, jest znaleźć we Francji kogoś, kto byłby na poziomie Gombrowicza i pisałby z równą sprawnością jak on, więc nie wierzę, aby można było uzyskać w zakresie przekładów jego dzieł jakiegoś nadzwyczajnego efektu. Skoro jednak rodzą się aż tak poważne wątpliwości, zapytajmy prof. Błońskiego, który świetnie zna przekłady francuskie Gombrowicza, co o nich sądzi.

PROF. JAN BŁOŃSKI: (*zakłopotany*) Nigdy nie analizowałem pod tym kątem francuskich tłumaczeń, więc z przykrością nie mogę pani pomóc.

PROF. JERZY JARZĘBSKI: Sam Gombrowicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że nie wszystko, co napisał, jest łatwe do przetłumaczenia, więc być może dlatego nie nalegał na zachowanie wszystkiego. Na przykład pierwsze tłumaczenie *Ferdydurke* na język francuski zostało dokonane przez jego znajomego Francuza z Buenos Aires. Uzyskało zgodę i akceptację autora, ale wiemy przecież, że jest to przekład niepełny, bo brakuje w nim ogromnych partii tekstu. Można więc przypuszczać, że Gombrowicz z czysto taktycznych względów zgodził się, żeby w tekście opuścić to, co było dla tłumacza za trudne. Problem polega jednak na tym, że ten przekład – jak wiadomo – stał się podstawą kolejnego (równie okrojonego) tłumaczenia na angielski. Francuskie tłumaczenie Sédira ma już swoje lata, natomiast pełny przekład *Ferdydurke* na język angielski istnieje dopiero od ubiegłego roku. Na ile dobrze brzmi on po angielsku, tego nie wiem. Od *native-speakerów* słyszałam różne nieciekawe opinie...

S.B.: (do Rity Gombrowicz) *No więc jednak nie jest zbyt dobrze...*

R.G.: Ten problem istniał już za życia Witolda. Zachowało się kilka listów, w których pisał, że woli dobrego tłumacza niż płaskie, choć całkowicie wierne tłumaczenie z polskiego. Pierwszy przekład *Ferdydurke* na francuski ukazało się pod pseudonimem de Bron, pod którym ukrywał się sam Witold, który miał już za sobą doświadczenie zbiorowego tłumaczenia tej książki na hiszpański, więc zwrócił się do ambasady francuskiej, aby przydzielono jakiegoś młodego studenta, by czuwał nad przekładem, co pokazuje w jaki sposób się to wszystko odbywało. Ten przekład Witolda ukazał się zresztą we Francji.

Generalnie jednak to nie są sprawy proste. W 1973 roku mieszkałam we Włoszech, więc nie miałam pełnej kontroli nad przekładami. Kiedy przyjechałam do Francji, ze zdumieniem odkryłam nagle nowe tłumaczenie, więc rozszłoszczona

zadzwoiłam do wydawcy, a ten mi mówi, że wszyscy Polacy twierdzili, że pierwsze tłumaczenie *Ferdydurke* nie było wierne oryginałowi. Co się wkrótce okazało? Ten drugi przekład był bardzo wierny literze tekstu, ale nie Gombrowiczowi. Niedługo potem więc osoba, która jako pierwsza przełożyła *Ferdydurke*, dokonała translacji *Kosmosu*. Generalnie jestem więc przeciwko rozdymaniu znaczenia szczegółów w ocenie przekładów, tym bardziej że – jak myślę – dyskusja na temat tłumaczeń dzieł Witolda nigdy się nie skończy.

S.B.: *Kiedy dokonywano pierwszych tłumaczeń Gombrowicza na języki obce, głównie na francuski, stworzono pewien kanon. Trzeba jednak jasno powiedzieć, że w tamtych czasach ani Francuzi, ani my Polacy, nie wiedzieliśmy wielu rzeczy w zakresie sztuki przekładu, które dziś są elementarzem. Poza tym sama gombrowiczologia niesłychanie się rozwinęła w ostatnich dwudziestu latach. Obecnie nasza wiedza na temat jego utworów jest po prostu znacznie bogatsza. Czy nie czas pomyśleć o całkowicie nowych przekładach?*

R.G.: W tych sprawach należy postępować ostrożnie, bo nie można z dnia na dzień wyrzucić wszystkiego do góry nogami. Istnieje ostatecznie coś takiego jak tradycja.

S.B.: *Osiem lat temu wydrukowano we Francji nową, krótszą o ? od pierwszego wydania, wersję Albertine disparue Marcela Prousta. Jakoś nic złego się z tego powodu nie stało. Po prostu istnieją dwie wersje: stara i nowa.*

R.G.: Ja jednak jestem zdania, że to nie są aż tak złe przekłady. Kiedy pojawi się w przyszłości taka możliwość, można będzie rozważyć kwestię ich weryfikacji.

S.B.: *Słyszałem, że w pani posiadaniu są niepublikowane jeszcze rękopisy Gombrowicza oraz jego korespondencja. Z jakich powodów te inedita nie zostały podane do druku?*

R.G.: Zachowało się sporo listów, które niekoniecznie muszą być ciekawe dla czytelników, więc chyba nie warto ich publikować (na przykład korespondencja z wydawcami). Znacznie ciekawsza byłaby wymiana listów z tłumaczami. Trochę z nich zostało już jednak opublikowanych we fragmentach, a Wydawnictwo Literackie wydało dwie książki, w których zostały zawarte z pewnością najistotniejsze rzeczy. Nie wspominam już o tym, że przy publikowaniu korespondencji zawsze pewien problem rodzi kwestia jej autoryzacji przez adresata.

S.B.: *A czy zostały gdzieś w szufladzie jakieś fragmenty utworów literackich? Rodziny pisarzy często uważają, że nie warto czegoś tam publikować, a po latach okazuje się, że takie okruchy były niezwykle interesujące, czasem nawet ciekawsze od wydanych wcześniej dzieł?*

R.G.: Gombrowicz niestety wyrzucił wszystkie swoje rękopisy, więc sprzed wojny nie zachowało się nic. Kiedy mieszkaliśmy w Vence, pewnego dnia znalazłam sporo rękopisów w koszu na śmieci, więc wyciągnęłam je stamtąd i schowałam do szafy, co Witold natychmiast sarkastycznie skomentował: „No właśnie, zachowa-

nie typowe dla studentki”. Ale dzięki temu posiadamy rękopis *Kosmosu*, *Operetki* i końcówkę *Dzienników*. Ponieważ zaś Gombrowicz nie wyrzucał rękopisów dzieł nieukończonych, dzięki temu możemy dziś również prześledzić całą ewolucję *Operetki*, którą – jak wiadomo – pisał na raty.

S.B.: *Zbliża się setna rocznica urodzin Gombrowicza, która przypada na rok 2004. Czy zna pani scenariusz obchodów?*

R.G.: Dopiero zaczynam przygotowania do tej rocznicy. Ciągłe pojawiają się jakieś inicjatywy, ale oficjalny patronat nad imprezą objęło Ministerstwo Kultury. Wiem, że szykuje się jakiś międzynarodowy festiwal teatralny w Lublinie, organizowany przez Janusza Krynickiego. Na razie jestem na początku drogi i istnieje tak dużo projektów, że jeszcze nie nadeszła pora, aby o tym mówić szczegółowo. Chciałabym, żeby wszyscy zainteresowani mogli się komunikować z nami za pomocą internetu, bo istnieje już strona poświęcona Witoldowi, poza tym będziemy rozsyłać informacje.

S.B.: *Więc pozwolę sobie wyrazić nadzieję, że kiedy spotkamy się na obchodach setnej rocznicy, Gombrowicz będzie już sprzedawany od Chin po Antarktydę.*

R.G.: Nie miałabym nic przeciwko temu. Wydawcy również.

Oprac. Karolina BYKOWSKA, Stanisław BERES

Maryla LAURENT

Przyprawianie gęby Gombrowiczowi

Gombrowicz to we Francji klasyk. Jest bardziej znany i ma szerszy krąg czytelników niż noblista Miłosz. Posiada bogatą bibliografię; francuscy autorzy opublikowali wiele książek¹ i artykułów na temat jego twórczości. Nie może się tym pochwycić ani Miłosz, ani Szymborska, ani żaden z polskich pisarzy współczesnych. O tekstach Gombrowicza mówi się wciąż i pisze, zajmują się nim badacze i studenci na seminariach doktoranckich i magisterskich, a we Francji jest to szczególnie splendor dla autora. W kwietniu tego roku wszedł do stałego repertuaru *Comédie-Française*. Wydawałoby się więc, że tłumaczenia książek tego wybitnego powieściopisarza, dramaturga i eseisty nie powinny wzbudzać żadnych zastrzeżeń. A jednak uważniejsza lektura, zwłaszcza zaś porównanie oryginału z przekładami, nasuwa niekiedy sporo wątpliwości i rozterek.

Nie bagatelizując trudności, jakich mogła i nadal może przysparzać tłumaczom swoistość języka pisarza, należałoby dostrzec przede wszystkim pewne translatorские uwarunkowania historyczno-literackie. Pierwsze na gruncie francuskim tłumaczenia powstały przed trzydziestu laty, kiedy nie było żadnych, również polskich, opracowań o Gombrowiczu. Z czasem miały się one pojawiać, było ich wręcz coraz więcej, ale pierwotne przekłady pozostawały swego rodzaju kanonem: wiedza o dziele i człowieku wciąż się rozrastała, lecz nowych tłumaczeń nie poddawano uściśleniom i weryfikacjom.

Siłą rzeczy, pojawił się paradoks: w kolejnych nowych edycjach powiela się stare błędy, których już nikt lub prawie nikt nie zauważa – nawet wówczas, gdy rzucają się w oczy i są rażącym naruszeniem norm języka francuskiego.

^{1/} Ostatnią pozycją jest książka: J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, wyd. Les Contemporains, Seuil, Paryż, 2000. Wydanie polskie: J.-P. Salgas *Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2004.

Jedną ze spraw, o których wiele się mówiło i pisało, jest stosunek Gombrowicza do Polski. Wpisany w całe dzieło, stosunek ów przejawia się w wyszukanim doborze, czy też w wyszukanej oryginalności słów i zwrotów. Przykład z pierwszej strony *Pornografii*: „p r z e b y w a ł e m b y ł w byłej Polsce i w byłej Warszawie, na samym dnie faktu dokonanego”². Dowiadujemy się zatem, że akcja książki toczy się w kraju, który dla narratora jest krajem dalekiej przeszłości, zamkniętym rozdziałem – nie ma powrotu. Jednocześnie otrzymujemy informację bardzo istotną, decydującą o tym, jak zostanie odczytana cała książka. Jest to wyrażone głównie przez użycie czasu zaprzęzłego, który w systemie czasów francuskich nie ma żadnego odpowiednika i przy którym tłumacz może wpaść w pułapkę. Czy groźną?

Francuski językoznawca Etienne Decaux³ opisywał czas zaprzęzły jako połączenie czasu przeszłego z czasem warunkowym określonym. Stosując się do takich wskazówek, cytowane wyżej zdanie Gombrowicza należałoby przetłumaczyć następująco: „j’avais alors fini de séjourner”. Byłaby to jednak niezręczność stylistyczna. Skoro zatem nie można tego wyrazić formą czasownikową, należało zastąpić ją inaczej sformułowanym zdaniem. Tymczasem w tłumaczeniu francuskim użyto czasu przeszłego niedokonanego – *imparfait* – co w połączeniu z określeniami *l’ex-Pologne* i *l’ex-Varsovie* osłabiło i w rezultacie zniekształciło treść, a więc i intencję autora.

To, co w języku polskim było wyszukane i naznaczone szczególnym stosunkiem emocjonalnym narratora, zostało przez tłumacza zastąpione – jak zresztą w innych podobnych przypadkach – zdaniem banalnym, a od oryginału odległym: „j e s é - j o u r n a i s dans l’ex-Pologne et dans l’ex-Varsovie, tout au fond du fait accompli...⁴”.

Kłopot z przekładami literackimi polega na tym, że we Francji dzieła polskie są rzadko wznawiane, a jeszcze rzadziej na nowo tłumaczone. Lecz przecież i pod tym względem Gombrowicz jest uprzywilejowany, bo wszystkie jego książki wznawiano już kilkakrotnie, a w kwietniu 1996 wydawnictwo Gallimarda, cieszące się najwyższą renomą literacką, opublikowało okazały zbiór prac tego pisarza – 1400 stron druku, 187 dokumentów: *Wspomnienia polskie, Bakakaj, Ferdynurke, Opetani, Trans-Atlantyck, Pornografia, Kosmos...* Niestety, w nowym wydaniu powtórzone – w ślad za poprzednimi edycjami – wiele błędów, na dodatek błędów o wiele bardziej elementarnych niż niezręczne użycie *imparfait* w tłumaczeniu czasu zaprzęzłego.

Jest zaskakujące, wprost niepojęte, że znów wydano tomy, w których przypisuje się Gombrowiczowi cudzy język, cudze błędy, czasami także opinie, jakich nigdy nie wyrażał, jednocześnie pozbawiając jego powieści całych fragmentów. Kano niczną tę praktykę widać już choćby w pierwszej z wymienionych książek, we *Wspomnieniach polskich* (które u Gallimarda wydano tylko w wyborze). Właśnie po

^{2/} W. Gombrowicz *Pornografia*, Instytut Literacki, Paryż 1970.

^{3/} E. Decaux *Leçon de grammaire polonaise*, Institut d’Etudes Slaves, Paris 1978, p. 4.33.

^{4/} W. Gombrowicz *La Pornographie*, trad. G. Lisowski, R. Julliard, 10/18, Paris 1962, p.15.

nią – o czym przekonywać szerzej nie trzeba – sięga francuski czytelnik, pragnący poznać bliżej autora ulubionych dzieł, jego myśli, środowisko, przyjaźnie, antypatie. Ale właśnie tłumaczenie *Wspomnień* jest niewątpliwie przykładem tego, co inny z francuskich badaczy, Daniel Sibony⁵, nazywa sytuacją „między dwoma językami”, czyli czymś językowo pośrednim, czym posługują się ludzie, którzy od jednego języka odeszli, a drugiego nie opanowali w pełni.

Ograniczmy się do zapisu z 27 marca 1961. Oto słynny salon literacki Zofii Nałkowskiej. Już w drugiej liniiżce zaskakuje błędne użycie czasu, które nie powinno ująć uwadze żadnego francuskiego korektora: „Ai-je parlé de mes visites chez Zofia Nałkowska? Sa maison f u t un des centres de la vie littéraire de Varsovie”⁶. Naturalnie, słynny pisarz winien był powiedzieć: „Sa maison é t a i t un des centres...”. Dlaczego więc w tłumaczeniu – podobnych błędów jest w całym tekście sporo – posługuje się tak złą francuszczyzną?

Oto inny, odnoszący się do salonu urywek. W polskim oryginale wspomina Gombrowicz o Witkiewiczu: „na szczęście, nie częstym był gościem u Nałkowskiej”⁷. Natomiast w przekładzie francuskim czytamy: „Heureusement, j e n ’ é - t a i s pas un hôte régulier de Zofia Nałkowska”⁸. A więc tym razem zamieniono nawet treść: „ja nie byłem” zastąpiło „on nie był”. Francuskie zdanie sugeruje, że młody Witold niechętnie bywał u Nałkowskiej, podczas gdy w rzeczywistości wizyty te poczytywał sobie za zaszczyt.

A jakżeż nie oburzyć się na niezliczone polskie kalki w języku francuskim? Na różne bezzasadne udziwnienia i osobliwości? Oto na stronicach wspomnianego zapisu z 27 marca 1961 roku uporczywie powraca zwrot *Madame Zofia*, który bezwzględnie należało usunąć, by w tym miejscu napisać po prostu „Zofia Nałkowska”, tak jak na przykład pisze się „Marguerite Yourcenar”. Bo czyż można sobie wyobrazić, że o pisarce będącej członkinią Akademii Francuskiej, francuski autor ośmieliłby się powiedzieć „Madame Marguerite”? Słowo „madame” w połączeniu z kobiecym imieniem określa we współczesnym francuskim wyłącznie osobę prowadzącą dom publiczny; w latach siedemdziesiątych najsłynniejszą z takich osób była Madame Claude, wcześniej wykonująca ten właśnie zawód...

Ciekawe wnioski może także wyciągnąć czytelnik francuski z opisu tego, co łączyło Zofię Nałkowską z Piłsudskim. Dowiadujemy się bowiem z wersji francuskiej: „Elle connaissait assez intimement le Maréchal lui-même – o n d i s a i t q u e Piłsudski avait habité pendant quelques jours chez elle à l’époque du coup d’Etat”⁹. W rozumieniu francuskim *connaître intimement* nie pozostawia cienia

^{5/} D. Sibony *Entre-deux, l’origine en partage*, Seuil, Paris 1991.

^{6/} W. Gombrowicz *Souvenirs de Pologne*, trad. Ch. Jeżewski et D. Autrand, C. Bourgeois, 1984, p.181.

^{7/} W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 124.

^{8/} W. Gombrowicz *Souvenirs...*, p. 183.

^{9/} Tamże, *Souvenirs...*, p. 183.

wątpliwości co do tego, że chodzi o relacje natury seksualnej. Tłumacze wprowadzili co prawda modulant poprzez osłabiające dosadność słowo *assez*, niemniej jest to natychmiast niweczone stwierdzeniem „on disait que” – krążyły słuchy, plotki... Gombrowicz jednak niczego takiego nie napisał, ani nawet nie zasugerował. Co bowiem u niego znajdujemy? „Z samym Marszałkiem łączyła ją dość zażyła z n a j o m o ś ć – i n a w e t Piłsudski kilka dni u niej mieszkał, b o d a j w dobie zamachu stanu”¹⁰. Jak widać, trudnością dla tłumaczy okazała się owa „zażyła znajomość”, którą najwyraźniej źle zinterpretowali. W dodatku niepewność Gombrowicza odnoszącą się do okresu, w którym Piłsudski znalazł się u pisarki – wyrażoną słowem „bodaj” – zamienili po prostu na podejrzenie: „mówiono, że mieszkał...”.

Atmosferę wspomnianego salonu odtwarza Gombrowicz za pośrednictwem postaci znanych z kart literatury. Zdumiewamy się, spotykając w tekście francuskim twory językowe, przypisywane ekstrawaganckiemu pisarzowi. „[Zofia Nalkowska] sortait victorieuse de l'affrontement avec d i v e r s é l é m e n t s”¹¹, czyli – a tak rozumie francuskojęzyczny czytelnik – „wychodziła zwycięsko ze starcia z r o z m a i t y m i c z ę ś c i a m i”. Rzecz jasna, francuskie słowo *élément*, nie ma nic wspólnego ze znaczeniem polskiego słowa „element”, czyli „indywiduum”. Francuskim odpowiednikiem kłopotliwego dla tłumaczy zwrotu *z n a d e r r ó ż n o r o d n y m i e l e m e n t a m i*¹² mogło być – ale się nie stało – „une gent des plus hétéroclites”.

Dwie strony dalej mogą francuscy miłośnicy prozy gombrowiczowskiej zadumać się nad opisem przedstawiającym bywalców salonu: „La caractéristique la plus pénible du salon de Madame Zofia, c'était la présence d'étranges personnages, le plus souvent g r i s e t a f f r e u s e m e n t i n s i g n i f i a n t s”¹³. O co chodzi? Czyżby osoby, o których tutaj mowa, nosiły szare ubrania? Czyżby były podchmielone? Tylko wszak te dwie możliwości znaczeniowe otwiera przymiotnik „gris”. A przecież można całą kwestię przetłumaczyć jako „des êtres étranges – souvent des plus communs et terriblement quelconque” – i byłoby to zgodne z Gombrowiczem: „d z i w n e p o s t a c i e, n a j c z ę ś c i e j s z a r e i o k r o p n i e n i e p o z o r n e”¹⁴.

Tłumacze wpadli w wiele innych podobnych pułapek, zapominając, że w sferze poszczególnych języków słowo o tym samym brzmieniu bardzo często znaczy co innego lub odwołuje się do zupełnie innej sytuacji. I tak na przykład, tłumacząc dosłownie zdanie „dystygowane m a t r o n y z przedwojennych czasów” jako

^{10/} W. Gombrowicz *Wspomnienia...*, s. 124.

^{11/} W. Gombrowicz *Souvenirs...*, p. 182.

^{12/} W. Gombrowicz *Wspomnienia...*, s. 124.

^{13/} W. Gombrowicz *Souvenirs...*, p. 184.

^{14/} W. Gombrowicz *Wspomnienia...*, s. 126.

„des m a t r o n e s distinguées d'avant-guerre”¹⁵, wywołują u Francuzów obraz zupełnie odmienny od znaczenia polskiego. Dla Francuza „matrone” to kobieta w pełnym wieku, otyła i na wskroś wulgarna, ewentualnie niezbyt czysta i otoczona czeredą dzieci. Dołączenie przymiotnika „distinguées” brzmi surrealistycznie, ponieważ są to słowa całkowicie sprzeczne. Ale przypisywanie takiej zbitki Gombrowiczowi, charakteryzującemu bywalców jakiegoś dziwnego przybytku w „dalekiej” Polsce, nikogo oczywiście nie dziwi – wydać się może albo ekstrawagancją samego pisarza, albo egzotyką salonu Nalkowskiej.

Pozostając przy dwóch stronicach dostarczających bogatego materiału dla studium translatorskiego, wyławiamy również skutki dosłownego tłumaczenia pewnych obrazowych zwrotów. I tak – czytamy w oryginale: „kiedy pojawiał się Witkiewicz, d i a b l i b r a l i k o n w e r s a c j ę”¹⁶. Wiadomo, że przy fantazji i humorze Witkiewicza poważna rozmowa często nie była już możliwa. Można to było łatwo wyrazić zdaniem: „il n'y avait plus de conversation possible” lub przez zachowanie tej samej obrazowości: „la conversation allait au diable”. Ale tłumacze nadali temu wymowę groźną, metafizyczną: „les démons prenaient possession de la conversation” – „demony opanowywały konwersację”. Obecność Witkiewicza stwarzała więc w salonie wrażenie niesamowitości. Witkiewicz, owszem, był postacią niesamowitą, ale czy w tym akurat znaczeniu? Co jednak najważniejsze, takiej charakterystyki autor *Wspomnień* nie nakreślił. Zresztą postać Witkiewicza na stronach, które tu omawiam, rysuje się karykaturalnie i fałszywie. Jakże przykro jest czytać, że był on „colosse au visage de schizophrène”, czyli „olbrzymem o twarzy schizofrenika”. W rzeczywistości Gombrowicz odmalowuje go jako olbrzyma „ze swoją miną chytrego schizofrenika”¹⁷, co dość istotnie różni się od tłumaczenia i we francuskim winno brzmieć: „ce géant avec sa mine de schizophrène astucieux”.

Jeśli przekład *Wspomnień polskich* okazuje się nieznośny dla kogoś, kto lubi niepowtarzalny styl i sposób myślenia Gombrowicza, to z przykrością należy stwierdzić, że jeszcze większe zło spotkało dzieło fabularne – jedną z powieści. I to akurat tę, która jest bodaj najbardziej skrupulatnie skomponowana, mianowicie *Kosmos*. Tłumacz bowiem nie tylko nie uszanował podstawowych zasad obowiązujących w przekładzie na francuski, ale pozwolił sobie także na niczym nieuzasadnione, arbitralne cięcia tekstu.

Rzecz jest tym bardziej przykra, że tak wielu Francuzów pisało o *Kosmosie*, nie zdając sobie sprawy, że mają do czynienia z tekstem okaleczonym. Tak na przykład usunięto w wersji francuskiej większą część powtórzeń, chociaż właśnie przez powtórzenia słów Gombrowicz tworzy obraz rozpadającego się świata, będącego owym kosmosem powieści.

^{15/} W. Gombrowicz *Souvenirs...*, p. 182.

^{16/} W. Gombrowicz *Wspomnienia...*, s. 124.

^{17/} Tamże.

Rzućmy okiem na stronicę 1215 ostatniego wydania [Gallimard, 1996]¹⁸. Urywek bardzo ważny – początek czwartego rozdziału, istotna część narracji: po uśmierceniu kota, narrator oddaje się zawiłym rozważaniom. Stara się połączyć niepowiązane, odrębne elementy w nadziei, że tym sposobem uda mu się, być może, zrozumieć istotę swojego związku z Leną i uzmysłwić sobie, dlaczego zagrożeniem był kot (symbol erotyki kobiecej). Subtelność fragmentu polega na pewnym rozdwojeniu postaci narratora, przekazującego swoje spostrzeżenia tak, jakby jednocześnie znajdował się w dwóch różnych miejscach i prowadził dwa odrębne wywody myślowe. A jak tę materię potraktował tłumacz? Lekceważąco. Po prostu usunął jeden z ciągów myślowych, nadając tekstowi niezamierzoną przez autora jednoznaczność.

Oto stronica *Kosmosu*, na której wytłuszczeniami oznaczyłam to, co pomija tekst francuski:

Zaszedłem nawet do pustego, **gościnnego**, pokoju gdzie po raz pierwszy zobaczyłem Lenę i jej nogę na żelazie łóżka, wracając zatrzymałem się na korytarzu, żeby przypomnieć sobie skrzypienie podłogi, gdy, owej pierwszej nocy, wyszedłem szukając Fuksa. **Rozpoznałem strzałkę na suficie, przyjrzałem się popielniczce i odszukałem spojrzaniem odrobinę korka na szyjce butelki – jednakże to moje oglądanie było bezmyślne, przyglądałem się i nic więcej, czułem się wśród tych drobiazgów słabo, niczym rekonalescent po ciężkiej chorobie, któremu świat streszcza się do zuczka, lub plamki słonecznej... i jednocześnie jak ktoś, kto po długim czasie usiłuje odtworzyć swoją historię niezgłębiając, niepojętą (uśmiechnąłem się, bo Leon mi się przypomniał ze swymi minutami, sekundami)...** czegoż ja szukałem, czegoż szukałem? Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym sobie moje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć? Ale roztargnienie, nie tylko moje wewnętrzne, ale i napływające z zewnątrz, z wielorakości i nadmiaru, z płataniny, nie pozwalało skupić się na niczym, jeden drobiazg odrywał od drugiego, wszystko było równie ważne i nieważne, podchodziłem i odchodziłem... Kot. Dlaczegoż ja jej kota zadusiłem? **Rozpatrując grudki w ogródku, jedno z tych cośmy badali z Fuksem podczas owego posuwania się po linii, wskazanej przez strzałkę (gdy ja szcztoką kierunek wytyczałem)**, pomyślałem, że byłoby łatwiej na to odpowiedzieć, gdyby moje uczucia względem niej były dla mnie mniej zagadkowe. Ale co? – zastanawiałem się roznaniając trawki, te same, co wtedy – ale co? Miłość, jaka tam miłość, pasja, tak, ale jaka? **Od tego się zaczynało, że ja nie wiedziałem i nie wiedziałem, kto zacz ona, jaka jest, była zawiła, zamazana, nieczytelna (myślałem wpatrując się w łądy, archipelagi, mgławice sufitu), była nieuchwytna i męcząca, mogłem wyobrazić ją sobie i tak, i siak, w stu tysiącach sytuacji, ujmować ją od tej i od tamtej strony, gubić ją i odnajdywać, wykrecać na wszystkie sposoby, ale (snutem dalej mój watek rozglądając się uważnie po terenie między domem a kuchnią i obserwując drzewka białe, przywiązane do palików mocnym sznurkiem) ale, nie ulegało wątpliwości, ta jej próżnia wysyłała mnie i wchłaniała, ona i tylko ona, tak, tak, ale, zastanawiałem się gubiąc oczy w zawijasach rynny wygiętej, uszkodzonej, ale czego ja od niej chciałem? Pieścić? Dręczyć? Ponizać? Wielbić? Czy chciałbym z nią świństwa czy anielstwa? Było dla mnie ważne, żeby tarzać się w niej czy żeby ją objąć ramieniem, przytulić? Bo ja**

^{18/} W. Gombrowicz *Cosmos*, trad. G. Sédir, w: tegoż *Moi et mon double*, Quarto Gallimard, Paris 1996. Pierwsze wydanie tego tłumaczenia ukazało się w wydawnictwie Denoël, Paris 1965.

wiem, bo ja wiem, w tym sęk, nie wiem... Mógłbym wziąć ją pod brodę i zjrzeć w oczy, bo ja wiem, bo ja wiem... I plunąć w usta. A przecież ciążyła mi na sumieniu, wylaniała się, jak ze snu, z ciężką, wlokącą się, jak włosy rozpuszczone, rozpaczają... I wtedy kot wydawał się straszniejszy...¹⁹

Narrator, jak z powyższego widać, poszukuje swojej osobistej kosmogonii, pragnie odnaleźć ład w panującym w jego świadomości, trudnym do zniesienia chaosie. Gombrowicz wyraża to w subtelnych, nieregularnych formach gramatycznych – śledzimy to z zainteresowaniem. Imię Lena spotykamy już na wstępie cytowanego fragmentu, później przeto, przy zaimku „ona”, nie ma wątpliwości, że chodzi właśnie o Lenę. Potem, w drugiej części tekstu, pojawia się słowo „pasja” i wraz z nim wkracza dwuznaczność. Gdy narrator zastanawia się, „kto zacz ona?”, odnosi się to na pozór do pasji, ale może także do Leny (co graniczy chyba z naruszeniem gramatycznych reguł). Wskutek dwuznaczności tekst staje się bardziej intrygujący: narrator dąży wciąż do uporządkowania swojego życia, zarazem jego uczucia są pełne sprzeczności – kocha Lenę, ale nie jest też pewny, czy nie czuje awersji do kobiecości. To swoiste „rozwałęsanie”²⁰ emocjonalne i umysłowe podkreśla Gombrowicz szczególną interpunkcją, która poprzez ciąg przecinków, znaków zapytania, wielokropków, bardziej burzy niż porządkuje składnię. Niestety, tłumaczenie – jedyne funkcjonujące oficjalnie tłumaczenie – zabiegów tych nie uwzględnia, a przecież można to w dużej mierze wyrazić po francusku.

Moja propozycja byłaby następująca:

J'allai même à la chambre d'ami vide où, pour la première fois, j'avais vu Léna et sa jambe sur le cadre métallique du lit ; en revenant je m'arrêtai dans le couloir pour me rappeler le grincement du plancher quand la première nuit j'étais sorti à la recherche de Fuks. Je reconnus la petite flèche au plafond, j'examinai le cendrier et, du regard je retrouvai la parcelle de bouchon sur le goulot de la bouteille – pourtant ma scrutation était dénuée de pensées, je regardai et c'était tout, parmi ces détails je me sentais faible comme un malade recouvrant d'une longue maladie pour qui le monde est tout entier dans un géotrupe ou une petite tache de soleil... et simultanément comme quelqu'un qui après un long laps de temps s'efforce de reconstituer son histoire méconnue de lui, incomprise par lui (je souris car je venais de me rappeler Léon avec ses minutes et ses secondes)... Que cherchais-je, que cherchais-je donc? Une tonalité initiale? Une mélodie dominante? Un axe autour duquel je pourrais reconstruire mon vécu ici pour y mettre un ordre. Mais une distraction, qui n'était pas seulement mienne, interne, mais qui venait aussi de l'extérieur, de la diversité, de la surabondance et de l'intrication des choses m'empêchait de me concentrer; un détail se détachait d'un autre, tout me paraissait important et dérisoire à la fois, je m'approchais et je m'éloignais... Le chat. Pourquoi avais-je, moi, étranglé son chat? En détaillant les petites mottes de terre compacte, les mêmes que celles que nous avions examinées l'autre fois avec Fuks lors de notre progression selon une ligne indiquée par la flèche (alors que je montrais le chemin avec un balai), je songeai qu'il serait plus aisé d'y répondre si mes sentiments à son égard étaient moins énigmatiques. Mais alors, réfléchissais-je tout en écartant les brins d'herbe, les mêmes que l'autre fois, mais alors?

^{19/} W. Gombrowicz *Kosmos*, Instytut Literacki, Paryż 1970, s. 80-82.

^{20/} W. Gombrowicz *Kosmos*, s. 82: „W rozwałęsanu zaszedłem do wróbla – ...”.

L'amour? Pensez-vous! une passion; mais laquelle? Le point de départ de tout cela c'était la chose que j'ignorais, et j'ignorais vraiment, qui elle était, comment elle était? Elle était compliquée, brumeuse, illisible (songeai-je en observant les continents, les archipels, les nébuleuses du plafond), elle était insaisissable et épuisante, je pouvais me l'imaginer comme ceci ou comme cela, dans cent mille situations, la prendre de toutes les manières, la perdre ou la retrouver, la déformer de toutes les façons mais, (je poursuivais ma réflexion en regardant attentivement l'espace entre le maison et la cuisine, en observant les arbustes blancs retenus aux tuteurs par une ficelle résistante) mais, aucun doute à cela, son vide m'aspirait et m'absorbait, il n'y avait qu'elle, juste elle, oui, oui, mais, me demandai-je, les yeux perdus dans les sinuosités de la gouttière tordue, défectueuse, mais qu'attendais-je d'elle? La mignoter? La tourmenter? L'humilier? L'aduler? Voulais-je l'encanailler ou la sublimer? Etait-il important pour moi de me foutre en elle ou de poser mon bras sur ses épaules, de la serrer contre moi? Est-ce que je sais? Est-ce que je sais? Le hic tient à ce que je ne sais pas... Je pourrais lui soulever le menton et regarder au fond de ses yeux, est-ce que je sais? Est-ce que je sais... Lui cracher dans la bouche. Et pourtant, je l'avais sur la conscience, elle apparaissait comme venue d'un rêve, avec un désespoir pesant qui se traînerait tels des cheveux défaits... Et alors le chat semblait plus terrible encore...

Dla porównania – tłumaczenie, które Georges Sédir przedstawił w wydaniu *Cosmos*²¹ a które przejęło wydawnictwo Gallimarda i pozostaje uszlachetnione faktem, iż czytał je sam Gombrowicz²²:

Je retournerai même à la chambre vide où j'avais vu pour la première fois Léna et sa jambe sur le fer du lit; en revenant, je m'arrêtais dans le corridor pour me rappeler le grincement du plancher sous mes pas quand, cette première nuit, j'étais sorti pour retrouver Fuchs. Que cherchais-je? Qu'est-ce que je cherchais? La tonalité de base? Le thème dominant, l'axe autour duquel j'aurais pu recréer, recomposer mon histoire personnelle? Mais la distraction, et non seulement la mienne, intérieure, mais aussi celle qui venait de l'extérieur, de la multiplicité et de la profusion, la distraction ne me laissait me concentrer sur rien, sur une bagatelle me détournait d'une autre, tout avait autant et aussi peu d'importance, je m'approchais et m'éloignais...

Le chat. Pourquoi lui avais-je étranglé son chat? Je pensai qu'il aurait été plus facile de trouver une réponse si mes sentiments à son égard avaient été moins obscurs. Mais de quoi s'agit-il? me disais-je en foulant le gazon comme l'autre jour. De quoi s'agit-il? D'amour? Quel amour? De passion? Oui, mais quelle espèce de passion? Que voulais-je d'elle? La caresser? La torturer? L'humilier? L'adorer? Voulais-je avec elle faire l'ange ou le salaud? Etait-il important pour moi de me vautrer sur elle ou de la prendre dans mes bras? Le savais-je? Voilà le problème, je n'en savais rien... Je pouvais lui relever le menton et la regarder dans les yeux, que sais-je, que sais-je... Et lui cracher dans la bouche. Mais elle pesait sur ma conscience, elle émergeait comme d'un rêve, lourde d'un désespoir qui se traînait comme une chevelure dénouée... Et le chat semblait alors plus terrible.

Lata milczenia ciążyą nad tłumaczeniami, które znanemu pisarzowi – ukryć już tego nie sposób – przyprawiły gębę. Są to tłumaczenia dalekie od doskonałości i od

^{21/} W. Gombrowicz *Cosmos*, Denoël, pp. 114-115. Gombrowicz, *Moi et mon double*, 1996, pp. 1215, 1216.

^{22/} Jakim odbiorcą własnego dzieła w obcym języku jest autor, stanowi materiał na dłuższe omówienie.

dłuższego czasu przedawnione – zarówno pod względem translatorskim (w tym techniki przekładu), jak i literackim, a może również obyczajowym (bo skłonności homoseksualnych nie trzeba już w tekście ukrywać). Teatr nie został tu omówiony. Jest to osobna dziedzina: gra aktorów, reżyseria, sceneria rozprawiają się bowiem z samym tekstem na różne sposoby. A jednak też nie jest dobrze z teatrem Gombrowicza w języku Moliera. Wspaniała interpretacja Andrzeja Seweryna²³ – a może i to, że nie było u niego cienia akcentu polskiego w wymowie – uwypuklała nowe znaczenia nadane dialogom przez tłumaczy. *Le Mariage*²⁴ to coś odmiennego od *Ślubu*...

Gombrowicz zasłużył na to, aby istnieć w języku francuskim równie wysokiej klasy, co jego własny. Dzisiaj jednak wiele wskazuje na to, że tłumaczenie tekstów opanowało skostnienie. Zalega nad tym tak głęboka cisza, że można zadać sobie pytanie, czy próba jej przerwania nie stanie się równie głębokim nietaktem.

W najszlachetniejszej serii literackiej wydawanej we Francji, *La Pléiade*, nie ma polskiego pisarza. Może Witold Gombrowicz miałby szansę. Ale czy z taką gębą?

^{23/} Comédie-Française, reż. Jacques Rosner [28 kwietnia-8 lipca 2001].

^{24/} W. Gombrowicz *Le Mariage*, trad. K. Chanska i G. Sédir, Paryż 1963.

Magdalena MIECZNICKA

Co nowego w sprawie Gombrowicza?

Numer Gombrowiczowski „Tekstów Drugich”, ukazujący się kilka miesięcy po zakończeniu Roku Gombrowicza, to dobra okazja, by przyrzeć się książkom na temat autora *Ferdydurke* wydanym w Polsce w ostatnim czasie. Co nowego rok jubileuszowy – i lata poprzednie – przyniosły w toczonej się od kilku dekad sprawie Gombrowicza?

Niniejsze omówienie obejmie pięć bardzo od siebie odmiennych publikacji, odzwierciedlających – przynajmniej częściowo – różnorodność stanowisk w dzisiejszej gombrowicologii. Są to: monografia Ewy M. Thompson *Witold Gombrowicz*¹, antologia „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*² pod redakcją Marka Zybury i przy współpracy Izabeli Syrunt, książka Jerzego Jarzębskiego *Gombrowicz*³, Agnieszki Stawiarskiej *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*⁴ oraz Jerzego Franczaka *Rzecz o nierealności*. „*Mdłości*” *Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*⁵. Skąd ten wybór? Jakie „nurty” gombrowicologii reprezentują te książki? Po pierwsze, znajdziemy wśród nich zarówno prace badaczy polskich, jak i zagranicznych: monografia Ewy M. Thompson powstała po angielsku, na użytek studentów amerykańskich, zaś antologia „*Patagończyk w Berlinie*” to zbiór artykułów krytycznych pisanych przez autorów niemieckich. Pozo-

stałe trzy prace wyszły spod piór badaczy polskich. Nie jest to podział jedynie mechaniczny, ponieważ istotnym fenomenem w dzisiejszych polskich badaniach nad Gombrowiczem (pokazały to między innymi międzynarodowe konferencje poświęcone pisarzowi podczas Roku Gombrowicza) jest zapoznawanie się z dokonaniami gombrowicologii zagranicznych, które przez lata stanowiły nurt bardzo, jeśli nie całkiem odrębny od swojej polskiej siostry. Podział ten dodatkowo pokrywa się z podziałem według innego – równie oczywistego – kryterium. Jest nim okres powstania tych prac: książki autorów polskich powstały w ostatnich latach, natomiast monografia Thompson została opublikowana w USA w roku 1979, a antologia „*Patagończyk w Berlinie*”, choć wydana w 2004 roku, skupia teksty krytyczne z lat 1962-2002. Obie publikacje wpisują się więc we wspomniany wyżej nurt „nadrabiania zaległości” w zapoznawaniu się w Polsce z dokonaniami zagranicznych badaczy. Jeszcze inne kryterium podziału, odzwierciedlające różnorodność ukazujących się dzisiaj w Polsce prac na temat Gombrowicza, to projektowany odbiorca: aż trzy książki (Stawiarskiej, Jarzębskiego i Thompson) przeznaczone są dla szerokiej – choć nie takiej samej – publiczności.

Każde z powyższych kryteriów podziału tych publikacji implikuje pytania, jakie można sobie postawić przy ich omawianiu. Oto kilka przykładów. Po pierwsze (kryterium kraju powstania): co wnoszą do polskiej gombrowicologii książki badaczy zagranicznych? Czym różnią się od prac autorów polskich, a może też – czym między sobą? Po drugie (kryterium czasowe): czy w perspektywach badawczych w nich zawartych są jakieś istotne różnice, które należy łączyć z okresem ich powstania? Po trzecie (kryterium odbiorcy): jakie metody analizy i konteksty interpretacyjne uruchamiają książki przeznaczone dla szerokiego odbiorcy? Czym – w zależności od typu odbiorcy – różnią się od siebie podejścia poszczególnych autorów?

Oczywiście, pytania te ani nie wyczerpują możliwych do poruszenia przy omawianiu tych książek kwestii, ani nie zostaną przeze mnie gruntownie zanalizowane w krótkim, i siłą rzeczy pobieżnym, omówieniu.

Praca Ewy M. Thompson *Witold Gombrowicz* ukazała się w Stanach Zjednoczonych w roku 1979, zaś polskiego wydania doczekała się po dwudziestu trzech latach. Przeznaczona była przede wszystkim dla amerykańskich studentów, jako pomoc w nauce (badaczka amerykańska Beth Holmgren nazwała ją nawet „brykiem”⁶). Jest to rodzaj monografii, określonej ścisłymi wymogami serii „Twayne”, w której została wydana w Ameryce – informuje autorka. Książka rozpoczyna się od szkicu biograficznego o Gombrowiczu, wprowadzającego ponadto czytelnika w realia kraju i epoki, w których powstawały dzieła pisarza. Potem następują streszczenia i skrótowe interpretacje poszczególnych utworów, na zakończenie zaś – niewielkie szkice wpisujące jego twórczość w szersze konteksty literackie (na przykład Dostojewski), filozoficzne (Nietzsche), kulturowe („echa światopoglądu katolickiego”), jak również charakteryzujące poetykę jego utworów i wyjaśniające

^{1/} E.M. Thompson *Witold Gombrowicz*, przeł. A. Sierszulska, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2002.

^{2/} „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wyb. i oprac. M. Zybury przy współpr. I. Syrunt, Universitas, Kraków 2004.

^{3/} J. Jarzębski *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.

^{4/} A. Stawiarska *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

^{5/} J. Franczak *Rzecz o nierealności*. „*Mdłości*” *Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2002.

^{6/} B. Holmgren *Witold Gombrowicz w Stanach Zjednoczonych*, w: *Grymasy Gombrowicza: w kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margañski, Universitas, Kraków 2001, s. 333.

podstawowy słownik Gombrowiczowski („pupa”, „gęba” ...). Czytelnik znajdzie tu dużo lapidarnych kwalifikacji: zarówno cech charakteru Gombrowicza (*outsider*, pelen resentmentu, skryty...), jak i dzieł (na przykład dramaty są „utrzymane w poetyce absurdu”, pozycja pisarza w polskiej i europejskiej tradycji literackiej jest „antyromantyczna i prorenesansowa”). Autorka oświetla dzieło za pomocą biografii autora: na przykład brak „relacji opartych na głębokiej miłości” w twórczości Gombrowicza traktuje jako rezultat traumy, jaką było nieudane małżeństwo rodziców, zaś przekonanie o interakcyjnym charakterze rzeczywistości ludzkiej zostało jej zdaniem wzmocnione przez jego argentyńskie „doświadczenie życiowe”. Thompson nie porusza też zbyt szczegółowo kwestii jakości przekładów dzieł Gombrowicza na angielski.

Wszystko to wiąże się nie tylko z koniecznością dokonywania skrótów (książka ma zaledwie 180 stron i objętość ta, jak informuje autorka, została narzucona wymogami serii), a przez to i pewnych uproszczeń, lecz także z nakierowaniem na czytelnika, dla którego jest to najpewniej pierwszy kontakt z pisarstwem Gombrowicza, i któremu trzeba przedstawić zarazem osobę, jak i twórczość pisarza. Pod względem tych ścisłych wymogów formalnych monografię Thompson można zestawić tylko z książką Jerzego Jarzębskiego *Gombrowicz*, także przeznaczoną dla szerokiej publiczności i wydaną w popularnej serii o bardzo konkretnych regułach – w dodatku, dość podobnych. W serii tej, zatytułowanej *A to Polska właśnie*, ukazują się przystępne i zwięzłe monografie wybitnych postaci i istotnych zjawisk polskiej kultury, jak dotąd między innymi tomy *Czesław Miłosz*, *Bruno Schulz*, *Jerzy Giedroyc*, *PRL dla początkujących*, *Dwudziestolecie literackie*.

Tom Jarzębskiego, podobnie jak książka Thompson, pełni funkcję skrótowej biografii pisarza połączonej z monografią jego dzieła. Jarzębski obiera jednak inny porządek: podczas gdy Thompson na początku zawarła informacje biograficzne, by potem przejść do interpretacji dzieł, Jarzębski splata twórczość z biografią w jedną spójną narrację, która wykracza nawet poza grób pisarza, uwzględniając lata pośmiertnej recepcji jego dzieła w Polsce i na świecie. Podobnie jak w książce Thompson, czytelnik znajdzie tu streszczenia i krótkie interpretacje utworów Gombrowicza oraz wyjaśnienia podstawowych terminów („forma”, „pupa”, „gęba”, „pomiędzy”). Podobnie jak u Thompson, konwencją monografii postaci i dzieła łączy się z interpretacją twórczości poprzez fakty z życia pisarza, na przykład poprzez pewne przewijające się w obu wątki i motywy, wśród których centralnym jest potrzeba ciągłego zmieniania tożsamości. Jarzębski znacznie bardziej szczegółowo podchodzi do biografii pisarza we wszystkich jej okresach, jak również do dzieł jego recepcji – tematu przez Thompson prawie nietkniętego.

Mimo podobieństw, wynikających ze zbliżonego odbiorcy projektowanego oraz gatunku, książki Thompson i Jarzębskiego różnią się jednak od siebie zasadniczo. W przedmowie do polskiego wydania Thompson uprzedza, że dla czytelnika znajdującego publikacje polskich gombrowiczologów jej książka okaże się mniej zajmująca jako praca na temat Gombrowicza – a bardziej jako świadectwo sposobów prezentowania polskiego pisarza w Ameryce. I rzeczywiście: tym, co w niej najbar-

dziej frapujące dla czytelnika polskiego, są ślady wyraźnego nakierowania na zagranicznego odbiorcę. Uderza na przykład ogromna liczba odniesień do różnych pisarzy literatury światowej, najczęściej nienależących do macierzystego kontekstu historycznoliterackiego Gombrowicza – natomiast najwyraźniej uznanych za kontekst interpretacyjny bliski projektowanemu odbiorcy. Znaleźli się tu chociażby Fiodor Dostojewski, Herman Hesse, Thomas Stearns Eliot, Henry James, Bertold Brecht, William Faulkner, Franz Kafka, Jerzy Kosiński, Samuel Beckett, a nawet Margaret Mitchell z powieścią *Przeminęło z wiatrem* – dla porównania z *Trylogią*, przywołaną między innymi przy omawianiu Gombrowiczowskiej krytyki Sienkiewicza. Przywoływani są także badacze z wielu innych dziedzin: psychologii, socjologii czy filozofii, których rozpoznania mają rzucać światło na problematykę Gombrowicza. Na przykład omawiając *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, Thompson powołuje się na najnowsze badania psychologiczne na temat uczucia wstydu i bohaterów literackich z powieści Kafki. Najwięcej jest jednak odwołań do Dostojewskiego. Kilka z nich ma charakter krótkich analiz komparatystycznych – jak na przykład omówienie *Ferdydurke* jako parodii *Braci Karamazow* – w przeważającej części są to jednak po prostu wtrącenia, których celem jest przybliżenie Gombrowicza czytelnikowi amerykańskiemu poprzez analogię z autorem już mu znanym. Ten sam cel – oswojenia i uprzyśtępnienia dzieła polskiego pisarza – spełniają uwagi na temat rzeczywistości polskiej, choćby nazywanie sfery społecznej, z której wywodził się Gombrowicz, w kategoriach amerykańskich: „wyższą klasą średnią”. Rozpoznać ciekawych i nowatorskich z punktu widzenia gombrowiczologii jest niewiele – a najlepszy przykład to chyba identyfikacja i analiza tak zwanej „metody redukcyjnej” w poetyce autora *Ferdydurke*, polegającej na prezentowaniu „niedotykalnego w kategoriach dotykającego, mentalnego w kategoriach fizycznych oraz złożoności w kategoriach prostoty”, która pozwala wyjaśnić takie cechy Gombrowiczowskiego uniwersum, jak fundamentalna rola dotyku i smaku, obecność licznych dyskusji kulinarnych, czy też horyzontalna zasada zależności przedmiotów w *Kosmosie*^{7/}. Jednak w książce dominują zestawienia z gatunku „inny bohater literacki, który miał podobne problemy”, wywołujące efekt czegoś w rodzaju... świetnej lekcji literatury w nowoczesnej szkole średniej czy też właśnie w amerykańskim *college'u* – to znaczy tego typu edukacji, gdzie nie chodzi o perspektywę badawczą (przynajmniej w rozumieniu polskim), a więc na przykład historycznoliteracką, lecz o zrozumienie, przyswojenie, wzbudzenie skojarzeń i twórcze ożywienie umysłów. I tutaj podstawowa różnica w stosunku do podejścia Jarzębskiego, którego książka, zbudowana wokół chronologicznie opowiedzianego życia pisarza, jest silnie osadzona w faktografii – przez co odwołuje się przede wszystkim do kontekstów macierzystych twórczości swojego bohatera. Na przykład, przywołując innych pisarzy, Jarzębski wybiera tych, do których Gombrowicz realnie się odwoływał lub których znał – a nie operuje skojarzeniami „te-

^{7/} Tematykę tę zawarła Thompson także w osobnym artykule *The Reductive Method in Witold Gombrowicz's Novels*, w: *The Structural Analysis of Narrative Texts. Conference Papers*, ed. A. Kodjak, M.J. Connolly, K. Pomorska, Columbus 1980.

matycznymi”. Warto zauważyć, że, choć oczywiście czerpie z Gombrowiczowskich autokomentarzy, to podchodzi do nich z dużą ostrożnością (jak na przykład tam, gdzie zastanawia się nad relacjami Gombrowicza z kulturą popularną). Wprawdzie Jarzębski przytacza gdzieniegdzie także inne konteksty interpretacyjne, między innymi strategię Gombrowicza-recenzenta ocenia jako podobną do metod filozofii dekonstrukcji, jest to jednak marginalna część jego pracy. W tym znaczeniu monografia Jarzębskiego, poza tym, że nosi piętno osobowości badawczej autora, jest dzieckiem zarówno polskiej polonistyki uniwersyteckiej, osadzonej w tradycji rozpatrywania „życia i twórczości pisarza”, jak i głównego nurtu polskiej gombrowiczologii, czerpiącej obficie z autokomentarzy twórcy.

Z punktu widzenia gombrowiczologii polskiej, spojrzenie Jarzębskiego wydaje się oczywiście bardziej rzetelne, zaś praca Thompson inspirowana raczej jako teren ciekawych obserwacji na temat mechanizmów recepcji polskiego pisarza za granicą. Ale nie tylko. Perspektywa zagraniczna implikuje pewien szczególny dystans do przedmiotu dociekań o nazwie „Gombrowicz”, dystans, który rzadko pojawia się w badaniach polskich. Pragnąc „wytłumaczyć” dzieło autora *Ferdydurke* studentom amerykańskim, badaczka musi oderwać się od kontekstu polskiego, pokazać myśl i sztukę pisarza na tle światowych prądów intelektualnych, szczególnie tych, które mogą być znane odbiorcom amerykańskim. Płaci za to wysoką cenę, uciekają jej bowiem niekiedy sprawy bardzo istotne, jak na przykład miejsce Gombrowicza w tradycji literatury polskiej swojej epoki (Thompson bardziej interesuje Gombrowicz jako kontynuator baroku i polemista z Mickiewiczem czy Sienkiewiczem niż jako pisarz polskiego modernizmu, zanurzony w ten właśnie kontekst literacki). Pojawiają się natomiast takie problemy, których obecność w badaniach polskich trudno sobie wyobrazić. Na przykład w Gombrowiczowskiej teorii człowieka Thompson dostrzega wyraźny spadek po katolicyzmie, przeciwstawiając ją zarazem interpretacjom wskazującym na implikację protestantyzmu (o podobieństwie swojej koncepcji człowieka do katolicyzmu Gombrowicz pisał sam). Nie rozsądając, na ile spostrzeżenia tego typu są słuszne, trzeba przyznać, że mogą być inspirujące – umożliwiają na przykład usytuowanie Gombrowicza w szerszym kontekście. Szczególnie że Thompson – w odróżnieniu na przykład od krytyka francuskiego Jean-Pierre’a Salgasa, autora innej książki o Gombrowiczu, próbującej wpisywać polskiego pisarza w szerokie konteksty myśli światowej⁸ – dość rzetelnie uzasadnia swoje sądy.

Czytając prace badaczy zagranicznych (niemieckich, francuskich czy amerykańskich) na temat Gombrowicza, można często odnieść wrażenie, że postrzegany jest przez nich jako „normalny pisarz” – w znacznie większym stopniu niż przez wielu badaczy polskich, dla których jest pisarzem „absolutnie wyjątkowym i z niczym nieporównywalnym”. Z tym zresztą wiążą się, jak sądzę, częste w pracach zagranicznych próby sklasyfikowania Gombrowicza jako przynależącego do tego czy innego prądu artystycznego – jak u Thompson – a nawet uwagi wytykające

Gombrowiczowi słabości pisarskie – jak w artykule Fritza J. Raddatza *Pojedynek jako dialog: Witold Gombrowicz* (1972) umieszczonej w antologii tekstów „*Patagończyk w Berlinie*”.

Antologia ta zajmuje szczególne miejsce wśród omawianych książek. Jej pełny tytuł brzmi: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Zamieszczone w tomie artykuły reprezentują niemiecką gombrowiczologię z ostatnich czterdziestu lat: rozpoczynający antologię tekst Hansa Mayera ukazał się w 1962 roku, a ostatnie prace (Marii Maskalę i Germana Ritza) pochodzą z roku 2002. Adresatem tych studiów są specjaliści – badacze literatury, poloniści, gombrowiczolodzy, zaś poruszana problematyka obejmuje kwestie historyczno-literackie, poetykę, jak również krytykę i interpretację. Jednym z artykułów zasługujących na szczególną uwagę jest tekst wybitnego polonisty Heinricha Kunstmanna z 1973 roku pt. *O „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*, w którym badacz wskazuje na elementy turpizmu w dramacie Gombrowicza i sytuuje utwór w szerokim kontekście historycznoliterackim polskim i zagranicznym, poruszając się przy tym z imponującą swobodą w historii literatury polskiej. Gombrowiczowską *Iwonę* porównuje z nowelą Adama Grzymały-Siedleckiego *Smukła Yvonna* (1907) oraz z „groteską jarmarczną” *Łyżki i księżyc* Emila Zegadłowicza (1924). U Gombrowicza i Grzymały-Siedleckiego zestawia schemat akcji oraz osoby głównych bohaterów (obie Iwony są brzydkie, słabowite, nieszczęśliwie zakochane, bezwolne i obie kończą tragicznie). U Gombrowicza i Zegadłowicza – „ogólny klimat” i sposób przedstawienia niektórych czynności, na przykład pisanie wierszy (w obu utworach jest to zajęcie wstydlive). Próbuje wyznaczyć miejsce *Iwony* w historii dramaturgii europejskiej, umieszcza ją na linii pomiędzy *Królem-Ubu* Jarry’ego a teatrem absurdu. Często wystawiana na niemieckich scenach *Iwona* interesowała także innych tamtejszych badaczy. Alek Pohl w artykule *O literackim i duchowym tle dramatu „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza* (1989) śledził związki *Iwony* z twórczością innych polskich pisarzy tego okresu, pokazując jej antynomiczne nawiązania do powieści *Trędowata* Mniszkówny i sytuując ją w szerszym kontekście odkryć artystycznych i teoretycznych pisarzy polskich dwudziestolecia międzywojennego (Peiper, Witkacy, Przybyszewski). W tomie „*Patagończyk w Berlinie*” znajdziemy też wiele tekstów zorientowanych na badanie poetyki utworów z zastosowaniem metod psychoanalizy, strukturalizmu i innych teorii, w tym również popularne w ostatnich latach i spotykane także w Polsce badania nad Gombrowiczowską (homo)erotyką i jej sposobami przejawiania się w poetyce. Artykuły te odzwierciedlają zresztą po części ewolucję zainteresowań literaturoznawstwa europejskiego, jaka dokonywała się przez ostatnie dziesięciolecie: w latach dziewięćdziesiątych XX wieku pojawiają się na przykład teksty poświęcone homoerotyce w twórczości Gombrowicza – Olaf Kühn, znawca i tłumacz Gombrowicza, w artykule *Ciemność zawierała... bosego chłopaka* (1996), odwołującym się do języka psychoanalizy (Freuda i Lacana) analizuje utwory Gombrowicza pod kątem strategii wobec cielesności i erotyki, a w nawiązaniu do jego rozpoznania Gudrun Langer w studium *Opowiadanie Witolda Gombrowicza*

^{8/} J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, Czytelnik, Warszawa 2004.

„Zdarzenia na brygu Banbury” jako zamaskowany tekst homoerotyczny (1997) zastanawia się nad sposobem wykorzystania przez Gombrowicza motywu podróży morskiej, zwracając uwagę na zawarte w nim kody homoerotyczne⁹. Inne spojrzenie na poetykę autora *Ferdydurke* prezentuje Rolf Fieguth, szwajcarski polonista, wieloletni tłumacz i badacz twórczości Gombrowicza, w artykule *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Ślubu” Gombrowicza i jego tradycji romantycznych* (1995)¹⁰. Podejmując problem idei uświęcenia relacji międzyludzkich i zastanawiając się nad jego związkiem z problemem władzy słowa poetyckiego w *Ślubie*, także Fieguth osadza swoją interpretację w polskim kontekście historycznoliterackim (dostrzega u Gombrowicza odwołania do dzieł polskiego romantyzmu).

Wśród dwudziestu jeden zawartych w antologii artykułów badaczy niemieckich ogromna większość to teksty poparte bogatym materiałem filologicznym, umieszczające analizowane utwory w ich macierzystym kontekście historycznoliterackim lub korzystające z metodologii badań nad poetyką tekstu. Niektóre wpisują się także w konwencję krytyki literackiej. Od dominującego nurtu prac gombrowicologii polskiej, której najlepszą realizacją (i najlepszą popularyzacją) jest monografia Jarzębskiego, różni te prace zdecydowanie silniejszy nacisk na analizę filologiczną oraz dbałość o rekonstrukcję poetyki i kontekstów historycznoliterackich. Można by nawet zaryzykować hipotezę, że badacze polscy, w większym stopniu niż badacze zagraniczni zafrapowani niezwykłością i nowatorstwem prozy Gombrowicza i dodatkowo sugerujący się jego autokomentarzami, często albo nie widzieli potrzeby opisywania na tle macierzystego kontekstu historycznoliterackiego, albo z tego kontekstu wybierali jedynie postacie, które już wcześniej wybrał sobie sam Gombrowicz¹¹.

Gdyby przyjąć taką hipotezę, to można by stwierdzić, że w wypadku antologii opracowanej przez Zyburę i Syrunt spojrzenie „obcego” pada pod zupełnie innym kątem niż u Thompson: w tej ostatniej czytelnikowi proponuje się przede wszystkim ogólne skojarzenia z kontekstami światowymi, w tej pierwszej – badania filologiczne. Ukrytym założeniem obu perspektyw jest jednak potraktowanie Gombrowicza jako „normalnego pisarza”, podlegającego „standardowej obróbce” filologicznej czy interpretacyjnej.

Antologia „*Patagonczyk w Berlinie*” jest ponadto świadectwem niedocenianej – jak dowodzą we wstępie jej redaktorzy – ogromnej roli Niemiec w światowej recepcji Gombrowicza. Szczególnie ciekawie jawi się miejsce Gombrowicza w niemieckim teatrze: jeśli chodzi o wystawienia sceniczne, doczekał się ich tam wielokrot-

^{9/} Notabene dokładnie o tych samych zagadnieniach pisał K. Grimstadt w swojej interpretacji *Zdarzeń na brygu Bunbury* – zob. *Co zdarzyło się na brygu Banbury?*, w: „Teksty Drugie” 2002 z. 3.

^{10/} Pierwodruk: „Teksty Drugie” 1995 z. 1.

^{11/} Jest to stara teza J. Sławińskiego, która do dziś nie straciła na aktualności – zob. J. Sławiński *Sprawa Gombrowicza* (1976), w: tegoż *Teksty i teksty*, Universitas, Kraków 2000, s. 152.

nie więcej niż na przykład we Francji. Jak piszą redaktorzy, *Iwona* stała się w Niemczech „kultową sztuką pokolenia '68”, została nawet (podobnie jak *Ślub*) zaadaptowana dla opery.

Nieco inne ambicje niż monografie Thompson i Jarzębskiego ma trzecia z wybranych przeze mnie książek popularyzatorskich: *Witold Gombrowicz w przedwojennej Polsce* Agnieszki Stawiarskiej. Nie tylko dlatego, że autorkę interesuje wyłącznie jeden okres życia i twórczości pisarza, lecz także z uwagi na obronę konwencji wypowiedzi, przypominającą reportaż. Stawiarska dzieli książkę na dwie części: pierwsza poświęcona jest osobom i środowiskom, które kształtowały Gombrowicza w młodości – członkom jego rodziny, kolegom szkolnym, innym pisarzom, jak również wydarzeniom, z życia autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* – latom szkolnym, życiu uczuciowemu, kawiarnianemu, pracy recenzenckiej etc. Podobnie jak Thompson i Jarzębski, Stawiarska przeplata opowieści biograficzne krótkimi odwołaniami do dzieł pisarza, znajdując wspólne wątki i stawiając hipotezy na temat genezy pewnych mechanizmów jego psychiki i twórczości. Analizie dzieła w świetle biografii poświęcona została część druga książki, gdzie badaczka streszcza przedwojenne utwory Gombrowicza, wysnuwając z nich rodzaj jego autobiografii intelektualno-emocjonalnej. Szczególnie podkreśla kilka motywów: na przykład pojawiające się często w prozie autora *Ferdydurke* znaki zahamowań w sferze uczuciowej i erotycznej. Starając się analizować kompleksy młodego Witka, które odbijają się później na jego twórczości (między innymi kompleks „jaśnie panicza wyrodka, który szydzi ze swojej «sfery»”), kreśląc hipotetyczne portrety psychologiczne jego rodziców i rodzeństwa, Stawiarska dokonuje własnej interpretacji faktów już znanych, zresztą najczęściej są to interpretacje, które już się w gombrowicologii przewijały, ponadto – jak wszyscy – korzysta z Gombrowiczowskich autokomentarzy. Nie odnosi się przy tym prawie wcale do ustaleń poprzedzających ją gombrowicologów. Wskutek tego jej praca, pozostając doskonałą lekturą z gatunku publicystyki, nie wnosi niczego szczególnego do badań nad Gombrowiczem. Książka Stawiarskiej, podobnie jak monografia Jarzębskiego, to także próba stworzenia spójnej biografii pisarza, czy raczej jednego okresu w jego życiu, biografii pozbawionej reportażowego wielogłosu, który utrwalił się jako jeden z podstawowych sposobów pisania tego typu prac od czasu dwóch książek Rity Gombrowicz z lat osiemdziesiątych (*Gombrowicz w Argentynie*¹² i *Gombrowicz w Europie*¹³) i Rajmunda Kalickiego *Tango Gombrowicz*¹⁴.

Na koniec pozostała mi do omówienia współczesna, polska i adresowana do specjalistów komparatystyczna praca *Rzecz o nierealności. „Mdlności” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza* pióra Jerzego Franczaka. Zestawiając te

^{12/} R. Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939-1963*, Zakład Narodowy Ossolińskich, Wrocław 1991, I wyd. francuskie 1984.

^{13/} R. Gombrowicz *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, I wyd. francuskie 1988.

^{14/} R. Kalicki *Tango Gombrowicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

dwie powieści, autor śledzi w nich „dowody kryzysu tożsamości doświadczenia, człowieka i literatury” w modernistycznym świecie, kryzysu objawiającego się poczuciem kruchości świata, upadkiem wartości w kulturze, płynnością życia czy plastycznością człowieka. Franczak stara się dowieść, że Gombrowicz i Sartre wychodzą w swoim pisarstwie od tej samej opozycji: świata ludzkiego i nieludzkiego, każdy z nich jednak kładzie nacisk na inny jej człon. Sartre’a interesuje człowiek w konfrontacji z bytem-w-sobie, czyli tym, co nieludzkie, Gombrowicz zaś, jak wiadomo, był kapłanem międzyludzkiego. Jednak słowo „nieludzkie”, którego Franczak używa do analizy obu tekstów, w każdym z nich znaczy co innego: w *Mdłościach* jest to, zgodnie z filozofią Sartre’a, byt-w-sobie, natomiast w *Ferdydurke*: bezformie, nijakość, Nieład. Te ostatnie interpretuje Franczak metafizycznie, najwyraźniej czytając pierwszą powieść Gombrowicza z perspektywy jego późniejszej twórczości, a szczególnie *Kosmosu*. Jak wielu innych badaczy, którzy przykładają do Gombrowicza narzędzia filozoficzne, autor książki popada w sprzeczności: sferą budzącego lęk nieludzkiego w *Ferdydurke* jest dla niego raz Nieład, a raz jego przeciwieństwo, czyli skostniała Forma. Kiedy indziej, gdy mowa o ludzkiej potrzebie autentyczności, paralele filozoficzne autora są ciekawsze.

Franczak zamieszcza też suplement w postaci analizy powieści *Rozpacz* Vladimira Nabokova z punktu widzenia poruszanej problematyki, czyli cech charakterystycznych „dojrzałego modernizmu”. Określenie tych cech – na podstawie poglądów badaczy i filozofów (Jean-François Lyotard, Ryszard Nycz, Paul Ricoeur, Richard Sheppard, George Steiner) – to istotna część jego rozważań, ponieważ głównym celem pracy, któremu autor oddaje się z prawdziwym zapałem i dobrą wiarą, jest wpisanie Sartre’a, Gombrowicza i Nabokova w zakreślony przez te autorytety horyzont intelektualny modernizmu.

Jednak przede wszystkim brakuje w tym studium wyraźnego podkreślenia ogromnej różnicy w poetyce obu utworów, różnicy między sztywną, poważną, napisaną jak zadanie domowe studenta-prymusa powieścią Sartre’a, i genialną, śmieszoną *Ferdydurke*. Wspólnym mianownikiem tych książek jest dla Franczaka świadectwo podobnych przeżyć pokoleniowych czy egzystencjalnych – Gombrowicz i Sartre zostają wrzuceni w szeroki kontekst europejskiego modernizmu, ale zarazem odłączani od bliższych sobie kontekstów, jak również od swojej poetyki. Nie pojawiają się tu pytania o konwencje literackie, do jakich odwołują się te dwie powieści – a różnice są znaczne (powieść Sartre’a była pomyślana jako rozprawa filozoficzna, a powieściową formę autor dodał do niej dopiero za sugestią Simone de Beauvoir), ani o ich macierzyste konteksty historycznoliterackie. Stąd wrażenie, że nie chodzi tu o pracę komparatystyczną na temat dwóch równoprawnych tekstów literackich, ale o oświetlenie *Ferdydurke* filozofią Sartre’a, popartą autorytetem znanych teoretyków i filozofów modernizmu.

Podejście Franczaka różni się znacznie od podejścia zaprezentowanego w czterech omawianych pracach. Można to podejście nazwać krytyką filozoficzną – i jest to bardzo ostatnio silny nurt gombrowicologii, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Franczak osiągnął ten efekt poprzez wybranie do porównania z Gombrowiczem

powieści, która jest ukrytą (i to niezbyt głęboko) rozprawą filozoficzną. Ta tendencja do filozoficznej kwalifikacji Gombrowicza – czy w oparciu o myśl modernizmu, czy postmodernizmu – prawie nie jest widoczna w książkach Jarzębskiego i Stawiarskiej: ich głównym tematem jest osoba Gombrowicza, ponadto skierowane są do bardzo szerokiego kręgu czytelników, być może wcale nieobebranego z prądami filozoficznymi naszej epoki. Nie pojawia się też prawie w tekstach z antologii „*Patagończyk w Berlinie*” – choć z nieco innego powodu: perspektywa przeważającej większości tych rozpraw jest filologiczna, a nie filozoficzna. U Thompson znajdziemy pewne elementy krytyki filozoficznej, niezbyt jednak liczne: po pierwsze dlatego, że celem książki jest wszechstronne pokazanie jej bohatera, a po drugie – ze względu na okres, w którym powstała. Choć tendencja do opisywania autora *Ferdydurke* za pomocą narzędzi filozoficznych istniała już od dawna (choćby francuskie próby czynione w tej materii przez marksistę Goldmanna w latach sześćdziesiątych, czy przez prawicowego intelektualistę Dominika de Roux w latach siedemdziesiątych), to w takim wydaniu, które polega na dowodzeniu filozoficznej przynależności pisarza do światopoglądu całej epoki modernizmu czy postmodernizmu, jest stosunkowo nowa, i można z grubsza powiedzieć, że przyszła do gombrowicologii wraz z postmodernizmem, który stara się wszędzie szukać filozoficznych antenatów. Znamienne są pod tym względem uwagi, jakie Ewa M. Thompson zamieściła we wstępie do obecnego wydania polskiego: informuje, że gdyby książkę pisała dzisiaj, dodałaby jej zapewne „dłuższą oprawę filozoficzną” oraz podkreśla aktualność Gombrowicza z perspektywy współczesnego filozoficznego zainteresowania *Innym*. Być może, gdyby pisała książkę dzisiaj, jej perspektywa znacznie bardziej przypominałaby współczesne amerykańskie artykuły na temat Gombrowicza, jak na przykład te zebrane w antologii *Grymasy Gombrowicza*¹⁵.

Wśród tych pięciu książek poświęconych autorowi *Kosmosu* i wydanych w ciągu kilku ostatnich lat, znajdziemy trzy różne spojrzenia i metody badawcze, składające się na różnorodność dzisiejszej gombrowicologii polskiej – oraz dwa przykłady przyswajanych przez nią obecnie, bardzo odmiennych prac zagranicznych. Popularyzatorska monografia Jarzębskiego zawiera ugruntowane już zdobycze gombrowicologii polskiej – praca Franczaka podejmuje nowe, popularne dzisiaj tematy literaturoznawczo-filozoficzne – książka Stawiarskiej to gombrowicologia publicystyczna, luźno korzystająca z dotychczasowego dorobku i skierowana do czytelnika zainteresowanego bardziej „dokumentami życia” niż sztuką interpretacji tekstów literackich. Monografia Thompson i antologia „*Patagończyk w Berlinie*” pozwalają natomiast dostrzec odmienną metodę badaczy zagranicznych. Sprawa Gombrowicza toczy się dziś wieloma torami: pomiędzy pracą badaczy polskich, coraz silniej obecnym w Polsce dorobkiem badaczy zagranicznych a nowymi ideami i prądami współczesnego literaturoznawstwa.

^{15/} *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2001.

Interpretacje

Marek ZALESKI

Masochista na Cyterze

W fundamentalnym kompendium, jakim jest *Słownik schulzowski*, nie znajdziemy hasła „idylla”¹. Wydaje się to usprawiedliwione, bo też i tropy idylliczne nie grają u Schulza roli pierwszoplanowej. Niedawno Władysław Panas, interpretując schulzowski ekslibris sporządzony dla przyjaciela pisarza, Stanisława Weingartena, potraktował zawarte w nim przedstawienie klasycznej sceny arkadyjskiej jako „nie byle jaką osobliwość”: „Ja także byłem w Arkadii – mówi artysta, w którego twórczości nie ma motywów sielankowych i pastoralnych, artysta, w którego dziele relacje między mężczyzną a kobietą mają patologiczny charakter”².

A jednak – przyjdzie nam tu dowodzić – w twórczości zarówno Schulza-pisarza, jak i rysownika, tropy idylliczne są na tyle znaczące, że nie tylko mogą stanowić wytrych przydatny do interpretacji, ale nawet dawać asumpt do wglądów w regiony będące najbardziej właściwymi schulzowskiej wyobraźni. W świecie prozy autora *Sklepów cynamonowych* idylla pojawia się sporadycznie, a przecież leży w centrum schulzowskiej kosmogonii. Stanowi mityczny macecznik i stale aktywne pole znaczeń. Obecność idylli pozostaje przytłumiona – objawia się za pośrednictwem form dowodzących jej „bankructwa” – a jednak pozostaje ciągle celem upragnionym.

Schulzowski narrator przypomina *voyeur*a. Podpatruje dziejącą się przemianę, bierze w niej udział i nawet ją inscenizuje – jak w *Wiośnie*. A jednak ma poczucie obcości, świadomość odseparowania, a jeśli już uczestnictwa, to na specjalnych za-

Zaleski Masochista na Cyterze

sadach. Samotność, i to samotność będąca rezultatem szczególnego naznaczenia, jest u Schulza – jak wiadomo – często akcentowanym tematem.

W liście do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku pisze o swojej „idée fixe dziewiczności czasu”, który chce mieć tylko dla siebie:

Tak jak dla jakiegoś radzy o duszy melancholijnej i nienasyconej każda kobieta, którą musnęło spojrzenie mężczyzny – już jest skalana i godna już tylko jedwabnego stryczka, tak dla mnie czas, do którego już ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najmniejszą aluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny. Nie znoszę rywali do czasu (570).³

W liście do Romany Halpernowej pisze, że „chciałby gdzieś zaszyć się w zupełną samotność” (604). W kolejnym zwierza się z tego, że przez lata całe żył niczym we śnie, pogrążony w marzeniach:

Osobliwość i niezwykłość moich przebiegów wewnętrznych zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji świata. Teraz otwieram się jakby powtórnie na świat i byłoby wszystko dobrze, gdyby nie ten lęk i to wzdraganie się wewnętrzne, jak przed ryzykowną i Bóg wie gdzie prowadzącą imprezą. (610)

Z kolei w liście otwartym do Witkacego, czytamy:

W jakiś sposób „historie” te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów. (684)

Czy nam to czegoś nie przypomina?

Nie jest konieczne, abyś wyszedł z domu. Zostań przy stole i słuchaj. Nawet nie słuchaj, czekaj tylko. Nawet nie czekaj, bądź całkiem cicho i sam. Świat się przed tobą odsłoni, nie może być inaczej, będzie się przed tobą wił w ekstazie.⁴

Kafka i Schulz przynajmniej w tym względzie stanowią parę bliźniaczą: obaj skarżą się nieustannie na brak wolnego czasu. Jak pisze Schulz do przyjaciółki – brak czasu „do myślenia, do czytania, do wewnętrznej pracy” (607). Obaj skarżą się na brak miejsca do pisania w zatłoczonym mieszkaniu, na brak minimum niezbędnego w tym wypadku komfortu, na uciążliwą konieczność zarobkowania, co odbywa się ze szkodą dla ich literatury. Obaj wybierają samotność, która jest losem. Ważne – jak się jeszcze okaże – że jest to samotność, której nie mogą (i nie powinny) starać się sprostać kobiety, które ich kochają.

W tym względzie obaj stają w długim szeregu literackich postaci (oraz autorów, którzy powołali je do istnienia), opowiadających się za pewnym istotnym tu dla nas ideałem. Chodzi o ideał dobrego życia, a już zwłaszcza życia będącego udziałem artysty, ideał mający silne korzenie w tradycji literackiej, o jakiej tu cały

^{1/} *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.

^{2/} W. Panas *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej Lublin 2001, s. 42.

^{3/} Cytaty z prozy i korespondencji Schulza lokalizowane w tekście podaję za wydaniem B. Schulz *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

^{4/} F. Kafka *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze* (aforyzm 109), w: tegoż *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst, A. Kowalkowski, PiW, Warszawa 1961, s. 386.

czas mowa. Chodzi o pochwałę samotności dającej spokój ducha, a w szczególności samotności wolnej od udręk miłości, samotności jako najpełniejszej formuły życia w zgodzie z idyllicznym ideałem. Renato Poggioli idyllę samotności (*pastoral of solitude*) wymienia jako najpoważniejszą konkurentkę idylli miłości (*pastoral of love*)⁵. Każda z nich zapoczątkowała również swój model powieściowy. Model, który wywodzi się z *pastoral of solitude*, amerykański badacz nazywa „idyllą własnego ja” (*pastoral of self*). W literaturze modernizmu znajduje ona realizację bardzo często odległą już od swego pierwotnego wzoru, w którego modelowaniu największe zasługi położył wielki samotnik i egotysta, Jean Jacques Rousseau. Autor *Nowej Heloizy*, zdaniem Poggiolego, będąc arcy mistrzem samozainteresowania, jak nikt przed nim zasługiwał na miano Pana Sobiepana (*monsieur soi-même*).

Dla bohatera Schulzowskiego samotność jest losem każdego, kto opuszcza genialną epokę dzieciństwa. Świat ludzi dorosłych jest światem odczarowanym, w świecie odczarowanym literatura nazbyt często jest tylko nędzną imitacją tej prawdziwej, pozwalającej przeżywać świat w jego rzeczywistej obecności. Obok dzieciństwa, dla Schulza drugą furtką do świata zaczarowanego jest erotyzm. Również w próbach konstruowania „własnego ja” schulzowska mitologia erotyczna okazuje się tu nie mniej ważną, a już na pewno bardziej dramatyczną sceną „walki na śmierć i życie”. Na tyle istotną, że staje się ośrodkiem schulzowskiej „idylli własnego ja”.

Jak pisze Poggioli, *pastoral of self* wyrasta z próby wyzwolenia się spod władzy mitu miłości jako warunku życia szczęśliwego. Obok piosenki zakochanego, piosenka niekochanego rozbrzmiewa w sielance najczęściej. Poggioli na literackich przykładach – a sięga po Szekspira, Cervantesa, Marvella i wspomnianego już wcześniej Rousseau – pokazuje odwrót od świętującego swój triumf w idylli włoskiego renesansu ideału (choćby na kartach wspomnianego już poematu Jacopo Sannazaro), zgodnie z którym azyl przed światem pełnym zgiełku można znaleźć w pasterskim zakątku – tam rządzi miłość, a jeśli nie ona sama, to przynajmniej marzenie o niej. U Marvella szukanie ucieczki przed udrękami miłości zmienia się w poszukiwanie zastępczych obiektów pożądania. Stają się nimi obiekty natury. Marvell w *Ogrodzie* wywołuje imiona drzew, a nie swoich kochanek. W scenarii natury kontempluje on swoją samotność, którą adoruje narcystycznie jak wierną kochankę. Natura staje się buduaem jego duszy. „Idylla erotyczna jest męskim marzeniem: «zawiedziony hedonizm» – czytamy – wtrąca odrzuconego zalotnika w mizoginię, w ten rodzaj nienawiści do kobiety, który jest popsutą miłością”⁶. Albo – dodajmy – zamienia się w samozainteresowanie. U Rousseau, który – jak zaznacza Poggioli – pozornie powraca do „idylli miłości”, miłość erotyczna jest już tylko formą miłości własnej. To właśnie u Rousseau „idylla własnego ja” staje się wehikułem krańcowego narcyzmu, zastępując fabuły i mity jego re-

^{5/} R. Poggioli *Oaten Flute. Essays on Pastoral Ideal*, Harvard University Press, Cambridge 1975, s. 166 i n.

^{6/} Tamże, s. 173.

nesansowych poprzedników tym, co autobiograficzne oraz zrodzone z introspekcji a odtąd będące stałym przedmiotem zainteresowania literatury.

Poggioli, skądinąd, wskazuje ten sam kierunek przemian erotycznej wrażliwości i wyobraźni Zachodu, co Denis de Rougemont w swoich studiach o „nowych wcieleniach Tristana”. Zdaniem francuskiego historyka idei, literackie reaktywacje tego mitu zawierają wizję miłości bez nadziei na trwały związek (w szczególności zawierają „radykalne potępienie małżeństwa”) i propagują ideał, zgodnie z którym „namiętna pasja jest ascezą”, ale i zgodnie z którym owa asceza realizuje się poprzez „triumf sprofanowanej namiętności”⁷. W następstwie tego erotyczny mit znajduje swoje inkarnacje „poza małżeństwem i domeną seksualną” i zgodnie z klasycznym mechanizmem Freudowskiego przeniesienia „nawiedza – jak pisze de Rougemont – najróżniejsze dziedziny: politykę, walkę klas, narodowe sentymenty. Wszystko – powiada – może być pretekstem do namiętności i wzlotów mistycznych. Staliśmy się niezdolni do uporządkowania pożądań, do rozróżnienia ich natury i celu, do nałożenia miary na ich dywagacje, do symbolicznego ich wyrażania”⁸. Zdaniem de Rougemonta dokonująca się profanacja mitu polega nie tylko na jego „wulgaryzacji”, ale i na jego „przekształceniu się w retorykę”: słowa i obrazy zajmują umysł i zaczynają istnieć niezależnie od swoich pierwotnych obiektów.

Co jest efektem tak dokonywanego przeniesienia? Oczywiście życie w fantasmagorii: zaczynamy bardziej żyć w świecie fantazji, aniżeli w świecie realnym. Stajemy się niewolnikami własnego fantazjotwórstwa. Które akurat dla Schulza było narkotykiem, ale i powodem czynionych sobie wyrzutów. W liście do Romany Halpernowej czytamy:

Ona, moja narzeczona [chodzi o Józefinę Szelińską – M.Z.] stanowi mój udział w moim życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. Ona mnie więcej kocha, niż ja ją, ale ja jej więcej potrzebuję do życia. Ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego już prawie i przypadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności. (591)

Przed tym samym chce Szłoma uchronić Józefa, dlatego zabiera smukły pantofelek Adeli („Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu! Broń Boże, bym miał to uczynić...”). Wie, że „potworny cynizm” tego przedmiotu zamieni mu świat w erotyczną garderobę duszy. Ale Józef chce być we władzy przedmiotu swego pożądania. Nie tylko on. W projekcie duchowej „autobiografii” tak bohatera opowiadań, jak i ich autora, „idylla własnego ja” znajduje swoją erotyczną realizację w zgodzie z mechanizmem przeniesienia właśnie.

Schulz, w swojej korespondencji z Romaną Halpernową przedstawia się chętnie jako ofiara życia domowo-rodzinnego: uskarża się na ciasnotę dwóch pokoi, w których mieszka wraz z siostrą, kuzynką oraz siostrzeńcem, pozostającymi na

^{7/} D. de Rougemont *Miłość a świat kultury zachodniej*, Pax, Warszawa 1999, s. 40-41 i 184.

^{8/} Tamże, s. 184.

jego utrzymaniu, na „robactwo pospolitych trosk”, na nękające go depresje i na udrękę, jaką jest szkolna belferka^{9/}. Prosi, by ta pomogła mu wyrwać się z Drohobyca.

Znalazłem miejsce z listu Ryszarda Wagnera, pod którym mógłbym się podpisać (Si parva cum magnis...). List brzmi: „Właściwie zaprzęgam się w jarzmo pracy, za każdym razem, z rozpaczą: gdy dokonam tego, i gdy znów muszę prowadzić to życie pełne znoju i niewypowiedzianych trudów, gdy zanurzam się w świat fantazji, ażeby tam odszkodować się za wyrzeczenia w tym świecie – to żądam, żeby mi w tym dopomóżono. Nie mogę wtedy żyć jak pies, spać na słomie i pić mdły odwar: muszę wtedy czuć się podniesionym na duchu, muszę czuć się zewsząd potwierdzonym i zaspokojonym – jeśli ma mi się udać to nadludzko ciężkie dzieło stworzenia, nie istniejącego świata...” (607)

Zdaje mi się że świat, życie jest dla mnie ważne jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą, gdy nie mogę życia ustylizować twórczo – staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco – jałowe. Utrzymać w sobie ciekawość, podniecie twórczą, oprzeć się procesowi wyjałowienia, nudy – oto najważniejsze dla mnie i najpilniejsze zadanie. Bez tego pieprzu życia popadam w letarg śmierci – za życia. Sztuka przyzwyczała mnie do swych podniet i ostrych sensacji. Mój system nerwowy ma wybredność i delikatność, która nie dorosła do wymagań życia pozbawionego sankcji sztuki. Obawiam się, że ten rok pracy szkolnej mnie zabije. (612)

Raz po raz w korespondencji uskarża się także i na swoją samotność, ale czy w jego „domku”, w jego rajach i fortacy, było rzeczywiście miejsce dla jeszcze kogoś? Pisze o sobie jako o dłużniku cudzego uczucia, któremu on – niezdolny do miłości („zazdroszczę ludziom, którzy umieją kochać”, 604) – sprostać nie potrafi. Idealiźuje swój związek z narzeczoną, odrzuca posądzenia przyjaciółki, że mogłaby utonąć w banalnej nudzie małżeńskiej egzystencji, choć przyznaje, że jej uwagi w tym względzie „dały mu do myślenia” (593). I zastanawia się, „czy życie we dwoje przełamuje naprawdę samotność”. „Czy nie pozostaje się samotnym mimo to?” – zapytuje, choć zna chyba odpowiedź.

Mam ludzką obawę przed samotnością, przed tą jałowizną życia niepotrzebnego i marginesowego (znowu metafora krawędzi – M.Z.), którą chciałem oddać w *Emerycie*. I stąd moja ucieczka w małżeństwo. Zresztą jest to najbliższa mi i droga osoba, dla której znacze bardzo wiele – czy to nie jest wielka rzecz – znaczyć dla kogoś wszystko? (593)

^{9/} Schulz jest rozczarowany swoim, nieudanym, wyborem drogi zawodowej. Z licznych jego skarg warto zacytować ustęp z listu do Wacława Czarskiego, z przełomu 1934 i 35 roku, bo pokazuje, że i w tym względzie kierowała nim właściwa dla *pastoral of self* chęć znalezienia ustronnego azylu: „Nie wiem, czy długo jeszcze wytrzymam tę mordęgę. Nie jest to szkoła z dawnych czasów, ta prawdziwa idylla wśród zawodów – prawie że uboczne zajęcie, skromnie trzymające się na tle życia. Odkąd porosła w pierze, rozzuchwiała się bezwstydnie, stała się wymagająca, ma coraz wyraźniej pretensje do wypełnienia sobą życia człowieka. Nie znosi konkurencji. Dawno straciła tę piękną skromność, która ją predestynowała na zawód zarobkowy ludzi posiadających jakąś misję, jakieś zadanie wzniosłe, a nieintrafne” (B. Schulz *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 93).

O czym właściwie dowiadujemy się w tym ostatnim zdaniu? Czy przypadkiem w tym małżeńskim zamiarze motywacją silniejszą aniżeli pragnienie bycia stale razem z ukochaną nie jest miłość własna, ujęta siłą uczuć, ale i wysyłająca sygnał ostrzegawczy: kochany staje się zakładnikiem kochającego? Po co szukać schronienia w małżeństwie, skoro można uciec w świat twórczości, oferujący w tym względzie wiele więcej? I zaraz następne zdanie zdaje się właśnie potwierdzać obecność tego tropu. „Czy czytała Pani moją *Wiosnę* w «Skamandrze» wrześnieiowym? W październiku pojawi się druga część tej *Wiosny*, zdaje się lepsza” (593). Czy to pytanie nie stanowi zapowiedzi chęci powtórzenia wzoru, zastępczej erotycznej relacji, jaką Schulz ustanawia ze swoimi przyjaciółkami? Wszak duża część *Sklepów cynamonowych*, jak wiemy, została, wedle słów samego Schulza, napisana w swoich pierwszych wersjach w korespondencji do Debory Vogel.

Opiekuńcze uczucie kochającej kobiety łagodzi udrękę „braku zaufania do życia”, łagodzi nieumiejętność „bezpiecznego spoczywania w swoim losie” (609), ale już małżeńska czy rodzinna idylla stanowi azyl, który niekoniecznie jest światem domorosłego artysty.

W prozie artystycznej Schulza tylko trzykrotnie pojawia się słowo „idylla”. O jego pierwszym użyciu, o „idylli z pudru, kolorowej bibułki i atropiny” (72), idylli świata kobiet, przyjdzie mi napisać za chwilę. Po raz drugi „idylla” pojawia się w opowiadaniu *Noc lipcowa*, właśnie jako sielankowy mikrokosmos matki i dziecka, azyl w świecie, który stanowi *misterium fascinosum et tremendum*:

Szpara drzwi do przyległego pokoju świeciła złotą struną, dźwięczną i czułą jak sen niemowlęcia, które tam kaprysiło w kołysce. Stamtąd dochodził szczebiot pieszczoł, idylla między mamką i dzieckiem, sielanka pierwszej miłości, cierpień i dąsów miłosnych, napierana zewsząd przez demony nocy, które zagęszczały ciemność za oknem, zwabione tą ciepłą iskierką życia, które tam tlało. (276)

W opowiadaniu *Księga świat oszałamiającego fantazjotwórstwa w duchowej biografii bohatera*, to epoka datująca się przed pojawieniem się matki (i jest to trzecie miejsce, w którym pojawia się słowo „idylla”):

Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas jak świat pokoju. [...] Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieśczołami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świat i bez cudów [...] (163).

W opowiadaniu *Ojczyzna* – jak pamiętamy – nad sielanką małżeńskiej codzienności unosi się już widmo gnuśności, nudy i martwoty. Niedoszłe małżeństwo Schulza z Józefiną Szelińską zdaje się właśnie paniczną ucieczką przed perspektywą bliskości i zależności, przed utratą tak potrzebnego do pracy spokoju, i – może przede wszystkim – przed utratą mirażu erotycznej przygody, która – jak to chyba szyfruje w liście do następnej przyjaciółki, Romany Halpernowej – jest ową „trochę pieprzu”, „łakomą przyprawą życia”, bez której, jak wyznaje w dopisku do listu, „nie potrafi żyć” (598). Jednak istotne jest to, że dla Schulza wszelka relacja, a zwłaszcza relacja erotyczna okazuje się naznaczona cierpieniem. Pozostaje ono

produktywne dopóty, dopóki pozostaje cierpieniem zadawanym sobie i przez samego siebie, znajduje się zatem w gestii tego, kto reżyseruje swój imaginacyjny teatr erotyczny. Kiedy jednak wymyka się ono spod władzy reżysera, kiedy erotyka staje się miłością jako formą rzeczywiście spełnionej zależności, cierpienie okazuje się przeszkodą dla fantazjotwórstwa:

W tym pani się myli – pisze do Halpernowej – gdy Pani sądzi, że do tworzenia potrzebne jest cierpienie. To jest stary, utarty schemat – może czasem słuszny – ale w moim przypadku nie. Ja potrzebuję dobrej ciszy, trochę tajnej, pożywnej radości, kontemplatywnego łakomstwa na ciszę, pogodę, na pogodę. Nie umiem cierpieć. Cierpienie mnie nie potęguje. A może się mylę. (598)

Pisanie pozostaje dla Schulza przymierzem z radosną ciszą, ale jego warunkiem jest to, że może on swobodnie delektować się możliwością przekraczania progu prowadzącego z owej krainy pogody do swego aksamitnego więzienia. Raz jeszcze zaznacza się władczo metafora krawędzi: cel może zostać osiągnięty jedynie wtedy, gdy rysuje się możliwość przekroczenia go, stałego przebywania pomiędzy tym, co stymuluje do twórczości a tym, co stanowi przestrzeń, w której pragnienie znajduje namiastki swej realizacji.

Jakkolwiek – jak pisze jego biograf, Jerzy Ficowski – „to nie on odstąpił od małżeńskich zamiarów i zerwał zaręczyny, ale ona, Juna, ta, która za ten krok gotowa była zapłacić najwyższą cenę (ostateczne zerwanie nastąpiło po jej nieudanej próbie samobójczej w styczniu 1937 roku – M.Z.) – jednak w istocie to Bruno był burzycielem ich wspólnej przyszłości, ona zaś «tylko» dopomogła dręczonemu niemożnością podjęcia decyzji, wyręczyła w najtrudniejszym rozstrzygnięciu”¹⁰. Ficowski cytuje też list Schulza z 2 czerwca 1937 roku do Zenona Waśniewskiego:

Jestem właśnie po ostatecznym zerwaniu z narzeczoną. Moja znajomość z nią była pasmem cierpień i ciężkich chwil. W końcu odczuwam ulgę, że zerwała ze mną ostatecznie.¹¹

Schulz skarży się w listach do przyjaciół, że przeżywa „ciężkie chwile”, ale inscenizuje potencjalne romanse korespondencyjnie. Jeszcze zanim rozpadnie się jego związek z Szelińską, w liście do Romany Halpernowej, napisze: „Kiedyś Pani pisała mi o swojej samotności – było mi bardzo Pani żal – żałowałem, że nie jestem wolny. Niech się Pani nie śmieje” (596). Ale w liście z 24 lipca 1937 wymawia się od spotkania, tłumacząc swoją „ograniczoną ruchomością, z powodu braku pieniędzy” (604), a w liście z 3 sierpnia robi wiele, by zniechęcić adresatkę ponawiającą zaproszenie do Warszawy. Do spotkania jednak dochodzi i, w liście z 16 sierpnia, Schulz dziękuje za „tych kilka dni, które spędziliśmy razem”, choć wyraża obawę, że „rozczarował” swoją warszawską znajomą. W kolejnym liście, skarżąc się na nudę swej egzystencji, dorzuca, niby to żartem (ale przecież znając i jego życie, i jego dzieło wnosić możemy, że pod żartem czai się jakieś wielkie serio):

Może wziąć jako przeciwwagę tego przygniatającego walca szkoły – rozpustę. Przychodziło już mi to już na myśl. Ale to mnie zbyt nerwowo wstrząsa i wyczerpuje – w tak trudnych i niebezpiecznych warunkach, jakie tu mam – małe miasto – nauczyciel. (612)

Zaznacza, że chętnie będzie jej gościem w nowo wynajętym przez nią mieszkaniu warszawskim. Ale w kolejnych listach usprawiedliwia się, że podczas swoich wizyt w Warszawie znajduje dla niej za mało czasu, zaniedbuje ją, nie odwiedza. Ten sam schemat odkrywamy w korespondencji z Anną Płockier-Zwillich, której w liście z 19 czerwca 1941 roku pisze, że jest ona „sylfem, który zabił się w mój ogród”, i którą przekonuje o pokładach drzemiącego w niej „wspaniałego demonizmu”. Również o tym, że choć „komunikuje się z przepaścią”, to przecież pozostaje „niewinna, cokolwiek uczyni”. „Dlatego nie powinna Pani mieć żadnych skrupułów” – zaznacza. Bowiem „nie podpada pod kategorie moralne”, „porusza się lekko i lunatycznie” na tej k r a w ę d z i (podkr. – M.Z), której on sam „uniką w sobie z trwogą i lękiem” (667). Dodajmy, że to uzwyczajnienie samego siebie jako jeszcze jeden ze sposobów na bycie przeciwko sobie, to stała praktyka: w jednym z listów do Romany Halpernowej kwalifikuje narcyzm (jak potem demonizm), jako coś, co jemu pozostanie „obce, a przeto pociągające i utęsknione” (602). Narcyzm, a właściwie „narcyzm” – jak pisze z francuska – jest czymś, co przysługuje kobietom: „Jest to własność, która mnie zawsze fascynuje w kobiecie, jako wyraz jej zasadniczej inności, nieosiągalnej dla mnie harmonii i zgody na siebie” (602). Zatem inność, bycie w zgodzie ze sobą jako „wyraz narcyzmu” jemu niedostępnego, ale może dostępnego wielkim artystom (do których on sam, oczywiście, nie śmie się zaliczać)? Na takie pojmowanie narcyzmu wskazuje nazwanie go w następnym zdaniu listu „metafizycznym przywilejem”. Skądinąd właśnie świat poetycki uwielbianego przez siebie Rilkego definiuje w liście z 24 lipca 1932 roku do Stefana Szumana zdaniem: „Narcyzm (*sic!*), samotność, zamknięcie w szklanej bani”¹².

Do tej sprawy przyjdzie jeszcze powrócić. Tymczasem dodajmy, że we wspomnianym liście do Płockier-Zwillich pisze w zakończeniu:

Niech Pani przyjedzie, bezpieczna i niezagrożona jak zawsze i niech mnie Pani nie oszczędza. Aprobuję Panią na wszelki wypadek, we wszystkich metamorfozach. Jeżeli jest pani Cyrą, to ja jestem Ulissem i znam ziele, które czar Pani uczyni bezsilnym. A może się tylko chełpię, może prowokuję.

Schulz stale ją do siebie zaprasza, ale i stale się tłumaczy, dlaczego się rozminęli, dlaczego nie „zastała go samego”, dlaczego nie przyjechał, dlaczego nie może przyjechać etc.

Czego byśmy się dowiedzieli, gdyby ocalały listy do jego pierwszej narzeczonej Debory Vogel, do Zofii Nałkowskiej, do Eggi van Haardt? Można by rzec, że Schulz w kontaktach ze wszystkimi tymi pięknymi i mądrymi kobietami spełnia się w dyskretnych erotycznych inscenizacjach, ale unika zbliżeń. Oczywiście, by

^{10/} J. Ficowski *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2002, s. 328.

^{11/} B. Schulz *Księga listów...*

^{12/} B. Schulz *Księga listów...*, s. 34.

tak postępować nie trzeba być masochistą, wystarczy chorobliwa nieśmiałość, a na tej Schulzowi nigdy nie zbywało. Ale jeśli nieśmiałość była tu symptomem mechanizmu bardziej złożonego? Wiele do myślenia daje informacja, jaką znajdujemy we wspomnianym liście do Stefana Szumana, w którym Schulz relacjonuje swój „najistotniejszy i najgłębszy sen” z siódmego roku życia – jak podkreśla „sen antycypujący mój los”:

Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, że go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że co uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem, w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda na to, że zamknięto mnie w egzemplarycznie szklanym słoju, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczności potępienia – nigdy nie zapomnę. Jak wytłumaczyć w tym wieku ten ładunek symboliczny, tę potencjalność znaczeniową tego snu, której dotychczas nie zdołałem wyczerpać?

Nie wiemy, jaką interpretację snu podsuwał profesor Stefan Szuman. Tomasz Olchanowski, autor psychoanalitycznego studium o micie ojca w prozie Schulza, komentując ten cytat upatruje jego źródło w „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego”: „preedyalna matka jest istotą hermafrodytyczną, domaga się od syna jego fallusa, symbolizującego moc twórczą”¹³. Pierwszym obrazem w opowiadaniu *Genialna epoka* i zarazem pierwszym zdarzeniem przywołującym nas do rzeczywistości, jest obraz matczynej – troskliwej, choć zarazem bezradnej – obecności:

Moja matka przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała wraz z ze mną. (178)

W opowiadaniu ta matczyzna interwencja jest bezwiedną próbą pacyfikacji twórczego furoru dziecka. W późniejszej biografii eksplozje macierzyńskich uczuć mogą mieć swoją ciemną stronę. Ciekawe świadectwo pod tym względem daje Józef Nacht (Józef Prutkowski), w zapisie swojej rozmowy z pisarzem. Schulz miał mu rzekomo powiedzieć: „Już we wczesnej młodości łąpałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”¹⁴. Wywiad zrobiony przez Nachta – trudno wnosić na ile pozostaje rzetelnym zapisem – zdaje się po-

¹³/ T. Olchanowski w pracy *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Trans Humana, Białystok 2001, s. 73 i 76.

¹⁴/ J. Nacht *Wywiad drastyczny. Rozmowa z Brunonem Schulzem*, „Nasza Opinia” 1937 nr 77 (31.01.1937). Cyt. za: E. Prokop-Janiec *Schulz a galicyjski tygiel kultur*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, T.I.C. Kraków 1994, s. 106.

świadczą rzecz w końcu oczywistą, a mianowicie to, iż związki między konstruującym swój mit rodzinny autorem a rodzicami mogły być bardziej złożone, aniżeli można wyczytać to z samych tekstów Schulzowskich opowiadań. Ale informacją istotną w zapisie snu z listu do Szumana jest chyba przyznanie się do lęku przed ojcem. Lęk kastracyjny ma związek z ojcem, jako że jego źródłem jest zakaz kazirodztwa. Ma jemu zapobiec i jest zapowiedzią kary za nie. Ale – jak pisze Deleuze – możliwe jest inne jego odczytanie:

gdy odniesiony do matki i związany z jej obrazem, ma funkcję przeciwną, uświadamia kazirodztwo jako możliwe i popycha do niego, a nawet stanowi warunek kazirodztwa. Staje się ono czymś oswojonym, jako możliwość swoich narodzin w roli alternatywnej, która unieważnia rolę ojca.¹⁵

Można powiedzieć, że praca tamtego snu trwa u Schulza nieprzerwanie: w relacjach z kobietami Schulz inscenizuje z góry swoje fiasko, podobnie zresztą jak jego narrator i zarazem bohater. Pod tym względem swoiście instruktazowe zdaje się tu opowiadanie *Wiosna*, a w każdym razie zbiegają się w nim wszystkie interesujące nas tropy. Opowiadanie to można czytać jako studium paranoi. To dziennik odkryć szalonego tropiciela i konstruktora sensu (do tego sprowadza się w ostateczności jego, jak ją określa, „najświętsza misja”) i zarazem jako masochistyczny, narcystyczny mit erotyczny, a właściwie autoerotyczny¹⁶. Józef N. snuje swoje sny o potędze – pada porównanie z Aleksandrem Wielkim – delektuje się rozmyślaniami o swoich „nieograniczonych możliwościach”¹⁷. Dopowiedzmy: ta gigantomania jest – i okaże się – znacząca. Odkrywanie sensu jest zadaniem mistagoga,

¹⁵/ G. Deleuze *Masochism. Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1991 s. 93.

¹⁶/ Na sadomasochizm jako na klucz interpretacyjny do twórczości Schulza (jeśli nie liczyć zapomnianego Józefa Nachta), jako pierwszy wskazał Artur Sandauer w szkicu *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny” 1956 nr 31 (przedrukowywanym potem wielokrotnie jako wstęp do wielu wydań tekstów Schulza, w tym francuskiego z roku 1961). Równie definiująca była charakterystyka Schulza dana przez Witolda Gombrowicza (do której pisania przystąpił po ukazaniu się właśnie owej francuskiej edycji): „Bruno był człowiekiem, który wierzył w siebie. [...] On chciał zagłady [...]. On urodził się na niewolnika [...]. On chciał poniżenia. [...] I on był masochistą – nieustannym, niepokromionym – to się czuło w nim bez przerwy [...] Bruno nie przyznawał sobie prawa do egzystencji i szukał własnego unicestwienia – nie żeby marzył o samobójstwie, on tylko dążył do niebytu całym sobą (to go czyniło po heideggerowsku wrażliwym na byt). [...] Możliwe, że jego masochizm miał też inne oblicza – nie wiem – ale na pewno był hołdem złożonym traktującym go miłą bytu. [...] Tak, właściwa masochizmowi dialektyka bólu i rozkoszy (charakterystyczna i dla sztuki), a bardziej jeszcze pragnienie autodestrukcji, wiele tutaj mogą wyjaśnić. Cóż się dzieje, gdy mnich biczujący się z zapalem przed świętym obrazem, poczuje naraz, że bicz przestał być narzędziem tortury, stał się narzędziem rozkoszy? [...] Oto kłopoty kogoś, komu bicz smakuje!”. *Dziennik (1961-1966)*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 12-13.

¹⁷/ Por s. 205. Charakterystyczne, że jednocześnie uznaje się za kogoś bardziej kompetentnego w tych podbojach: Aleksander Wielki „jako człowiek czynu, czyli płytkiego ducha” wziął Boskie wskazówki „zbyt dosłownie”, czytamy.

nadawanie sensu jest przywilejem prawodawcy. Józef adoruje skrycie kilkunastoletnią Biankę, „infantkę”, porwaną księżniczkę, przetrzymywaną incognito w ustronnej willi, w areszcie domowym. Oddaje się jej „do dyspozycji, bez granic i niepodzielnie”. Niemal od pierwszej chwili staje się ona dla niego obiektem idolatrii: „Myślę, że dotknięcie jej dłoni, musi przekraczać wszystko wyobrażone. [...] Musi być «aż bolesne od skupionej świętości kontaktu»” (223). Bianka to *La belle dame sans merci*. Józef roi sobie, że stanie się jej wybawicielem. Mieni się jej opiekunem i rycerzem, organizuje awanturniczą eskapadę w celu jej uwolnienia. Ponosi fiasko: Bianka opuszcza miasteczko wraz z Rudolfem, jego pomocnikiem w dziele, które on sam przedsięwziął. On zaś nie tylko się z tym godzi. Więcej, konstruuje uzasadnienie tego stanu rzeczy, potępia siebie jako bankruta idei, która go przerosła, nieprawego uzurpatora, roszczonego sobie prawo do „wykładu pisma, tłumaczenia woli boskiej”. Składa rezygnację, „abdykuje na całej linii”, odstępuje Biankę Rudolfowi: „Do ciebie, Rudolfie należy utulić ból Bianki”. „Niech żyją szczęśliwi nowożeńcy, Rudolf i Bianka!” (268) – wznosi pożegnalny okrzyk. Szczęśliwa para, usadowiona w dyliżansie, wraz z towarzyszącym jej konduktem, rusza do rzecznej przystani (gdzie od wielu już dni czekał mały parowiec z wygaszonymi światłami). Wyruszają w podróż – niczym w podróż na Cyterę.

Na Cyterze to tytuł jednej z grafik z *Xięgi batwochwalczej* – dopowiedzmy, że jednej z bardzo wielu, w których masochistyczna wyobraźnia młodego Schulza dochodzi do głosu otwarcie, w całej swojej świetności i w całej swojej determinacji. Ale w tej akurat grafice autor za sprawą swojej kreski, jak w mało której z pozostałych, zasługuje na wymagowaną rozkosz. Młoda wydekoltowana kobieta w wytwornej toalecie i z pejcem w ręku, zstępując z powozu stawia stopę na karku jednego z dwóch klęczących i korzących się w niskim pokłonie mężczyzn. Patrzy wyniośle w górę nie zwracając uwagi na tych, którzy składają jej hołd, ani na trzy zaprzężone do powozu nagie postaci. Jeden z mężczyzn, z szelkami uprząży i pochylony ku ziemi, zdaje się usuwać cierń z bosej stopy, drugi kuli się w trwożnej czci, rzucając ukradkowe spojrzenie w stronę wysiadającej, twarz trzeciego wykrzywiona jest grymasem erotycznego spazmu. Ta twarz przypomina twarz samego artysty (jest niemal regułą, że któraś z męskich fizjonomii na grafikach nosi zwykle rysy autora). Nocna sceneria, udręka i ekstaza malujące się na twarzach mężczyzn kierują naszą myśl ku wyczekiwanej erotycznej rozkoszy (jej odwołanie, trwanie w oczekiwaniu, jest według Deleuze’a właśnie kondycją masochisty¹⁸).

To znamienne, że rozwiązyły świat ulicy Krokodyli pozostaje światem niespełnień: jest fantasmagorią, która jedynie kusi nadzieją spełnienia zakazanej przyjemności:

Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic w nie dobiega swojego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego mar-

twego punktu. [...] Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilną i pustą. [...] Nigdzie jak tu nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bewładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy. (131)

Gorzej jednak, że ze świata „dzielnicy krokodyli” tak blisko jest do świata „genialnej epoki”¹⁹. Tak blisko, że są one właściwie jednym i tym samym: „bujaniem na falach nieskończonej frazeologii” (395) – by posłużyć się tu cytatem niczym wytrychem. Świat genialnej epoki jest nie mniej przeżarty przez niespełnienie aniżeli świat ulicy krokodyli. „Nigdy jej naprawdę nie było” (565) – napisze w liście do Juliana Tuwima. Schulz nie tylko swoje postaci poddawał torturze deziluzji. Lubował się również w aplikowaniu tej tortury samemu sobie. Rozkosz w świecie schulzowskim zawsze pozostanie niedoszłą rozkoszą. Nie tylko. Także nienazwaną. Jak pamiętamy, możliwe jest tylko „zdrętwienie nienazwanej rozkoszy” (214). Niczym grymas na twarzy zaprzężonego do powozu bogini-kusicielki. „Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna” (290). Owo stwierdzenie z opisu wymykającej się opisowi jesieni to nie westchnienie skargi – to postulat! Owo odwołanie się do spełnienia – jak zauważyli badacze – jest mechanizmem czynnym na wszystkich piętrach schulzowskiej wyobraźni²⁰.

Masochistyczne imaginarium schulzowskie stale obecne w grafikach, w których triumfujące i wyniośle obojętne kobiety pozwalają się adorować przez oddających im hołdy skarłałych i pokracznych mężczyzn, w *Wiosnie* ma swoją ekspozyturę, choć bardziej dyskretną. W nocnej scenie w sypialni (sypialnia, buduar, to częsta sceneria jego grafik i rysunków) Bianka, „wśród ogromnych poduszek”, pod „wielką lampą z różowym abażurem”, kokietująca rzekomymi defektami swej urody tylko po to, by za chwilę jej piękność widziana „przez medium oddalenia stała się bolesna, nie do zniesienia i ponad wszelką miarę”, jawi się jako zimna, cyniczna, nieosiągalna i świadoma swej władzy. „Pełna kaprysów, przekory i nieobliczalności” od niechcienia słucha relacji Józefa i niedbale podpisuje podsuwane jej papiery:

Z nabrzmiałymi ustami, podłożywszy blade ramię pod głowę, odwołuje swoją decyzję i daje mi czekać. Albo odwraca się plecami do mnie, zatyka sobie uszy rękami, głucha na moje prośby i perswazje. Nagle, bez słowa jednym wstrząśnięciem nóżki pod kołdrą strąca

^{19/} Dorota Głowacka pisze, że i mityczny matecznik u Schulza jest przeżarty simulacrum: „Transcendentne obszary w opowiadaniach Schulza, «regiony wielkiej herezji», to symulowana przestrzeń ekstazy artystycznej twórczości”. Zob. D. Głowacka *Wzniosła tandeta i simulacrum*, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3, s. 91.

^{20/} Wiosny nie da się opowiedzieć, Bianka zawsze pozostanie tajemnicą: „schulzowskie esencje to zmienne maski pożądania. A skoro tak, to odwołanie ostatecznego Sensu stanowić musi figurę erotycznego niespełnienia” – pisze M.P. Markowski w szkicu *Wiosna: między retoryką a erotyką*, w: *Czytanie Schulza*, s. 289. Podobnie W. Panas, kiedy uzasadnia nigdy niekończące się wyczekiwanie na przyjście Mesjasza – por. W. Panas *Bruno od Mesjasza*, s. 55 i n.

^{18/} G. Deleuze *Masochism...*, s. 70 i n.

wszystkie papiery na ziemię i patrzy przez ramię z wysokości swych poduszek rozszerzonymi zagadkowo oczyma, jak nisko schylony zbieram je gorliwie z ziemi [...]. (257)

Kusicielka, ze swej dominacji czyni narzędzie odraczanej rozkoszy, zadaje cierpienie, które zaowocuje gratyfikacją. „Wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą”, namawia do upadku: „insynuuję mi zdradę mej najświętszej misji” – zwierza się w słodkiej zgrozie nasz bohater. Chce jego, kapłana świętej sprawy, sprowadzić do roli manekina, erotycznej maszyny: „Uczyń to – szepcze natarczywie – uczyń to. Stań się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów...” (258). Jako czytelnicy Deleuze’a dodajmy, że – jak na sadystyczną *dominatrix* przystało – Bianka jest typem androgynicznym²¹.

Manifestacje dominacji, wyczekiwana i aplikowana kara, usuwają podminowujący masochistyczne ego niepokój i umożliwiają przeżycie rozkoszy. „To nie poczucie winy – zaznacza Deleuze – buduje masochistyczną świadomość, ale pragnienie bycia karanym, chęć rozładowania poczucia winy i uczynienie seksualnego zadośćuczynienia możliwym”²².

Świat *Wiosny* jest pełen aluzji i odniesień do masochistycznego uniwersum. Jego naczelną figurą jest – jak pisze Gilles Deleuze w swoim studium o dziełach Leopolda von Sacher-Masocha – zdetronizowany i poniżony ojciec²³. Prawdziwy ojciec, Jakub Schulz – co podkreślają zarówno Jerzy Ficowski jak i Radosław Kostrzewa²⁴, „zbliżony introwertycznym temperamentem do swojego młodszego syna – mógł budzić w nim jedynie uczucia afirmatywne”. Nie inaczej chyba i Jakub, ojciec z opowiadań, jako ktoś, kto wprowadza małego Józefa w świat cudowności i pełni rolę kogoś, kto przeprowadza inicjację młodego artysty. Ojciec nie musi być tyranem, aby relacja, o której mowa, mogła się wykształcić. Zresztą jego postać nie jest wcale jednoznaczna. Bardziej skomplikowane mogły być również relacje domowe: Jakub Schulz, buchalter z wykształcenia, kupiec-filozof (takiego określenia używa Jerzy Ficowski, relacjonując wspomnienia drohobyczan), prowadził rodzinny sklep bławatny pod szyldem Henriette Schulz (kapitał założycielski pochodził z posagu żony, pochodzącej z zamożnej rodziny handlarzy drewnem i właścicieli miejscowego tartaku). Prowadził sklep nieudolnie, a i chorował przewlekłe. Na skutek niepowodzeń handlowych Schulzowie musieli sprzedać repre-

21/ „Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antoni praczki, z którą bawiłeś się będąc mały? (...) To była ja – rzekła chichocząc – tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?” (258).

22/ G. Deleuze *Masochism...*, s. 104.

23/ Por. tamże, s. 60 i n.

24/ Pierwszy w swoich *Regionach wielkiej herezji* (*Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulcu*, Słowo, Warszawa 1992), drugi w studium o wizerunkach ojca w prozie Schulza („Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4), tu zacytowany jako autor hasła „Ojciec” w *Słowniku schulzowskim* (s. 243). Z tych źródeł, a także z książki J. Jarzębskiego (*Schulz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999) czerpię dalsze informacje o rodzinie Schulzów.

zentacyjny dom przy rynku, zlikwidować sklep i przenieść się na ulicę Bednarską, do domu jednej z córek. Późniejszy autor *Sklepow cynamonowych*, w opinii badaczy silnie związany uczuciowo z ojcem, bardzo przeżył jego śmierć. Jak podaje Kostrzewa, pierwotnie zbiór opowiadań miał zostać zatytułowany *Wspomnienia o ojcu*²⁵. Ale podkreślić należy tu z całą mocą: związki między tym, co należało do realności życia rodzinnego a tym, co znalazło wyraz w literackiej transpozycji, nie są przecież oczywiste i o stopniu zależności trudno wyrokować. Poza tym, w masochistycznym uzależnieniu nie chodzi o zemstę na ojcu, ale o uporanie się z jego obecnością we własnej biografii: „Masochista pragnie upokorzyć i poddać torturom zinternalizowaną postać (ojcowskiego) autorytetu, nie Imię Ojca, lecz postać obscenicznie upokorzonego ojca, którego podmiot się wstydzi; za pośrednictwem masochistycznego rytuału pragnie wystawić na pośmiewisko «ojca we własnym wnętrzu»”²⁶.

Nie ulega wątpliwości – zaznacza Deleuze – że masochista żyje w głębokim poczuciu winy, ale akurat daleki od myśli, że zawinił wobec ojca: to właśnie podobieństwo do ojca, które w sobie odkrywa, jawi się mu jako grzech, który należy odpokutować. Stąd jego wina jest winą na opak: czymś głęboko doświadczanym a zarazem czymś najgłębiej absurdalnym. [...] W istocie przeżywana jest tak, trudno ją odróżnić od czegoś, co się przeżywa z humorem [...] Właściwy dla kogoś o masochistycznych skłonnościach humor (dlaczego humor – o tym za chwilę – M.Z.) czynny jest w samym natężeniu poczucia winy, nie mniej niż w surowości kary, bo to ojciec jest winny w synu, a nie syn wobec ojca.²⁷

Akurat w opowiadaniu *Wiosna* ojciec pojawia się tylko po to, by zniknąć z opowieści. Inicjuje bohatera w świat wiosny i zaraz go porzuca. Figurą ojca staje się Franciszek Józef I – to on jest bezdusznym Demiurgiem tego świata, to jego trzeba obalić, by wyzwolić spętane energie i boskie dzieło stworzenia doprowadzić do końca. To przeciwko niemu podejmuje akcję nasz bohater. Ale i u Schulza ojciec narratora, Jakub, pojawia się wielokrotnie pod postacią demiurga. Zawsze skompromitowanego – przypomnijmy. Bo czym w końcu jest jego śmieszność wynikająca z konfrontacji z Adela, tak łatwo go poskramiająca w jego kreatorskich zapędach? Trudno również za heroizację jego postaci uznać metamorfozy którym podlega, a zmienia się, jak wiadomo, w wypchane ptaszysko, wielkiego karakona i w końcu, w muchę. „Staliśmy skonsternowani, głęboko zawstydzeni tym żalonym faktem, unikając nawzajem naszych spojrzeń. W głębi serca czuliśmy pewną ulgę, że w chwili krytycznej znalazł jednak wyjście z głębokiego blamażu” (302). I w końcu, ojciec również jest postacią niewolną, jak się okazuje w tytułowym opowiada-

25/ W roku 1931, zaraz po śmierci matki, która przeżyła męża o 16 lat, zaprojektował nagrobki rodziców. Por. Ficowski *Regiony...*, s. 123 i n.

26/ Tak komentuje Slavoj Žižek ustalenia Deleuze’a. Por. S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 152.

27/ G. Deleuze *Masochism...*, s. 101.

niu *Sklepów cynamonowych*, od masochistycznych skłonności i fetyszystycznych zachowań²⁸.

W masochistycznej psychomachii – wedle Deleuze’a – mamy do czynienia z dwojakiego rodzaju wyparciem. Po pierwsze, z unieważniającym wyparciem ojca usuwanego z symbolicznego porządku. Po drugie, z idealizującym wyparciem matki, utożsamianej z prawem (zastępowanej również innymi kobiecymi postaciami, ale i często zastępowanej obrazem Matki, będącej figuracją Matek chthonicznych – ich obraz, bóstw budzących cześć i grozę, opiekunek matecznika fabuły – i tym samym porządku symbolicznego, pojawia się w *Wiośnie* w części XVII). Tu jednak zaznacza się obecność bolesnego dla ego konfliktu: prawo jest tym, co reprezentuje pożądanie, co pozostaje tożsame z obiektem pożądania, i co – podobnie jak ono – pozostaje skryte.

Kiedy Freud pokazuje – pisze Deleuze – że w rzeczy samej natura pożądanego obiektu odnosi się do matki, natomiast samo pożądanie i prawo odnosi się do ojca, to nie próbuje tym samym podnieść określoną treść obiektu do rangi prawa – czyni coś dokładnie odwrotnego: pokazuje jak – za sprawą edypalnego rodowodu – prawo z konieczności musi skryć swoją treść, aby oddziaływać jako czysta forma będąca skutkiem odrzucenia zarówno obiektu (matki) jak i ojca będącego tego prawa podmiotem.²⁹

Zdaniem Deleuze’a właśnie owe maski i przebrania – a więc fetysze, poprzez które prawo (i pożądanie) manifestuje swoją obecność – są źródłem humoru a nawet komizmu sytuacyjnego. To dlatego – jego zdaniem – Kafka śmiał się czytając *Proces* przyjaciołom. Tak jak seks jest parodią aktu prokreacyjnego, tak rytuał fetyszystyczny staje się parodią religijnej adoracji. Może u Schulza właśnie w tym mechanizmie zastępczych substytucji należy szukać przyczyn obowiązującej w jego świecie zasady panmaskarady rzeczywistości?

Kluczową sprawą pozostaje jednak przeniesienie prawa na matkę i utożsamienie prawa z obrazem matki³⁰. Jedynie pod tym warunkiem kara spełnia swoje za-

^{28/} Tomasz Olchanowski daje liczne przykłady owych sytuacji „degradujących” ojca, z których jedna (epizod z młodym „Ganimedem”, pięknym kelnerem Adasiem z opowiadania *Sanatorium pod klepsydrą*), przedstawia go jako również niewolnego od skłonności homoseksualnych. „Wycofuję się z sali pełen niesmaku, niezauważony przez ojca” – zawiadamia nas narrator.

^{29/} G. Deleuze *Masochism...*, s. 85.

^{30/} Olchanowski zwraca uwagę, że w sytuacjach, kiedy Józef N. traci respekt dla ojca, bądź znajduje się w sytuacji zagrożenia albo zagubienia, „przypomina sobie o świecie matki”, ratunku szuka „w regresji albo w objęciach preedypalnej matki” (s. 76 i n.). Tak jest – dopowiedzmy – w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą*, gdzie – jak się okazuje – nad narratorem tracącym kontakt z ojcem, zirytowanym ojcowskimi „wybrykami” i „błazeństwami”, z daleka i dyskretnie czuwa matka (P, 333). Olchanowski podkreśla też, że w psychologii Jungowskiej „zstąpienie do świata podziemi” – co ma miejsce we wspomnianym epizodzie w *Wiośnie* – „symbolizuje wejście do ciała matki – głęboką introwersję i regresję, aż do okresu prenatalnego, do królestwa archetypów”, „gdzie mają początek wszystkie potencjalne możliwości”, i gdzie

danie: zmienia poczucie winy w poczucie ulgi i triumfu. Dopowiedzmy: matka jest upostaciowaniem prawa i autorytetu tożsamego z dostępem do seksualnej rozkoszy, ale nie jest tym, co budzi niepokój. „Postać złej matki rzeczywiście pojawia się w masochistycznym uniwersum jedynie incydentalnie, centralne miejsce zajmuje dobra matka, to ona jest obdarzona fallusem, kto wymierza karę i upokarza, a zarazem prostytuuje się. [...] Zajmuje pustą przestrzeń w porządku symbolicznym, jaka zostaje po zdetronizowanym ojcu”³¹. W świecie opowiadań taką figurą fallicznej matki jest oczywiście Adela: strąca ojca z domowego piedestału i anektuje miejsce „słabej” matki narratora. (Chciałem, „żeby moja matka umarła, żebym miał macochę” – triumfującą maskę pożądania).

Józef w opowiadaniach pozostaje w niewoli fantazmatu matki, jak i fantazmatu ojca. Tyle tylko, że w przypadku tej drugiej sytuacji uwielbienie i podziw dla ojca walczą o lepsze z rozczarowaniem ojcowskim zanikaniem, z jego pograżaniem się w dziwactwach i działaniach wystawiających na szwank ekonomiczny byt rodziny, jego uległością wobec Adeli, wreszcie i z politowaniem dla nałogu nieudolnego naśladownictwa prac prawdziwego Demiurga i fiaska, które tu ponosi, czyniąc cnotę z konieczności – świadomy, że musi zadowolić się formami tandetnej i liczej imitacji. Ojciec jest tu bardziej figurą niespełnionego proroka i artysty-szarlatana aniżeli kimś z grona demiurgicznych tytanów, których obraz rozpala wyobraźnię małego Józefa.

Raz jeszcze podkreślmy: co nieświadome (dostępne poprzez symbole), nie jest tożsame z tym, co zapisane na sposób literacki (więc istniejące jako fantazmatyczne), a już na pewno nie z tym, co istnieje w porządku tego, co rzeczywiste. Ale powraca! Deleuze przywołuje ustalenia Jacquesa Lacana, wedle którego obiekt oswojony na planie symbolicznym, „zmartwychwstaje” w fantasmagoryjnej postaci w „Realnym” (albo „Rzeczy”). Realne, wedle Lacana, to ten aspekt rzeczywistości, który pozostaje poza obszarem symbolicznej interakcji, to „niewyobrazalna Rzecz”, „nieludzki partner”, „Inny, z którym nie można podjąć dialogu za pośrednictwem bezosobowego symbolicznego Porządku”, „niepojęta otchłań radykalnej inności”³².

Schulz w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza odwołuje się do natrętnie powracającego w dzieciństwie obrazu z czytanej mu jako ośmiolatkowi przez matkę ballady Goethego *Król Olch* – o „rozstrzygającym” – jak pisze – dla niego znaczeniu, do „obrazu dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy”.

„dokonuje się reintegracja ze światem”, odzyskanie „zatopionego introwertycznego libido” (s. 67-68).

^{31/} G. Deleuze *Masochism...*, s. 108.

^{32/} Por. J. Lacan *The Psychoses*, w: *The seminar of Jacques Lacan*, t. 3, przekł. ang. R. Grigg, New York 1993. Cyt. za S. Žižek *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, Res Publica Nowa, 2001 nr 10, s. 102.

Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękane, pełne fatalizmu odpowiada na indagację nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki. (680)

Ojciec przynależy do porządku symbolicznego, jest „oswojony” w tym znaczeniu, że nie jest częścią przestrzeni zagrożenia. Ale nie chroni przed inwazją ciemnego żywiołu, czyli tego, co wymyka się symbolizacji. A tym jest w istocie noc w balladzie *Król Olch* i w przywołanym po latach obrazie: jest lacanowską Rzeczą. Można też iść tu jeszcze bliskim Schulzowi Rilkeńskim, a więc orfickim tropem (bliskim też akurat rozumieniu Lacanowskiemu), gdzie noc jest właśnie uosobieniem chaosu, świętą nieokreślonością, miejscem narodzin bogów, ciemnym matecznikiem bytu, a więc chtonicznym *sacrum*³³. W obliczu nocy Ojciec jest bezradny w swej czulej opiekuńczości. Trzeba pamiętać, że ta interpretacja wydobywająca kłękę ojca, dokonana została już w dorosłym i dojrzałym życiu, i ewidentnie na potrzeby budowania własnego pisarskiego mitu. Rzecz jednak w tym, że ta historia powraca w powtórzeniu: to, co zostało oswojone w porządku symbolicznym (ojciec), wraca pod postacią „zewu” nocy, radykalnej Inności, stanowiącej zagrożenie. Już wcześniej pojawia się ten obraz w tym samym powtórzeniu. Bohater i narrator *Wiosny* (wcześniejszej od napisanego do Witkiewicza listu-manifestu), z pleniących się w jej gąszczu „historii”, wywołuje obraz nocnej wędrownicy „męża [...] tulącego w fałdach płaszcza dzieciątko” (219) i równie bezradnego wobec żywiołu nocy. W opowiadaniu okazuje się ono dziewczynką: to przeniesienie wspomnianej sytuacji z dzieciństwa. Dziewczynka z jednej z owych „historii” zostanie Bianką? Narrator potem wielokrotnie pisze o naznaczającym Biankę cierpieniu, pragnie dociec przyczyn trapiącego ją smutku. Józef chce być jej opiekunem, chce zastąpić jej ojca, który okazuje się ojcem fałszywym. Poności fiasko. Zwycięzca w tej grze zostaje Demiurg, Franciszek Józef (to klasyczna sytuacja powrotu „wypartego”). Ale przecież i bohater odnosi także jakieś zwycięstwo: złowrogi pseudo-ojciec Bianki zostaje z tej gry wyeliminowany. Wracając do dzieciennego fantazmatu osnutego wokół obrazu z ballady o *Królu Olch*, i trzymając się terminologii Lacanowskiej, można więc powiedzieć, że to nie ojciec stanowi w świecie opowiadań *object petit a* (czyli wykreowany przez pragnienie obiekt wyobraźniowy, stano-

^{33/} Por. A. Krokiewicz *Studia orfickie*, s. 41, Aletheia, Warszawa 2000, a także W.A. Strauss *Descent and Return. The Orphic Theme In Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge 1971, s. XVIII i n. Na obecność Rilkeńskich tropów u Schulza wskazuje Anna Czabanowska-Wróbel w szkicu *O Obrazie Króla Olch w prozie Schulza (w: Czytanie Schulza, s. 296-305)*. Zajmując się tym obrazem (i innymi obrazami nocy u Schulza) badaczka wydobywa wspomniany przeze mnie aspekt, zwracając uwagę (za samym Schulzem z listu do Witkiewicza) na „wielość jego znaczeń niemożliwych do wyczerpania”, ale nie odwołuje się ani do mitologii orfickiej, ani do Lacana. Podkreśla natomiast, że w „całym dziele Schulza” chodzi o „przekroczenie osoby ojca” i o wyzwolenie się spod jego dominacji.

wiący wypełnienie dziury w porządku symbolicznym), lecz matka/kobieta. Jest bóstwem i przedmiotem bałwochwalczego kultu, ale i zarazem – jak Bianka – upostaciowaniem tajemnicy i piękna. A piękno u Schulza, choć adorowane w tak wielu postaciach, nigdy nie jest skończenie doskonałe. I ono jest brzemienne niespełnieniem: nie może wykroczyć poza „zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi” (290). Nie jest więc przykładem „harmonii i zgody na siebie”.

Postacią z masochistycznego uniwersum jest także Rudolf, właściciel markownika. To on zostanie szczęśliwym oblubieńcem – w zastępstwie Józefa. I właśnie ta jego rola depozytariusza cudzego, przeniesionego pożądanego, określa go w stosunku do bohatera *Wiosny*. Masochista to ktoś, kto potrzebuje fantazmatycznego wsparcia swego pożądanego. Znamienna jest jednak – podkreślana także przez Deleuze’a – ambiwalencja postaci pośrednika w pełniących tę rolę postaciach z powieści Sachera-Masocha. Jak pisze Žižek, pośrednik, „ten trzeci”, jest kimś, poprzez którego dokonuje się interwencja porządku symbolicznego, czyniąca znośną obecność Realnego-Rzeczy³⁴. Wiosna w opowiadaniu jest takim Realnym: wymyka się spod kontroli i wywraca na nice wszelkie próby porządkowania rzeczywistości:

Zarasta wszystko bez wyboru. Płacze sens z bezsensem, wiecznie błaznująca – z głupia frant, bezdennie lekkomyślna. Czyżby i ona była sprzymierzona z Franciszkiem Józefem I, czy złączona jest z nim węzłami wspólnego spisku? Trzeba pamiętać, że każdy łut sensu, wykluwający się w tej wiosnie, zagadywany jest natychmiast przez stokrotną błagę, przez zaplajający byle co nonsens. (265-266)\

„Trzeci” jest pośrednikiem między mną a bezosobowym porządkiem symbolicznym (Wielkim Innym, będącym warunkiem istnienia intersubiektywności, czyli symetrycznych relacji międzyludzkich) oraz między mną a Realnym (innością nieoswojoną i nieludzką). Tylko dzięki obecności „trzeciego” Józef może uwielbiać Biankę.

Rudolf mało co rozumie, gotów wszystko zepsuć, ale jest właścicielem markownika, tajnej mapy sensów, bez dostępu do której akcja Józefa może spalić na panewce. Markownik to podręcznik do opanowania mętnych żywiołów wiosny. Rudolf jest więc, z jednej strony zagrożeniem, gdyż jego obecność zaświadcza o możli-

^{34/} Por. S. Žižek *Przekleństwo fantazji*, s. 169-181. W innym miejscu pisze wyraźniej: „Żadna oś łącząca dwa terminy nie utrzyma się, jeżeli zabraknie trzeciego. Jeżeli zawieszono zostaje funkcjonowanie Wielkiego Innego, przyjazny bliźni i przerażająca Rzecz stają się jednym i tym samym (przypadek Antygony). Jeśli brak bliźniego, do którego mógłbym się odnieść jako partnera, sam symboliczny porządek zmienia się w potworną pasożytną na mnie Rzeczą (przypominającą Boga Daniela Paula Schreubera, który bezpośrednio mnie kontroluje, prześwietlając mnie promieniami *jouissance*). Jeżeli brak Rzeczy – podstawy naszej codziennej regulowanej symbolicznie wymiany z innymi – to znak, że żyjemy w płaskim, aseptycznym świecie habermasowskim, w którym pozbawione namiętności podmioty zredukowane zostały do roli martwych pionków w jednostajnej grze, zwanej komunikacją”, por. tegoż *Melancholia i...*, s. 102.

wości „powrotu ojca” i przerwania misji. Ale z drugiej strony, jest potrzebny. Rysuje przed nim możliwość drugich narodzin, stanowi *alter ego* Józefa, kogoś, kto będzie wytworem tych wszystkich reżyserskich poczynań. Posiadanie markownika czyni Rudolfa eksponentem porządku symbolicznego, ale jego opór, sprzeciw, ignorancja, czyni go chłopcem z wiosny, poplecznikiem chtonicznych żywiołów. Znamienne, że Józef nazywa Rudolfa Kainem. „[...] los mój był losem Abła. Była chwila, kiedy ofiara moja była Bogu i miła, a twój dym szedł dołem Rudolfie. Ale Kain zawsze zwycięża” (265). Kain jest w świecie powieści Sacher-Masocha ważną postacią. Schulz – co podkreślają jego współcześni – skwapliwy czytelnik, entuzjasta, choć nie bezkrytyczny, Freuda, musiał zapewne czytać powieści Sacher-Masocha³⁵. „Dziedzictwo Kaina” to brzemień zbrodni ludzkości i niezbywalnego cierpienia, ale i wrogości/obcości Natury, okrucieństwa chtonicznych Matek – jak to wykłada Deleuze³⁶. Kain uprawia rolę, to ukochany syn swojej matki. Abel jest z kolei ulubionym synem Abrahama. Kain – powiada Deleuze – zabija w Ablu swoje podobieństwo do ojca, czyniąc matkę Matką-boginią. Rudolf jako Kain jest więc sojusznikiem w próbie obalenia autorytetu ojca. Tym łatwiej Josefowi uczynić Rudolfa stroną kontraktu, jaki zawarł z Bianką, przekazać „regencję” (i Biankę) w jego ręce.

Wszystko to prowadzi nas do konkluzji, że „idylla własnego ja” znalazła u Schulza swoje reprezentacje poprzez masochistyczne *mise-en-scènes*. Można uznać tę konstrukcję „ja” za przykład lacanowskiego „idealnego ja”. Według Lacana „idealne ja” jest definiowane poprzez sposób, w jaki podmiot projektuje siebie w świat otaczający, dokonując narcystycznej identyfikacji wyobrazeniowej. To, jak

^{35/} Por. O fascynacji Freudem czytamy w relacji bardzo bliskiego Schulzowi Emila Górskiego, w: *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 72. Młodszy znajomi Schulza brali ilustracje z *Księgi Bałwochwalczej* za ilustracje do powieści autora *Wenus w futrze*. Por. relacja E. Lowenthala (*Listy, fragmenty...*, Baltimore, Jon Hopkins University Press 1976, s. 55), choć sam Schulz w cytowanym już wywiadzie Józefa Nachta, miał rzekomo powiedzieć, że „Sacher-Masoch dał tylko prymitywną fotografię samego aktu fizycznego, bez psychologii masochizmu”, i że prawdziwa powieść masochistyczna jest jeszcze do napisania. Warto też przypomnieć jak charakteryzuje Nacht swoje kompetencje jako rozmówca Schulza-rysownika: „Znajomość Sacher-Masocha, Jana Jakuba Rousseau, a przede wszystkim moje życie intymne przygotowało mi platformę, z której mogłem patrzeć prosto w istotną treść rysunków, bez stawiania na palce (...)” – pisze. Mniejsza o „życie intymne” interlokutora, ale znamienne pozostaje przywołanie Jana Jakuba Rousseau. W końcu z interpretacji jego praktyk fetyszystycznych wysnuł Jacques Derrida swoją teorię suplementacji! (por. J. Derrida *Of Grammatology*, Baltimore, 1976, s. 155).

^{36/} G. Deleuze *Masochism...*, s. 12 i 96. Równie ważną – i opozycyjną figurą – jest tu figura Chrystusa, w powieściach Sachera-Masocha opuszczonego przez boskiego ojca, posłanego na krzyż przez matkę. Być może u Schulza byłaby nią figura Mesjasza.

powiada Lacan „miejsce, w którym podmiot pragnie usatysfakcjonować siebie w sobie”³⁷.

Tak jak idylla jest w ostateczności triumfem literackiego autotematyzmu (grą w ujawnianie fikcyjności przedstawienia), tak wyobraźnia masochistyczna stanowi domenę przede wszystkim narcystycznego erotyzmu, więc autoerotyzmu – bo wiem spełnia się poprzez fantazje z zawsze celowo opóźnianym ostatecznym udziałem erotycznego partnera. W świecie idylli zasadnicze znaczenie ma umowność przedstawienia, ale i nie mniejszym stopniu umowność jest warunkiem spełnienia masochistycznej fantazji. Zasadnicze znaczenie – jak pisze Deleuze – ma tu kontrakt, zawsze dobrowolny, zawierany między partnerami. Masochista – powiada – to *homo ritualis*³⁸. Ale czyż literatura nie jest rytuałem? Czy schulzowski sposób pisania nie jest rytuałem? Ależ jest! – jest próbą budowania „genealogii *kat' exochen*”. A kultywowanie w sobie poczucia obcości? Wybór samotności jako losu, czynienie z samoponiżania nie tylko strategii bycia wśród ludzi (kiedy przeczytamy zachowaną korespondencję Schulza, nie sposób nie dostrzec, że we wszystkich listach Schulz jest uniżenie grzeszny), ale czynienie z niej również czegoś w rodzaju aplikowanej sobie dyscypliny? Wszystko to przypomina wyniosłą dewizę Kafki: „W walce ze światem bądź zawsze po stronie świata”. Widzieć lepsze i gorsze – i wybierać gorsze. Być raną i sztyletem. Czy można jednocześnie być raną i sztyletem? Czasem czekamy na to, by ktoś zadał nam ból po to, by zaoszczędzić sobie niejednego rozczarowania, a także by mieć poczucie, że wciąż kierujemy swoim losem. Im więcej reżyserii, tym mniej cierpienia.

Schulz jest zatem pisarzem idyllicznym? Tak, choć to niekiedy mroczna idylla, idylla *demoniaque*.

^{37/} J. Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. by a. Sheridan, ed. by J.-A. Miller, Hogarth Press, Londyn 1977, s. 257 (cyt. za A. Easthope *The Unconsciousness* Routledge, Londyn 2002, s. 62).

^{38/} „W masochizmie kontrakt jest karykaturą kontraktu, wydobywa jego dwuznaczność: kontrakt może afirmować sztuczność wzorów kultury, ich apolliniński i męski charakter, przeciwstawiony naturalnym, chtonicznym więziom łączącym nas z matką a i kobietą. Sytuacja kontraktu odwzorowuje relację z kobietą, tak jak ona przebiega w systemie patriarchalnym. Kontrakt masochisty odwraca ten stan rzeczy czyniąc z kobiety partnera do zawarcia kontraktu” (G. Deleuze *Masochism...*, s. 92-95). Kontrakt zakłada wykluczenie ojca i przenosi na matkę zdolność egzekwowania prawa ojcowskiego. „Poprzez kontrakt, a więc racjonalny, świadomy akt określający warunki i czas trwania eksperymentu, masochista zyskuje dostęp do mitycznego, beczasowego królestwa, władztwa chtonicznych matek” (tamże, s. 65).

Paweł DYBEL

Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza

I.

Jednym z najbardziej znanych tekstów na temat prozy Brunona Schulza jest artykuł Artura Sandauera pt. *Rzeczywistość zdegradowana*¹ opublikowany jako wstęp do tomu dzieł wybranych tego badacza. Tytuł artykułu w zamierzeniu krytyka, w okresie powojennym jednego z najbardziej niestrudzonych propagatorów pisarstwa autora *Sklepów cynamonowych*, sugerował, że stanowi ono wymowne literackie świadectwo różnych procesów „degradacji” drobnomieszczańskiej rzeczywistości, które to zjawiska, począwszy od przełomu XIX i XX wieku, miały miejsce w galicyjskiej prowincji kresów wschodnich. Procesy te były rezultatem gwałtownej ekspansji gospodarki kapitalistycznej w tym regionie, która zaczęła się wraz z odkryciem w nim złóż ropy i gazu ziemnego i niosła ze sobą głębokie przeobrażenia cywilizacyjne. Schulz miał rejestrować te przeobrażenia w swojej „sennej” prozie, ukazując w jej „iluzyjno-epickich” kreacjach niezwykle sugestywnie degenerację różnych aspektów społecznego świata, w którym wzrastał i który stanowił jego podstawowe środowisko życiowe.

Mimo iż autor *Dla każdego coś przykrego* starał się przekornie wykazać, że właśnie „senna” iluzoryczność Schulzowskiego świata jest w istocie bardziej „realistyczna” niż realizm tradycyjnej powieści dziewiętnastowiecznej pisanej z pozycji wszechwiedzącego narratora, to jednak – jak się wydaje – z marksistowskimi krytykami okresu łączyło go jedno podstawowe założenie: zadaniem pisarza jest obnażanie różnych form degeneracji społecznej i komercjalizacji, jakie niesie ze

sobą nowoczesna gospodarka kapitalistyczna. Stąd swoista ambiwalencja, z jaką Sandauer podchodzi do prozy Schulza. Z jednej strony interesujący – i rozpatrywany w kontekście lat sześćdziesiątych bez wątplenia nowatorski – pomysł wykazania, że „zdegradowana” rzeczywistość prozy Schulza wyjawia coś znacznie więcej na temat „społecznego bytu” jednostki, niż mogłaby to uczynić proza tradycyjnie realistyczna, z drugiej strony traktowanie owej degradacji w sposób dość dosłowny. Tak, jakbyśmy w prozie Schulza mieli wyłącznie do czynienia z kurczącym się drobnomieszczańskim światem polskich Żydów z okresu międzywojnia, z wszystkimi jego prowincjonalnymi naleciałościami, obyczajowymi osobliwościami oraz z rozpadającymi się tradycyjnymi więzami rodzinnymi. Świat ten, począwszy od przełomu wieków, pod wpływem gwałtownych cywilizacyjnych przeobrażeń miał powoli odchodzić bezpowrotnie w przeszłość, co też autor *Sklepów cynamonowych* wymownie poświadczał w swojej prozie.

Wydaje się jednak, że podstawowy „problem”, z którego ta proza wyrasta, polega na czymś zupełnie innym niż na bezwiednej demaskacyjnej krytyce drobnomieszczańskiego świata, z którego Schulz się wywodził. Jeśli bowiem nawet ma rację Sandauer twierdząc, że świat ten w postaci, w jakiej pojawił się na kartach powieści Schulza, znajdował się w stanie głębokiego, potęgującego się coraz bardziej kryzysu, to przecież, jak się wydaje, fikcyjny świat tych powieści jest również „zdegradowany” w całkiem innym znaczeniu niż to, które przypisuje mu ten krytyk. W tym wypadku chodzi nie tylko o „degradację” najbliższego rodzinnego (i społecznego) otoczenia pisarza spowodowaną przeobrażeniami o charakterze ekonomicznym. Równie istotne znaczenia zdają się mieć różne czynniki związane z indywidualną osobowością rodziców pisarza, jak też z różnymi, jak najbardziej przygodnymi wydarzeniami i okolicznościami. Chociażby takimi, jak na przykład fakt ciężkiej choroby ojca, przez co często przebywał on w sanatorium, podczas gdy cała „władzę” życia domowego dzierżyła wtedy matka².

Trudno nie uznać, że również wszystkie te jak najbardziej indywidualne i partykularne czynniki nie miały żadnego wpływu na kształtowanie się osobowości pisarza Schulza, sposobu jego patrzenia na świat, w szczególności zaś jego stosunku do kobiet i do „żywiołu” kobiecości. W istocie to głównie odnosząc się do postaci obojga rodziców, inscenizuje on w swojej wyobraźni „romans rodzinny”, podobnie zresztą jak miało to miejsce w przypadku neurotycznych pacjentów Freuda. W romansie tym Schulz przybiera postać narratora-syna, „opowiadając” historię rodzinną z bardzo szczególnej perspektywy, którą wyznacza skrajnie masochistyczny kult kobiecości podniesionej do rangi potężnej samorodnej siły ży-

^{1/} A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, wstęp do: B. Schulz *Proza*, oprac. listów J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

^{2/} Gwoli sprawiedliwości należy odnotować, że Sandauer podjął w 1976 roku w jednym ze swoich szkiców próbę – jak sam to określił – „psychoanalizy” wybranych fragmentów prozy Schulza i Gombrowicza. Szkic ten jednak nie tylko w niczym nie przypomina żadnego z klasycznych modeli interpretacji psychoanalitycznej, ale również motywy typowe dla tych modeli (kastrowanie, motywy edypalne itd.) pojawiają się w nim jedynie marginalnie. Por. *Bruno Schulz czyli „mityzacja rzeczywistości”*, w: A. Sandauer *Zbrane pisma krytyczne*, t. 1, PIW, Warszawa 1981, s. 617-627.

ciowej. Siła ta jest w równej mierze swym początkiem i celem, zaś w relacji do niej cały męski świat Księgi i Prawa znajduje się w stanie postępującego coraz dalej rozkładu i zaniku, jawiąc się jako jej wyblakły i zbyteczny dodatek. Perspektywę opowiadania tego „romansu” przez narratora-syna można więc nazwać perwersyjną w takim znaczeniu, w jakim pojęcie to ukształtowało się w ramach tradycji psychoanalitycznej: chodzi o odbiegający od tego, co się uznaje za obowiązujący paradygmat, stosunek ludzkiego podmiotu do „obiekta” i „celu” seksualnych pędów.

Schulz przy tym, rzecz ciekawa, proponuje – raczej całkiem bezwiednie – bardzo „psychoanalityczne” rozpoznanie genealogii tej masochistycznej postawy narratora-syna wobec kobiecości, narratora, który jest w jakiejś mierze jego własnym *port-parole*. Dochodzi tu bowiem do głosu ze szczególną siłą „drugie ja” pisarza, człowieka – jak wynika z jego autokomentarzy i wspomnień innych – na co dzień niezwykle nieśmiałego, pełnego różnych zahamowań i kompleksów. I jakkolwiek byłoby bez wątplenia sporą naiwnością i uproszczeniem utożsamianie ze sobą obu tych „ja”, to jednak również twierdzenie, że nie mają one ze sobą nic wspólnego i należy traktować je całkiem niezależnie od siebie, jest w przypadku prozy Schulza nie do utrzymania. Zbyt wiele fikcyjny narrator tej prozy ma cech wspólnych z osobowością pisarza. W dodatku świat, który powołuje do życia mocą swojej wyobraźni, obfituje w postaci i zdarzenia wykazujące niekiedy zdumiewające podobieństwo do wydarzeń jak najbardziej „realnych”, które skądinąd znamy ze wspomnień, listów i innych dokumentów. Ma się wówczas wrażenie, że wyrastają one z tych ostatnich niczym fantastyczne przeogromne grzyby z *mycelium*. Dlatego też fikcyjnego narratora tej prozy należy rozpatrywać w dynamicznym powiązaniu z realnym „ja” pisarza, a nie traktować go jako kategorię czysto abstrakcyjną, funkcjonującą jedynie w odniesieniu do świata przedstawionego jego powieści.

Kiedy więc w jednym ze swoich opowiadań narrator-Schulz pisze: „Uwiedziony pieścotami matki, zapomniałem o ojcu...”³, to z jednej strony wypowiedź tę należy traktować jako istotną informację na temat jego związku z „realnymi” rodzicami (to znaczy, ściśle biorąc, jak on sam widział ten związek), z drugiej stanowi ona klucz do zrozumienia genealogii perwersyjnej postawy fikcyjnego narratora powieści Schulza wobec kreowanego przez niego świata. Słowa te pokazują bowiem, że w oczach pisarza postawę matki wobec niego cechowała przepojona ukrytym despotyzmem niepoohamowana zachłanność, której towarzyszyło – zapewne przez nią samą nie do końca uświadamiane – dążenie do marginalizacji postaci ojca w życiu syna. Podobnie też należałoby interpretować wypowiedź narrators-Schulza na temat ojca, który „wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane [...] Obijały się o ściany i pękały, zostawiając w powietrzu swe kolory”⁴. W tym wy-

^{3/} B. Schulz *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 115.

^{4/} Tamże.

padku wspomnienie realnego zdarzenia z dzieciństwa urosło w pamięci pisarza do kluczowego symbolu oddającego fałszywie beztroską postawę ojca wobec surowych realności życia. W rezultacie nie był on w stanie wpoić synowi poczucia Prawa, roztaczając przed jego oczyma iluzoryczne tęczowe światy rozplywające się od razu w nicłość.

Naturalnie aż prosi się, aby ten obraz rodzinnego trójkąta zinterpretować w kategoriach psychoanalitycznych. Stanowi on bowiem wymowny przykład deformacji klasycznego trójkąta edypalnego, polegającej na tym, że albo w wyniku pewnych predyspozycji psychicznych, albo pod wpływem określonych wydarzeń, matka zajmuje w wychowaniu dziecka miejsce ojca. Zamiast więc, jak chce tego „patriarchalna” tradycja, wspomagać swoją postawą ojcowskie zakazy, przeobraża się ona we wszechwładną uwodzicielkę, która swymi pieścotami pragnie syna zagarnąć dla siebie bez reszty. Ojciec natomiast zamiast wpoić mu poczucie autorytetu i władzy, karmi go zwiewnymi fantomami własnej wyobraźni, ulatniającymi się od razu w kontakcie z surową rzeczywistością.

Prowadzi to do dalekosiężnych konsekwencji, jeśli chodzi o ukształtowanie osobowości syna. Matka bowiem przekazuje mu zupełnie innego rodzaju życiową „prawdę” niż ta, do której przekazania zobowiązany jest przez kulturową tradycję ojciec. Nie jest to już surowa i apodyktyczna prawda biblijnego Prawa, którego należy przestrzegać właśnie dlatego, że jest Prawem, ale zaborcza prawda matczynych pieścot, która obezwładnia i tumani swą hedonistyczną naturą. Z czasem ta zależność rzutować będzie na wyobrażenia syna na temat samej kobiecości, w jego oczach urastającej do potężnego samorodnego żywiołu, tożsamego z życiem samym i przytłaczającego go swoim ogromem.

Inna sprawa, że tego typu wypowiedzi o Matce pojawiają się w całym dziele Schulza niezwykle rzadko. Z reguły jej postać rysuje się bardzo słabo, sytuując się gdzieś w tle opisywanych wydarzeń. Jej rolę absolutnej władczyni w świecie synowskich fantazji przejmują zazwyczaj różne postaci kobiet, przytłaczające go swoją „samorodną” cielesnością, postaci wspaniałe, potężne, promieniujące zmysłowością i ciepłem. Ale też należy od razu dodać, że w świecie tym pojawiają się również kobiety odcieleśnione albo wypalone z wszelkiej cielesności, albo uwzniośnione do ideału romantycznych anielic (Bianka).

Jeśli jednak Matka jako symbol wszechwładnej kobiecości króluje w świecie prozy Schulza jedynie w sposób pośredni i zastępczy, to – rzecz zdawałoby się paradoksalna – „zdegradowany”, nie dorastający do swojej funkcji życiowego przewodnika i wychowawcy Ojciec jest w nim główną postacią, wokół której ześrodkowuje się cała akcja. W *Sklepiech cynamonowych* jest on upadłym, żalonym patriarchą pozbawionym wszelkich insygniów rzeczywistego autorytetu i władzy. Dlatego próbuje je rozpaczliwie odzyskać w wykreowanym mocą własnej wyobraźni „zastępczym” świecie rajskich ptaków czy – później – kobiecych manekinów-fetyszy. W *Sanatorium pod Klepsydrą* z kolei okazuje się zniedołężniałym starcem, przebywającym w świecie wiecznej śmierci, gdzie każde spotkanie z synem jest już rozmięciem się z nim.

Ta – paradoksalnie – centralna pozycja ojca w świecie Schulzowskiej prozy, ojca, o którym syn-narrator całkowicie „zapomniał”, bierze się stąd, że owo zapomnienie dotyczy – mówiąc w terminologii Lacana – jedynie funkcji Ojca symbolicznego. To znaczy wiąże się ono z faktem, że „realny” ojciec nie sprostał symbolicznej roli, którą wyznacza mu kulturowa tradycja. Nie był w stanie wpoić synowi poczucia bezwzględnej autorytetu Prawa, które oddzieliłoby go trwale od matki jako pierwotnego obiektu jego popędów seksualnych. W wyniku tej degradacji symbolicznego aspektu figury ojcowskiej u narratorsyna rodzi się potrzeba rekompensaty. Miejsce Ojca symbolicznego zostaje w pełni zawłaszczone przez ojca wyobrazeniowego, który jest jednak tylko żalną karykaturą tego pierwszego, powołującą do życia wybujałe fantazmatyczne substytuty utraconego przez siebie królestwa. Zamiast więc chodzić twardo po ziemi, tworzy dziwaczne wyobrazeniowe światy, które niczym bańki mydlane od razu pękają w konfrontacji z rzeczywistością. To ojciec-widmo, który nadaremnie poszukuje własnego utraconego bezpowrotnie symbolicznego oblicza.

Ojciec jest figurą centralną w prozie Schulza właśnie dlatego, że jest ojcem „zdegradowanym”. To innymi słowy ojciec, który nie może stać się sobą, utożsamić się z własnym Imieniem. Dlatego też, po kolejnych porażkach, kurczy się coraz bardziej i nicestwieje, pogłębiając w ten sposób rozdziew między tym, kim chciałby być (i kim być powinien), a tym, kim jest faktycznie. Na to wewnętrzne rozdarcie postaci ojca nakłada się w prozie Schulza rozdarcie samego narratorsyna. Niedorastanie ojca do własnej symbolicznej funkcji zostaje „powtórzone” i spotęgowane w stosunku syna do niego. Ojciec bowiem, który nie może w pełni utożsamić się z sobą samym, nie może stać się też podstawą „pozytywnej” identyfikacji ze strony syna. Narrator-syn uporczywie go poszukuje, gdyż pozostawił on po sobie w jego pamięci trwałe, niewymazywalny ślad własnej nieobecności. Nie mogąc być przez niego przypomniany jako taki, pojawia się na kartach prozy Schulza w zdegradowanej postaci zastępczej jako ojciec-upiór, który jest permanentnym brakiem samego siebie.

2.

Zdeformowany w ten sposób edypalny trójkąt, wokół którego ześrodkowuje się świat prozy Schulza, przypisuje już niejako z góry jego narratorowi pozycję syna-perwerta. Perwersja jest jego przeznaczeniem, gdyż obydwójce rodziców nie dorosło do swych właściwych ról wyznaczonych im przez tradycję. Pojęcia perwersji używam tutaj w znaczeniu, w jakim ukształtowało się ono w najnowszej tradycji myśli humanistycznej, począwszy od opublikowania przez Freuda *Trzech rozpraw z seksualności dziecięcej*. W artykule tym pojęcie perwersji wiąże on z wszelkimi formami nakierowania popędu na obiekt inny niż heteroseksualny oraz z uzyskiwaniem przez podmiot innej formy zaspokojenia niż genitalna. I jakkolwiek autor *Totem i tabu* utożsamia te dwie formy z „odstępstwem od normy”, to zarazem, wykazując jak dalece są one zakorzenione w polimorfizmie seksualności dziecięcej, która dopiero później ulega stłumieniu, dokonuje ich swoistej „rehabilitacji”. Nie

dość tego. Stara się zarazem wykazać, jak dalece niektóre formy perwersji wiążą się w przypadku człowieka nie tylko ze złożoną strukturą popędów seksualnych, ale również jak istotne znaczenie odgrywają często asocjacje czysto językowe. W przypadku fetyszysty na przykład, seksualna fascynacja określonymi przedmiotami czy częściami ciała byłaby niemożliwa bez jej zdeterminowania przez logikę czysto językowych skojarzeń, wiązanych przez niego z traumatycznym doświadczeniem w dzieciństwie seksualnej satysfakcji. Wymownym tego przykładem jest choćby znany przykład pacjenta Freuda, który doznawał podniecenia seksualnego na widok błyszczącego nosa: w wyniku skojarzenia angielskiego *glance* (spojrzenie) z niemieckim *Glanz auf der Nase* (blask na nosie).

Zdefiniowana w ten sposób perwersja staje się – paradoksalnie – jednym z podstawowych wyróżników tego, co ludzkie. Tylko człowiek bowiem jako istota mówiąca jest zdolny do odstępstw od „naturalnych” obiektów i celu popędów seksualnych w formach niespotykanych na poziomie świata zwierzęcego. Wiążą się one w jego przypadku ściśle ze wspomaganą przez mechanizm językowych asocjacji możliwością „przeniesienia” seksualności na różnego typu obiekty i cele, które pierwotnie zdają się mieć charakter aseksualny.

Jeszcze dalej w, nazwijmy to, ontologicznej „rehabilitacji” fenomenu perwersji, idzie francuski analityk Jacques Lacan, który rozwijając różne implikacje obecne w tekstach Freuda, wiąże ów fenomen z odmiennym usytuowaniem podmiotu-perwerta wobec obiektu pragnienia. Według autora *Ecrits* podmiot perwersyjny cechuje to, że nie jest on w stanie zaakceptować braku w Innym, negując w sobie równocześnie jego odpowiednik: własne pęknięcie („przekreślenie”) w relacji do obiektu pragnienia. I tak na przykład podmiot homoseksualny odznacza się tym, że nie będąc w stanie uznać kastracji matki – i, co się z tym wiąże, również i własnej – na nieświadomym poziomie wyobraża ją sobie uporczywie jako matkę z fallusem, symbolem absolutnej pełni. Dlatego homoseksualista w swych relacjach seksualnych z innymi ma przede wszystkim na uwadze „rozkosz Innego”, traktując siebie i obiekt jako instrument owej rozkoszy, bez reszty w niej zanikający i w ten sposób negujący doświadczenie braku. Z nieco innego typu pozycją podmiotu wobec obiektu pragnienia mamy do czynienia w przypadku fetyszysty, który z kolei „brak w Innym” (i korespondujące z nim własne „przekreślenie” jako podmiotu) neguje za pomocą obiektu podniesionego do rangi fetysza; obiektu będącego zarówno „przyczyną”, jak i „celem” rozkoszy, obiektu, w którym zatem wszelka podmiotowość zanika bez reszty w swej odrębności.

Według Lacana możliwość zajęcia przez podmiot odmiennej wobec obiektu pragnienia pozycji niż heteroseksualna wpisana została już w samą strukturę popędu i jest z nią ontologicznie równouprawniona. Francuski psychoanalityk różni się w tej kwestii od Freuda, dla którego mimo całej otwartości na różnego typu „odstępstwa” ze względu na obiekt i cel popędu, heteroseksualna orientacja miała znaczenie paradygmatyczne we wszelkiej refleksji nad człowiekiem. Autor *Ecrits* natomiast nie rozpatruje już perwersji jako odstępstwa od normy, ale jako realizację innej możliwości usytuowania ludzkiego podmiotu wobec obiektu pragnienia.

W dodatku „realizacja” owej możliwości nie jest zazwyczaj wynikiem „wolnej”, autonomicznej decyzji jednostki, ale jest jej przeznaczeniem. Wiąże się z przygodnymi doświadczeniami traumatycznymi, w wyniku których zajęła ona taką właśnie, a nie inną pozycję wobec obiektu pragnienia.

Wyrastająca z tradycji psychoanalizy Freudowskiej formuła perwersji zaproponowana przez Lacana stanowi dobry punkt odniesienia do przyjrzenia się prozie Schulza pod kątem pojawiających się w niej „falicznych” postaci kobiet i korespondującej z nimi „zdegradowanej” postaci Ojca-fetyszysty, jedynej wyraziście zarysowanej figurze świata męskiego. Postać ta stanowi zarówno w *Skleпах cynamonowych*, jak i w *Sanatorium pod klepsydrą* swoiste centrum, wokół którego ześrodkowuje się cały fikcyjny świat tych opowiadań.

Ale w świecie tym istotną rolę odgrywa również jeszcze inna męska postać, chociaż nie jest już ona tak wyeksponowana, jak Ojciec. Jest nią syn, w *Skleпах cynamonowych* bierny i zasadniczo „niewidoczny” obserwator zachowań Ojca, skrywający się pod postacią narratora, w *Sanatorium pod klepsydrą* z kolei zarówno narrator, jak i główny uczestnik wydarzeń. Ów narrator-syn jednak w istocie, jeśli próbować określić jego „pozycję” wobec obiektu pragnienia w pojęciowości lacanowskiej, jedynie powtarza fetyszystyczne obsesje ojca-perwertę. Widać to szczególnie wyraźnie w sposobie kreślenia w *Skleпах cynamonowych* postaci kobiet. Przypisując im cechy samoródtwa i absolutnej władzy nad światem podnosi je on – podobnie jak ojciec – do rangi ideałów-fetyszy, rozkoszujących się swoją samowystarczalnością i pełnią. Dlatego dramat Ojca, upadłego proroka, który nie będąc w stanie sprostać symbolicznej funkcji przypisanej mu przez starotestamentową tradycję, próbuje rekompensować własną degradację wyobraźniową kreacją kolejnych fetyszystycznych mitologii, jest w równej mierze dramatem narratora-syna. Można powiedzieć, że syn rozwija w swojej wyobraźni jedynie inną wersję tego dramatu, będąc do ojca tak ludzaco podobny w swym zagubieniu i nicestwieniu w świecie tworzonych przez siebie fikcji. Chwilami zaś, jak na przykład w *Traktacie o manekinach*, różnica między nimi zupełnie się zaciera: głos rozprawiającego ojca zdaje się tutaj całkowicie pokrywać z głosem narratora-syna.

To ludzace podobieństwo ma – paradoksalnie – swoją genezę we wspomnianym fakcie niedorastania Ojca do swej symbolicznej funkcji, co stanowi przeszkodę w pełnej identyfikacji Syna z Ojcem i sprawia, że ten pierwszy staje się bezwiednie „taki sam” jak Ojciec; nie mogąc „stać się” Ojcem w sensie symbolicznym, siłą rzeczy powtarza perwersyjną pozycję ojca realnego wobec „obektu pragnienia”. Wraz z nią dziedziczy też wszystkie ojcowskie obsesje – ostatecznie więc degradacja i upadek Ojca jest również jego upadkiem.

Problemem Syna jest zatem nierozwiązany przez niego kompleks Edypa. Unie możliwia mu to wejście w rolę Ojca symbolicznego i pełne utożsamienie się z nią, o czym w biografii samego Schulza wymownie świadczy jego ciągły lęk przed poślubieniem którejś z kolejnych narzeczonych czy sympatii. Byłoby to bowiem równoznaczne z uznaniem „braku w Innym” i własnego „przekreślenia” jako podmiotu: czyli, ujmując rzecz w terminologii Lacana, uznania własnej „kastacji”.

Skoro zaś ojciec realny nie był w stanie, mocą swego autorytetu, narzucić mu tej postawy, gdyż sam miał z nią wielki problem, jak mógłby tego dokonać, zdany w tej materii wyłącznie na siebie, jego Syn?

Ta niezwykle dramatyczna, pęknięta relacja Syn – Ojciec rozwija się na kartach prozy Schulza zgodnie z własną autodestrukcyjną logiką. Jeśli więc w *Skleпах cynamonowych* Syn jest tylko uważnym rejestratorem szalonych zachowań Ojca, w *Sanatorium pod klepsydrą* wyrusza w podróż na jego poszukiwanie w spowolnioną krainę wiecznej śmierci. Syn chce wreszcie być, stać się Ojcem takim, jakim jego „realny” ojciec nigdy nie był. Ponieważ jednak w ziemskim świecie jest to niemożliwe, jedyne co mu pozostaje, to udanie się za nim – niczym Orfeusz za ukochaną Eurydyką – w świat cieni. Tam jednak każde spotkanie z ojcem jest rozminięciem się z nim, dlatego musi być ponawiane w nieskończoność.

W tym kontekście pozornie przypadkowa śmierć Ojca przeobrażonego w „członkonoga”, stwór pośredni między rakiem i skorpionem, i przez nieuwagę ugotowanego przez Matkę⁵ jawi się niczym „zdegradowane” powtórzenie zabójstwa Mitycznego Ojca z Freudowskiej opowieści o Hordzie Pierwotnej. Jest to żałosna karykatura tamtego mordu i to nie tylko ze względu na jego osobliwe okoliczności, ale również z racji tego, że (bezwiednym) zabójcą Ojca jest tutaj nie Syn, lecz Matka. Można więc powiedzieć, że jest to mord bardzo perwersyjny (albo też, mówiąc ściślej, perwersyjna jest sama jego inscenizacja przez wyobraźnię pisarza), gdyż oznacza praktycznie całkowite unicestwienie „zdegradowanego” pierwiastka męskiego przez wszechpotężną Kobięcość, która w ten sposób przypieczętowała swoje roszczenie do jedynowładztwa w świecie synowskiej wyobraźni.

Jeśli więc unicestwiony Ojciec staje się dla narratora-syna tak samo niedostępny, niedościgniony w swym ojcostwie, jak dla mitycznych synów-morderców, to jego miejsca nie zajmuje już Ojciec-symbol, surowe uosobienie stanowionego przez siebie Prawa, ale jego morderczyni – wszechwładna Kobieta-Matka. Ojciec ten zanika bezpowrotnie w żywiole wszechobecnej samorodnej Kobięcości, która przejmując od niego insygnia władzy, stara się do końca wymazać wszelkie po nim ślady. Ale też – paradoksalnie – właśnie dlatego, doświadczany przez narratora-syna jako permanentny Brak, Ojciec sprawuje odtąd tym większą władzę nad jego wyobraźnią, powracając w niej jako widmo, nie dając mu spokoju swoją natrętną nieobecnością. Koło się zamyka. Życie narratora-syna będzie się odtąd toczyć w zamkniętym kręgu własnych perwersyjnych fantazji, które odziedziczył po Ojcu (a właściwie po jego braku).

Nic więc dziwnego, że Syn, podobnie jak Ojciec, wydaje się być cieniem samego siebie, wyblakłym męskim podmiotem-manekinem, w którego oczach wszystkie postaci kobiet przekształcają się od razu w różne wybujałe formy Matki Fallicznej, synonimu kobiecej samowystarczalności i samoródtwa, absolutnej dominacji i wszechwładzy. Ostatecznie narrator-syn jest, podobnie jak Ojciec, podmiotem-perwertem, który nie mogąc zaakceptować „braku w Innym” dokonuje jego

5/ B. Schulz *Proza*, s. 384-390.

uwzniesienia do rangi bytu będącego jedyną przyczyną i racją swojej rozkoszy. W tej perwersyjnej postawie obydwa są heretykami-bałwochwalcami, odszczepieńcami od wiary ojców, gdzie wprawdzie człowiek był igraszką w ręku okrutnego Jahwe, niemniej jednak doświadczał nieubłaganych wyroków tamtego jako odrębny wobec niego podmiot, uporczywie przemierzający w wierze pustynię własnego poniżenia i upadku. Tym samym zaś był podmiotem doświadczającym bezpośrednio „braku w Innym” z perspektywy własnego pęknięcia, samotnym i zagubionym we własnym przerażeniu.

Nie znaczy to jednak, że syn-narrator w prozie Schulza jako „upadły” podmiot-perwert zatracca całkowicie swoją odrębność wobec Wielkiego Innego (czyli w tym wypadku wobec zajmującego jego miejsce na poziomie wyobraźniowym żywiołu Kobiecości podniesionej do rangi *sacrum*). Próbuje wprawdzie tego dokonać poprzez nieustanne masochistyczne degradowanie własnej podmiotowości, niemniej jednak strategia ta już niejako z góry skazana jest na niepowodzenie. Jej celem jest wszakże uzyskanie czegoś ontologicznie niemożliwego: wyzbycie się jakiegokolwiek formy tożsamości i samowiedzy. Niezależnie bowiem od tego, jak dalece podmiot ten pragnie zaniku własnej podmiotowości poprzez całkowite podporządkowanie się Innemu i zatracenie się w nim bez reszty, pozostaje on zawsze podmiotem odrębnym. I właśnie ta sprzeczność między masochistycznym dążeniem do całkowitego własnego zaniku a „obiektywną” ontologiczną niemożnością zrealizowania tego zamiaru w pełni stanowi o głębokim rozdarciu owego podmiotu.

Rozdarcie to potęguje dodatkowo fakt, że ten, kto miałby ów podmiot z tego rozdarcia wybawić: Ojciec narzucający mu bezwzględne posłuszeństwo wobec Prawa nie tylko nie jest w stanie sprostać temu zadaniu, ale sam ulega coraz dalej idącej degradacji i nicestwieniu. Ojciec wszakże, podobnie jak Syn, jest również podmiotem-masochistą. Więcej, to właśnie jego masochizm zrodzony na podłożu niedorastania do funkcji symbolicznej, przeniósł się, niczym nieuleczalna choroba dziedziczna, na narratorsynę. Dlatego podejmowane ze strony tego ostatniego rozpaczliwe próby pełnego utożsamienia się z Ojcem spełzają na niczym.

Ostatecznie uprawiany przez narratorsynę bałwochwalczy, masochistyczny kult Kobiecości poprzez obdarzenie jej atrybutami fallicznej samorodności i absolutnej władzy oraz jego poszukiwanie „nieobecnego” Ojca stanowią dwie komplementarne tendencje, określające świat prozy Schulza. Dopiero uwzględniając ich ścisły związek jesteśmy w stanie uchwycić całą przestrzeń duchowego dramatu narratorsynę rozszczepionego w swojej samowiedzy pomiędzy władczą postacią zachłannej matki oraz kurcząca się coraz bardziej, widmową postacią ojca.

3.

Uznając, że narrator-syn w prozie Schulza przyjmuje wobec kreowanego przez siebie świata postawę masochistycznego podmiotu-perwerta, określenie to traktuję jako kategorię formalno-stylistyczną, podobnie zresztą, jak zwykło się mówić o „podmiocie lirycznym” w wierszu czy o „nadawcy” lub „odbiorcy” utworu literackiego. Chodzi mi zatem, innymi słowy, o wskazanie na pewien, moim zdaniem

niezwykle istotny, strukturalny rys postawy samego narratora prozy Schulza, który bynajmniej nie jest tożsamy z jego „realnym” odpowiednikiem, czyli z pisarzem jako konkretną osobą o określonej biografii.

Zarazem jednak, zgodnie z tym, co zostało powiedziane wyżej, nie znaczy to, że nie ma między nimi żadnego istotnego pokrewieństwa ani też tym bardziej, że nie ma sensu śledzenie różnych zależności między nimi czy wskazywanie na strukturalne analogie i podobieństwa.

Jeśli nie będziemy w sposób tradycyjny sprowadzać motywów pojawiających się w tym piarstwie do faktów biograficznych, lecz wskażemy, jak dalece dramat, który się w nim rozgrywa, stanowi wyobraźniową ekspozycję jak najbardziej realnego życiowego dramatu pisarza, to związek między tymi dwiema sferami przybierze postać dynamicznej metamorfozy, a nie jednostronnej determinacji.

W końcu o doniosłości każdego piarstwa stanowi nie to, na ile jego twórcy udaje się w nim abstrahować od siebie jako konkretnej „realnej” osobowości i tworzyć świat, który z nią nie ma nic wspólnego, ale to, na ile ową osobowość i biografię udaje mu się przetopić w mit, podnieść do rangi uniwersalnego archetypu-symbolu obrastającego w całkiem nowe znaczenia. O ile jednak bardzo często ta metamorfoza wiąże się ze świadomym zatuszowaniem przez pisarza tego rodzaju związków i zależności, tak iż przybierają one w jego twórczości charakter bardzo zakamuflowany i pośredni, to Schulz, przeciwnie, sygnalizuje je niemal na każdym kroku. Na tym też zresztą zasadza się osobliwy fenomen tego piarstwa – zdawałoby się tak archaicznie naiwnego w swojej genealogii – na tle literatury współczesnej.

Wprowadzona przeze mnie kategoria narratorsynę-perwerta wymaga kilku zdań komentarza. Nazywa ona takie usytuowanie narratorsynę, w którym zanika on całkowicie (czy też, ściśle biorąc, stara się zaniknąć) w „rozkoszy Innego”, stanowiącej obiekt jego bezgranicznego uwielbienia i fascynacji. W prozie Schulza miejsce owego Innego zajmuje wyobraźniowa Kobiecość podniesionej do rangi samowystarczającego, rozkoszującego się samym sobą bytu. „Rozkosz” Innego w tym ujęciu nie zna „braku” i tym samym znajduje się w stanie permanentnej tożsamości z sobą samą. W teorii psychoanalitycznej Freuda i jego następców za najbardziej wymownego reprezentanta tego wyobraźniowego Innego „bez braku” uznaje się symbol Matki Fallicznej. Archetypiczny wymiar tego symbolu zasadza się na tym, że dochodzi w nim do głosu jedno z najbardziej pierwotnych i fundamentalnych zarazem dążeń ludzkich do negacji własnej skończoności. Jego celem jest osiągnięcie stanu życia w jego absolutnej pełni, życia, które nie zna przemijania i śmierci. Symbol ten, zdaniem Freuda, tkwi głęboko w nieświadomym człowieka, zaś w dziejach ludzkiej kultury znajdował swe wymowne manifestacje w tych religiach, w których centralną pozycję zajmowały wyobraźniowe Wielkie Matki – kobiecości podniesionej do rangi tego, co boskie.

Masochistyczny podmiot-perwert, który starając się sprowadzić własną podmiotowość do roli narzędzia „rozkoszy Innego” i w niej jako taki bez reszty zaniknąć, ma na celu całkowite wymazanie ze swojej świadomości poczucia własnej

pękniętej relacji do obiektu pragnienia. Strategia ta gwarantuje mu jednak tylko częściowy sukces. Dzięki niej udaje mu się jedynie zamaskować przed samym sobą (i innymi) to pęknięcie na poziomie świadomości, ale bynajmniej nie usunąć. Przy czym istnieje zasadnicza różnica między sposobem, w jaki ta strategia jest realizowana w przestrzeni społecznej przez „realnego” masochistę, a sposobem, w jaki realizuje ją masochista „fikcyjny”, powołany przez pisarza do życia na kartach powieści. W przypadku prozy Schulza jest nim narrator-syn, którego wyobraźnia powołuje do życia różne wszechwładne postaci kobiet oraz „zdegradowaną” i nieustannie nicestwiejącą postać ojca.

„Realny” podmiot-perwert jest zazwyczaj na poziomie swojej świadomości w pełni pogodzony z rolą bycia instrumentem „rozkoszy Innego”, do roli owej dorabiając w swojej wyobraźni usprawiedliwiającą ją mitologię. Gra on przed sobą i wobec innych rolę „bohatera”. Nie tylko nie widzi w swych odbiegających od tego, co ogół uważa za „normalne”, seksualnych fascynacjach nic „zdrożnego”, ale motywuje je jeszcze dodatkowo różnymi rehabilitującymi je wyobrażeniami. Więcej. Uważa często, że własne, dla większości nietypowe formy zaspokojenia seksualnego nie tylko są „równouprawnione” ze społecznie akceptowanymi, ale stanowią wręcz ich „wyższą”, bardziej autentyczną i wysublimowaną postać. Tworzy on w ten sposób rodzaj ideologicznego uzasadnienia dla własnych fascynacji seksualnych – co też pozwala mu utożsamić się z pozycją bycia instrumentem „rozkoszy Innego”.

Podmiot-nieperwert natomiast nie musi budować w swojej wyobraźni tego rodzaju dodatkowej, uzasadniającej jego orientację seksualną mitologii (czy ideologii), gdyż niejako już w postaci „gotowej” dostarcza mu jej tradycja kulturowa, z której wyrasta. Owa mitologia służy wówczas usprawiedliwieniu jego „męskiej” pozycji podmiotu w relacji do obiektu albo, w przypadku pozycji kobiecej, bycia obiektem rozkoszy owego podmiotu. I tak jednostka w pozycji męskiej utożsamia się zazwyczaj z różnymi mitologiami „władczymi”, które pozwalają występować jej w roli zdobywcy w relacji do kobiecych „obiektów” swoich seksualnych fascynacji, później zaś grać wobec nich rolę opiekuna, żywiciela, obrońcy i tak dalej. W obu tych wypadkach mitologia kulturowa ustanawia nie tylko model heteroseksualny jako uniwersalny paradygmat, ale zarazem w określony sposób definiuje pozycję „męską” i „kobiecą” w jego obrębie. Ześrodkowana jest ona przy tym na „męskim” podmiocie jako takim; w pierwszym wypadku bezpośrednio, w drugim traktując go jako główny punkt odniesienia dla jednostki w pozycji kobiecego obiektu. Tymczasem podmiot-perwert, traktując siebie i swój obiekt jako narzędzie „rozkoszy Innego”, stara się budować mitologię bez tego rodzaju podmiotowego odniesienia. Jego celem jest wymazanie własnej podmiotowości i podmiotowości Innego, a nie jej utwierdzenie czy choćby odniesienie się do niej.

Ostatecznie jednak mechanizm budowania mitologii uzasadniającej typ fascynacji seksualnych podmiotu-nieperwerta i podmiotu-perwerta jest zasadniczo ten sam, tyle że w tym drugim przypadku przybiera on bardziej złożoną i okrężną postać. Celem jest w obu wypadkach „pozytywne” uzasadnienie własnej tożsamości

seksualnej poprzez odwołanie się do takich lub innych wyobrażeń na temat siebie i innych. Złożona postać mitologii podmiotu-perwerta wiąże się po pierwsze z tym, że nie znajdując powszechnej akceptacji dla swych fascynacji seksualnych, musi on budować własną mitologię niejako od podstaw, na drodze negacji tego, co ogół uznaje za „normalne” i „oczywiste”, po drugie natomiast buduje ją poprzez negację/wymazanie własnej podmiotowości.

Jeśli więc mitologie podmiotu-nieperwerta służą przede wszystkim przesłonięciu własnego pęknięcia („przekreślenia”) w relacji do obiektu pragnienia, przy równoczesnym zachowaniu poczucia własnej podmiotowości (względnie własnego odniesienia do podmiotowości Innego), to mitologia, którą buduje podmiot-perwert służy całkowitemu zatarciu tego podmiotowego odniesienia i „usprawiedliwieniu” siebie w roli narzędzia „rozkoszy Innego”. Postawa podmiotu-perwerta wobec obiektu rozkoszy nie tylko więc nadbudowuje się – poprzez jej negację – na postawie podmiotu-nieperwerta, ale stanowi jej swoistą radykalizację. Droga okrężna do obiektu pragnienia ma być tutaj zarazem – paradoksalnie – drogą bezpośrednią, bez „zapośredniczenia” przez podmiotowość podmiotu, jego rozdarcie.

4.

Ta zasadnicza różnica między sposobem, w jaki budują swoją tożsamość „realny” podmiot-perwert i podmiot-nieperwert, zostaje na swój sposób „powtórzona” w przypadku ich fikcyjnych literackich odpowiedników. W klasycznych formach dominującą pozycję zachowuje podmiot-nieperwert, który w dyskursie narratora lub podmiotu lirycznego buduje różne mitologie miłości (albo przedstawia ich kryzys, załamanie i upadek), już to koncentrując się na podmiotowej „męskiej” stronie dominacji i władzy, już to na stronie „kobiecego” obiektu seksualnej fascynacji. Literatura tego typu porusza się w obrębie arystofanesowego mitu dwu uzupełniających się połówek, modyfikując go jednak zarazem w jednym istotnym punkcie: przyjmuje się bowiem milcząco za coś oczywistego, że owe połówki są różnej płci. Model ten może niekiedy służyć wypowiedzeniu postawy perwersyjnej, ta jednak jest wtedy w jego obrębie „przemycana” pod maską różnego rodzaju niedopowiedzeń czy aluzji i ma charakter marginalny.

Natomiast fikcyjny podmiot-perwert w postaci narratora czy podmiotu lirycznego zaczyna wkraczać „masowo” (i często już bez listków figowych) do literatury z początkiem XX wieku, zyskując w niej szybko pozycję równouprawnioną z klasycznym podmiotem-nieperwertem. W naszej literaturze okresu międzywojnia wymownym świadectwem tego zjawiska jest – obok twórczości Schulza – pisarstwo Witkacego i Gombrowicza. W przypadku tych ostatnich jednak perwersyjność postawy narratora, bohaterów powieści czy dramatu polega na czymś zupełnie innym, niż ma to miejsce w przypadku autora *Sklepow cynamonowych*. Postawę tę określa swoista pasja „eksperymentatorska” w sferze seksualności. W utworach Witkacego i Gombrowicza narrator (czy główni bohaterowie) „bawią się” obiektami swych seksualnych fascynacji, traktując je w sposób czysto instrumentalny. Wszystko jest tutaj sztuczne, zainscenizowane z góry przez narratora (czy drama-

turga), który w swej władczo-manipulacyjnej postawie wobec własnych wyobrażeń i kreacji przypomina klasyczny scjentystyczny podmiot nowoczesności, dominujący niepodzielnie nad badanym przez siebie światem. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej mechanizmowi tych kreacji, okazuje się, że nieograniczona wolność narratora (czy bohaterów) w sferze seksualności ma w nich charakter pozorny. W swej „eksperymentatorskiej” postawie wobec innych, którymi gra, ustawiając ich raz po raz w „nietypowych” i „niezręcznych” sytuacjach, on sam zdaje się być bezwolnym medium jakiejś potężnej diabolicznej siły, która złośliwie zamienia wszystkie jego kreacje w groteskową parodię tego, co realne.

W tym sensie narrator (dramaturg) jest tutaj podmiotem perwersyjnym: w swej (pozornej) kreacyjnej wolności jest on w istocie narzędziem „rozkoszy Innego”, który bezlitośnie „używa” go dla uzyskania jakiejś mrocznej satysfakcji, nie wiadomo, dlaczego i po co. Na tym też polega jego dramat: wbrew swemu roszczeniu do sprawowania absolutnej władzy nad kreowanym przez siebie światem jest on całkowicie uzależniony od Innego. „Bawiąc się” bezlitośnie innymi, sam jest niczym kukła manipulowana przez niewidocznego aktora za sceną.

Tymczasem perwersyjność postawy narratora-syna w prozie Schulza polega na czymś zupełnie innym. Od perwerta „realnego”, który kreuje różne wyobrażenia i mitologie mające usprawiedliwić odmienną jego seksualnych fascynacji, nie różni się on już – jak ma to miejsce w pisarstwie Witkacego i Gombrowicza – tym, że w wyrafinowany sposób „gra” zachowaniami kreowanych przez siebie fikcyjnych postaci, sprowadzając ostatecznie wszystko do groteski i absurdu. Przeciwnie. Do tych mitologii podchodzi jak najbardziej serio uznając, że są one dla niego jedyną szansą ocalenia.

„Realny” podmiot-perwert tak naprawdę – czyli w swoim nieświadomym – nie wierzy w prawdziwość owych mitologii (to samo zresztą dotyczy stosunku do własnych mitologii podmiotu nieperwerta), gdyż niezbędne mu są one jedynie po to, aby „pozytywnie” uzasadnić na wyobraźniowym poziomie społecznej samowiedzy własny typ fascynacji seksualnych. Natomiast dla fikcyjnego podmiotu-perwerta prozy Schulza kreowana przez niego mitologia wszechwładnej Kobięcości jest wręcz kwestią życia i śmierci. Nie służy mu już ona jedynie do fantazmatycznego utwierdzenia się wobec siebie i innych w swej seksualnej tożsamości, ale prowadzić ma do jego o d k u p i e n i a. Doprowadzając ją do postaci skrajnej, prowadzi ją jednak zarazem, i to wbrew swej woli, do całkowitego załamania.

Można powiedzieć, że fikcyjny podmiot-perwert porzuca grę pozorów, jaką jest budowanie obrazu siebie w oparciu o mitologię „rozkoszy Innego” i odnajdywanie w niej usprawiedliwienia dla własnych seksualnych fascynacji na poziomie społecznej samowiedzy potocznej. Podmiot ten czyni w pewnym sensie krok dalej: własne bycie „instrumentem” rozkoszy Innego stara się potraktować w sposób dosłowny, czyniąc je elementem Realnego, dążąc do całkowitego zaniknięcia w owej rozkoszy w swej podmiotowości. Chce on przeobrazić się w całości w ów instrument, odmieniając tym samym podstawy własnej egzystencji. Chce nie tylko – jak „realny” podmiot nieperwert – „uzupełnić” własny brak, ani też tylko – jak „re-

alny” podmiot perwert – wymazać go całkowicie w swojej wyobraźni. Chce on mocą swych wyobraźniowych kreacji jak najbardziej serio i dosłownie uczynić go niebyłym. Chce on Wyobraźniowe umiejscowić w Realnym, nadając mu status fantazmatycznej pełni, która wyczerpuje się bez reszty w „rozkoszowaniu się” sobą samą. Ponieważ jednak, postępując w ten sposób, pragnie urzeczywistnić coś ontologicznie niemożliwego, musi ponieść na tej drodze klęskę.

W rezultacie jest on – paradoksalnie – na poziomie Realnego konfrontowany z własnym podmiotowym pęknięciem w sposób szczególnie bolesny i bezpośredni. Doświadcza go jako potężną destrukcyjną siłę, której może przeciwdziałać jedynie budując, niczym Syzyf, od nowa swoją odkupieńczą mitologię Słowa. Dramat fikcyjnego podmiotu-perwerta polega ostatecznie na tym, że obarcza on swoją wyobraźnię zadaniem, które rozsądza jej „maskującą” funkcję. Nie tylko bowiem oczekuje od niej, że przesłoni ona ów brak, ale również, że go całkowicie sobą „pochłonie”. Dąży on do osiągnięcia stanu, który będzie równoznaczny z całkowitym wyrzeczeniem się siebie, z zanikiem własnej podmiotowości w „rozkoszy Innego”.

W rezultacie im wspanialsze obrazy samorodnej Kobięcości kreowane są przez ów podmiot, tym intensywniej postępuje jego nicestwienie i degradacja. Zamiast spodziewanego odkupienia następuje jego coraz dalej idące wyobcowanie się w stosunku do siebie i do kreowanego przez siebie świata. Zarazem jednak głęboki dramat tego podmiotu polega na tym, że obranie podobnej strategii stanowi dla niego jedyną szansę ocalenia. To innymi słowy dramat artysty, który na drodze rozpetania własnych wyobraźniowych mocy stara się zanegować to, co jest.

Wyobraźniowa strategia fikcyjnego podmiotu-perwerta w prozie Schulza, będąc swoistą radykalizacją analogicznej strategii realnego podmiotu-perwerta, prowadzi zatem – paradoksalnie – do obnażenia iluzoryczności tej ostatniej. Jest to jednak zarazem równoznaczne z obnażeniem iluzoryczności wyobraźniowych kreacji jako takich: drugą nieodłączną stroną powołanego przez narratora-syna do życia wybujałego świata wytworów jego wyobraźni jest wszakże nicestwienie jego samego, kreatora tego świata. W ten sposób Prawda, którą wyjawia na swój temat, jest w równej mierze Prawdą podmiotu-nieperwerta. To, żeby tak rzec, prawda „ogólnoludzka”, gdyż oba te podmioty realizują tylko dwie różne wyobraźniowe strategie negacji „tego samego” Braku. Jeśli więc strategia realnego podmiotu-perwerta w jakimś sensie stanowi radykalizację strategii realnego podmiotu-nieperwerta (zamiast dążenia do „uzupełnienia” braku, co zakłada jego istnienie, pojawia się dążenie do jego całkowitego wymazania, co zakłada jego odrzucenie), to strategia fikcyjnego podmiotu-perwerta, będąc radykalizacją tej radykalizacji, demaskuje w równej mierze iluzoryczność ich obu.

Ostatecznie klęska narratora-syna, który nie jest w stanie powstrzymać w świecie swojej wyobraźni procesu nicestwienia ojca i siebie, jest równoznaczna nie tylko z klęską Schulza-artysty. To również klęska Schulza-syna, który podjął się w swym dziele rozpaczliwej próby ratowania świata Ojca, świata od samego początku skazanego na zagładę. Ale też ta klęska nie jest tylko partykularną przy-

Interpretacje

padłością świata, w którym przyszło Schulzowi żyć, świata, który wydał już z góry na jego ojca, solidnego kupca starej daty, zaciekle broniącego uczciwych reguł gry w swoim zawodzie, okrutny wyrok. To klęska ciągłego rozmijania się z Ojcem symbolicznym w każdym z nas, z Ojcem takim, jakim chcielibyśmy go widzieć i doświadczyć, czego też jednak nigdy nie udaje się nam w pełni osiągnąć. Czyż bowiem Prawo, które nam zaszczebia, nie jest budowane w swej apodyktyczności na braku, który musi sobą zanegować i przestonąć, aby stać się Prawem właśnie? Czy w takim razie brak Ojca, jego „zapomnienie”, nie ujawnia, jak dalece owo Prawo jest zbudowane na nicości? Czyż nie wyjawia się wówczas, jak dalece jest ono tylko symboliczną konstrukcją, która wprowadza nas w świat społecznej dojrzałości jedynie wówczas, gdy o tym „zapomnimy” i akceptujemy je jako uzasadniające samo siebie?

Schulzowi, z powyżej przedstawionych racji, nie dane było doświadczyć apodyktycznej mocy tego Prawa w życiu. Stąd też i on sam z trudem mógł wyobrazić sobie siebie w roli ojca. Nieprzypadkowo przerażeniem napawały go wszelkie myśli o małżeństwie czy nawet o trwałym związku z kobietami, które kochał. Ale z drugiej strony, czy jego dramatyczne poszukiwanie tego Prawa w pościgu za nicestwiejącym Ojcem nie ujawnia czegoś z drugiej, niepokojącej strony owego Prawa? Czy nie demaskuje owego Prawa jako w sposób nieodwołalny zbudowanego na Braku, na Nicości?

Andrzej PLEŚNIEWICZ

Paweł Valéry

I.

Vita Cartesii res est simplicissima.

Jak życie Kartezjusza, życie Pawła Valéry było bardzo proste. Wielki poeta francuski urodził się dnia 30 października 1871 roku w Sete, nad brzegiem Morza Śródziemnego. Był to wówczas spokojny port średniej wielkości. *Cmentarz morski*, opisany w słynnym poemacie, jest pamiętnym z dzieciństwa cmentarzem w Sete.

Nawykle do rozległych morskich horyzontów oczy dziecka podziwiać mogły budowle o formach jasnych, celowych i prostych – przeciwstawne bezładowi zwietrzałych usypisk skalnego brzegu.

Wspominając swą młodość, sam poeta szkicuje krajobrazy swojego dzieciństwa na podobieństwo obrazów Claude Lorraine'a, przedstawiających ład i splendor portów śródziemnomorskich, gdzie pomiędzy wodną perspektywą i architekturą ozdobną – jedyną istotą działającą – światłość – budzi się, śpiewa i ginie.

Canaletto czy Guardi utrwalili na zawsze czar rokokowej Wenecji, lecz różowy brud i operowa nieomal architektura dziewiętnastowiecznej Genui nie znalazła swego malarza. Paweł Valéry spędzał tam w dzieciństwie najmiłsze ze swoich wakacji. One to zapewne kształtowały pierwsze, niezmiennie trwałe predyspozycje przyszłego twórcy: wizję malarską, zmysłową nieomal plastyczność opisów oraz upodobanie do spokojnego ładu architektury, która zamknie następnie słowa jego poezji w ramach prozodii dziedziczonej po poprzednikach, tradycyjnej i zwartej.

Szczęśliwe losy zawiodły następnie pogodną młodość poety do Montpellier, które już Stendhal chwalił, że nie ma „tak głupiej miny, jak inne miasta wewnątrz Francji”. Ognisko sztuki i kultury, Montpellier, ma piękne ogrody, zwłaszcza ogród botaniczny, w którym starcy, uczeni i kochankowie mijają się o zmierzchu wśród wysokich cyprysów, gdy piękność nieba ściska serce żony bohatera opowieści Pawła Valéry, Emilii Teste.

W roku 1890 – data niezwykle ważna – poeta poznaje Piotra Louys. Przyszły autor *Pieśni Bilitis* wprowadził Pawła Valéry w grono poetów symbolistów. Wtedy poznał Stefana Mallarmé:

Przypominam sobie, jak w wieku lat dziewiętnastu oderwałem się od poezji Hugo czy Baudelaire’a, gdy los rzucił mi przed oczy parę fragmentów *Herodiady*, *Łabędzia* i *Kwiatów*. Poznałem wreszcie piękno bez pozorów, na które czekałem, sam o tym nie wiedząc. Wszystko tu opierało się na wartości urzekającej języka.

Wyszedłem ku morzu, dość jeszcze odległemu, trzymając odpisy tak cenne otrzymane przed chwilą: i słońce w całej swej sile, droga oślepiająca, lazur nieba i kadzidła rozgrzanych ziół były mi niczym, tak posiadały mnie najgłębiej te wiersze niesłychane. (*Variété* III)

Upojenie pierwszej lektury nie osłabło nigdy: jeszcze po latach poznanie Stefana Mallarmé nazwie poeta „decydującym podbojem umysłowym”.

Lata bezpośrednio poprzedzające śmierć mistrza we wrześniu 1898 roku zamykają młodzieńczy okres twórczości Pawła Valérego. Niedługo po tym porzuci literaturę, ten „dziwiny zawód, gdzie trzeba być sobą dla innych”. Dopiero w dwadzieścia lat później rozpocznie poemat *Młoda Parka*, zrazu zamierzony jako ostateczne pożegnanie z poezją. Pisaną dla przyjaciela Larbaud notatkę biograficzną urywa na tej dacie słowami: „reszta to hałas”.

„Hałas” ten tworzy rozgłos poety i mówcy, członka Akademii, profesora poetyki w Collège de France, wreszcie wybitnego przedstawiciela kultury. Dla Polaków zaś szczególnie miła jest stała sympatia Pawła Valéry dla naszego kraju, a pobyt w Polsce w roku 1935 był jej wyrazem.

2.

Mówił chętnie o swojej sztuce, o wszystkich staraniach i umiejętnościach, których wymaga. Dawał mi pojąć to wszystko, co widzieliśmy razem na warsztacie. Widziałem zwłaszcza jego zadziwiający umysł. Sądziłem, że posiada moc Orfeusza. (*Eupalinos*)

Bibliografię prac Pawła Valéry rozpoczyna odbitka zamieszczonego przez „Nouvelle Revue” w sierpniu 1895 eseju pt. *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Jednak wbrew tytułowi tematem nie jest malarz, rzeźbiarz czy badacz, którego wspinała dzieła „wydają się jeszcze szczątkami nieznanymi wielkich gier”. Valéry usiłował jedynie zbudować jak gdyby schemat, konstrukcję dzieł Leonarda, by tym lepiej zrozumieć ich twórcę. „Zmuszony byłem wyobrazić sobie postać zdolną do wielu dzieł” – dzieł tak wielorakich i odrębnych, aby umysł ich twórcy wydał się umysłem uniwersalnym.

Leonardo jest więc pretekstem, a raczej definicją czy hipostazą wszystkich idei mgławicowo rozumianych w pojęciu jednostki ludzkiej pierwszej wielkości – *uomo universale*. Dziś wrogiem syntezy kulturalnej jest specjalizacja. Powołujemy się na różnorodność metod, wielość szczegółów i ciągle narastanie faktów i teorii, aby pomieszać cierpliwego obserwatora, drobiazgowego rachmistrza o precyzyjnych wa-

lorach instrumentu z tym, dla którego praca się dzieje – poetą hipotezy, budowniczym z materiałów analitycznych:

Czułem nazbyt dobrze, że znałem Leonarda o wiele mniej, niż go podziwiałem. Uważałem go za główną postać tej Komedii Intelktualnej, która dotąd nie napotkała swego poety i która była dla mnie cenniejszą jeszcze niż *Komedia ludzka* czy nawet *Boska Komedia*. Czułem, że ten mistrz swoich środków, ten posiadacz szkicu, obrazu czy rachunku odnalazł postawę centralną, z której przedsięwzięcia poznania i działania sztuki są jednakowo możliwe. (*Variété*)

Tak rozumiany Leonardo byłby zatem najbardziej obszernym symbolem człowieka wszystkich nauk i sztuk – jako abstrakcyjny punkt skupienia wszystkich formuł czy schematów dynamicznych wszelkich dzieł wykonalnych.

Bo w rozumieniu Pawła Valéry dzieła sztuki i zdobycze nauki właściwie są jednym. Zapewne wyniki badacza uzupełniają i pomnażają sumę wyników już osiągniętych przez innych, podczas gdy dzieło sztuki wyraża się tylko przez własną jedność. Lecz proces psychiczny badacza i artysty jest wspólny w swej genezie i przebiegu. „Nie znam poety ani malarza zachwyconego swą sztuką, oddanego pragnieniom swego umysłu, bardziej niż Jean Perrin pośród swoich aparatów i rozтворów fluoryzujących” (Lefèvre, *Entretiens*).

Nie tylko więc historia czy *scientia scientiarum* – filozofia jest sztuką, jest nią bowiem każdy przejaw działalności celowej. Dlatego Valéry nazwie marszałka Pétaína „doskonałym artystą w sztuce siły”, czy tak niemiłego sobie Pascala obdarzy na pocieszenie epitetem „artysty słowa”. Podobne pominięcie wszystkich cech poszczególnych charakteryzujących odmiennosć różnych dziedzin działania zubaża i osłabia indywidualność omawianych doświadczeń intelektu. Poznajemy jedynie przebieg działania nie zaś jego wynik szczególny, najbardziej istotny. Syntetyczność grozić tu może niekiedy powierzchownością. Co więcej, zbiorowości ludzkie, nawet tak złożone jak kontynenty (Europa, Azja), rozważać będzie Valéry jako całości indywidualne i myślące – stanie się to później przyczyną słabości jego spojrzeń na świat terażniejszy (*Regards sur le monde actuel*).

Istotą wszelkiego działania jest zatem praca intelektu, wspólna dla wielu dzieł najbardziej wielorakich i różnorodnych. Tę pracę intelektu poznać możemy jedynie przez jej przemyślenie, odtworzenie jej w sobie.

Podobnie jak Montaigne, Valéry oprze się na stanowisku, że człowiek, że on sam właśnie, jest miarą wszechrzeczy. Konsekwencją podobnej postawy jest autodydaktyzm, postawa intelektualnego Robinsona. Valéry pisze na wpół żartem: „Lektura mnie męczy i jedynie pisanie bardziej jeszcze nuży moją cierpliwość... Ja wynajduję właśnie to, czego mi trzeba. Sądzę w istocie, że ojcowie nasi czytali zbyt wiele. Mózgi nasze są szare od książek” (*Variété* II).

Wszelki na nowo podjęty wysiłek intelektu rozpocząć się musi od utwierdzenia swej podstawy przez analizę własnych założeń. Trwałość i znaczenie pism prozą Pawła Valéry, zwłaszcza zaś jego rozważań o poezji, opiera się na rzadkiej wnikliwości analizy terminów, potocznie rozumianych dotąd jako konkrety, chociaż są

abstrakcyjne – rozumianych jako jasne, chociaż są pełne sprzeczności. W błyskotliwych marginaliach do Monteskiusza Valéry rzucił pytanie: „Jak być Persem?” Jak można być tym, czym się jest?

Valéry pisze:

Nie ufam słowom, ponieważ najmniejsza rozważa czyni ufną podobną absurdem. Doszedłem niestety do porównania tych słów, poprzez które tak szybko przebiega się przestrzeń myśli, do lekkich kładek rzuconych nad przepaścią, gdyż dają jedynie możliwość przejść, bez zatrzymania się. Człowiek w pośpiesznym ruchu korzysta z nich i ucieka. Lecz jeśli ociąga się, szuka mocniejszego oparcia – chwila naporu rozbija kładkę i wszystko ginie w przepaści. Kto się śpieszy, zrozumiał. Nie należy być powolnym, gdyż pojmie się oczywiście, że zwroty najbardziej jasne składają się z ciemnych terminów.

Czy można mieć nadzieję, że ciemność i niejasność słów zniknie kiedyś w domenie literatury, jak nie istnieje w algebrze i geometrii, na wzór których, jak wierzy poeta, „przyszłość stworzy język dla intelektu” (*Variété*)? Przecież obecnie tajemnicza wieloznaczność, urzekające własności języka przesycają wszystkie tkanki ludzkiej mowy – stanowią o jej poezji i sile. Skłonni jesteśmy raczej sądzić, że zmechanizowanie, na wzór algebry, wszelkich form porozumienia się w stadium hiperkultury intelektu, wykluczy całą sztukę – jak przypuszczał już u nas Stanisław Ignacy Witkiewicz. W jakiej zaś mierze sztuka stanowi nieodzowny składnik kultury? Rozważania te prowadziłyby nas teraz zbyt daleko. Powróćmy więc do tematu.

Wspominaliśmy już, jak esej o metodzie Leonarda da Vinci uprzedzał z góry zarzut, że niewiele w nim będzie twórcy Mony Lizy. Lecz przecież nie mylimy się chyba, gdy wielkich ludzi uznamy za istoty nam podobne, jedynie jakby bardziej od nas poufne z tym, co w nas samych jest najcenniejsze, najgłębsze.

Musimy być subiektywni. Obiektywnie bowiem biorąc, wszelki wysiłek, by proces twórczy jakby cofnąć – z dzieła odtworzyć jego twórcę z powrotem – stać się może groteskowy, a zawsze będzie daremny: zamiast twórcy samego ukształtować jedynie zdołamy – na miarę naszej intuicji – jego fikcyjną postać.

Zastanówmy się, co daje w końcu czytelnikowi lektura monografii na przykład o Słowackim? Nowe wiadomości oczywiście, ale przede wszystkim nową konstrukcję, odmienną perspektywę całości, pewną inną jej wizję – w danym wypadku nową wizję wielkiego romantycznego poety. Nowość, subtelność i wnikliwość wizji podobnej jest dopiero wyrazem artyzmu monografisty i koroną jego dzieła.

Rzecz jasna, materiały i źródła są fundamentem całej budowy. Bez fundamentów budowa nie stanie, ale za dużo jest budowli bez dachu. W ostatecznej instancji siebie jedynie mamy i siebie jedynie zdołamy wyrazić. W tym sensie Leonardo jest pierwszym wyrazem zamierzeń i ambicji swego młodego twórcy.

Wyznaję, że nie znalazłem nic lepszego, jak przypisać nieszczęsnemu Leonardowi moje własne niepokoje, przenosząc mój nielad w jego złożony umysł. Obciążylem go moimi pragnieniami, jak rzeczami, które by już posiadał. Użytyłem mu wielu trudności, które trapiły mnie w owym czasie, jakby je już napotkał i przezwyciężył. Przeistoczyłem swoje

troski w jego potęgę przypuszczalną. Ośmieliłem się rozważać siebie pod tym imieniem i zużytkować mą osobę. (*Variété*)

Było to fałszywe – lecz pełne życia.

Atleta ma przecież mięskły podobne do naszych – jedynie lepiej rozwinięte. Czyż młody człowiek, ciekawy tysiąca rzeczy, nie powinien przypominać dość dobrze człowieka renesansu?

3.

Osobowość, którą Valéry nazwał imieniem wielkiego twórcy Giocondy, jest zatem jedynie pretekstem rozważań nad „najwyższą możliwością ludzkiego umysłu”. Rozwiązaniem problemu stało się jego potwierdzenie na historycznym przykładzie przez postulowany obraz Leonarda. Tą drogą trafność przykładu stać się mogła przedmiotem dodatkowego sporu, skoro w jednostce tak genialnej łatwo jest widzieć wyjątek.

Gdy Leonardo obnażał strukturę mózgu, pokazywał twarz ludzką odartą ze skóry z widocznym układem mięśni, nerwów i kości; gdy budował potwory zięjące ogniem, maszyny poruszające się lub nawet usiłujące latać jak istoty żywe – to u podstawy jego studiów wielokierunkowych leżało zapewne przeświadczenie, że przez poznanie mechanizmu świata dotrzeć można do samej jego istoty lub nawet – kto wie – odsłonić tajemnicę jego powstania. W podobnie mechanistycznej koncepcji świata zamarzyć możemy istotę wyższą ponad dzieła największych twórców – jakiś potężny mózg wyłącznie poświęcony swej funkcji najbardziej istotnej: ujmowania świadomości przez nią samą.

Edmond Jaloux pierwszy zwrócił uwagę, że Valéry kontynuuje tu wysiłek filozofów ideologów końca XVIII wieku. Przecież Condillac czy Destutt de Tracy usiłowali już odtworzyć mechanizm intelektu w stanie czystym, jakby na zewnątrz od działań czy potrzeb cielesnych. Cały wysiłek bohatera opowieści Pawła Valéry skierowany jest jakby na punkty krytyczne uwagi, aby zdołać przedłużyć jeszcze czas pewien trwanie myśli. Myśli trudnych, gdyż wszystko, co wiadome i łatwe, było mu niepotrzebne i wrogie.

Jakże możemy sobie wyobrazić intelekt, będący w zupełności „jeźdźcem swej natury” i panem swego losu? Jakże pojąć najwyższą możliwość umysłu ponadczasowo – zatem nie w czynach historycznie dokonanych, nie w działaniu – lecz w samej niejako działaniu możliwości?

Wieczór z panem Teste, napisany w roku 1896, jest odpowiedzią na to pytanie:

Marzyłem wówczas, że głowy najprzedniejsze, wynalazcy najbardziej wnikliwi – to nieznanymi, skąpcy, ludzie, którzy umierają nie powiedziawszy niczego.

W miarę jak o tym myślałem, doszedłem do przeświadczenia, że pan Teste zdołał osiągnąć odkrycie praw umysłu, których nie znamy. Niewątpliwie lata poświęcił poszukiwaniom podobnym: pewnie lata jeszcze i wiele innych lat przeznaczył, aby odkrycia jego dojrzały i przeistoczyły się w instynkty. Znaleźć jest niczym. Trudno jest dopiero przyswoić sobie to, co się znajdzie.

Już w twórczości Poego, którą tak podziwiał, znalazł Paweł Valéry postać Augusta Dupin, pierwszego w dziejach literatury genialnego detektywa-amatora. W noweli *Skradziony list* Dupin posuwał się do przeczenia wartości wszelkich rozumowań, niekierowanych logiką abstrakcyjną: jego własne skłonności analityczne i dedukcyjne sprawiały, że odgadywał myśli innych, patrząc w „serca ludzkie, jak w okna otwarte”.

Roztargniony i chłodny w chwilach skupienia sposób bycia bohatera Poego charakteryzuje pokrewną mu postać opowieści Pawła Valéry. Podobnie jak Auguste Dupin, pan Teste osiąga mistrzostwo w dziedzinie koncentracji umysłu i ćwiczenia pamięci: „Od dwudziestu lat nie mam już książek, spaliłem również swe papiery. Zachowuję to, co chcę. Lecz nie w tym leży trudność. Trzeba zachować to, czego chcieć będę jutro”. W istocie Teste usiłuje odrzucać, jakby przesiewać machinalnie wszelkie fenomeny będące wobec intelektu czymś zewnętrznym:

Kolory i cierpienia; wspomnienia, oczekiwania i niespodzianki. – To drzewo: drzenie jego liści; jego zmienność od pór roku zależna, jego całość i cień: wszystkie przypadki jego kształtu i pozycji – myśli najodleglejsze, które roztargnieniu mojemu narzuca – wszystko jest jedno.

Istotnie, „upajające drzewa, ludzie dający siły, dziewczyny, które obezwładniają, czy nieba, które odbierają słowa” obojętne są i niemiłe umysłowi, którego rozpraszają skupienie.

W przedmowie do angielskiego przekładu swego dzieła Valéry wyjaśniał, że Teste powstał w epoce, „gdy nie mogłem już myśleć bez wstrętu o wszystkich uczuciach wywołanych przez niedole i obawy, nadzieje i trwogi” – są to w pierwszym rzędzie uczucia metafizyczne. „Przerażająco spokojny” Teste odnosi się do nich ze złej tajoną wrogością – dlatego osobą swoją tak słusznie niepokoi proboszcza swej żony Emilii.

Być może świat cały jest błędem w czystości nieistnienia, jak zapewnia poemat *Le Serpent*.

Czy zatem zdołamy znaleźć w sobie normę, której niepodobna znaleźć gdzie indziej?

Ostatnią reductą znikomości przelotnej jest osobowość: nasza najbardziej poufna i najgłębsza własność, nasze najwyższe dobro jest również jednak jedynie rzeczą zmienną i przypadkową; przecież możemy myśleć o niej, obliczyć jej cele, a nawet nieco stracić ją z oczu. Jest więc jedynie „drugorzędnym bóstwem psychologicznym, które zamieszkuje nasze lustro i posłuszne jest naszemu imieniu” (*Variété*).

U kresu podobnej ascezy intelektualnej nasze najgłębsze „ja” stanie się jedynie punktem abstrakcyjnym utkwionym w próżni, pozbawionym wszelkiego indywidualnego oparcia. I Valéry zdaje sobie sprawę, że istota całkowicie pogrążona w mechanizmie swych własnych przemian trwać mogła najwyżej kilka kwadransów. Jeżeli potwory mają mniejsze od istot prawidłowych szanse normalnego rozwoju – to przecież właśnie potworami je czyni. Teste jest hipogryfem czy centaurom mitologii intelektualnej.

W tej mierze, w jakiej przedstawiać może obraz artysty, który tworzyć przestał, skoro osiągnął szczyty sztuki i poznał ich nicość, Teste jest typowym bohaterem epoki dekadentyzmu.

Wszak nieomal jednocześnie powstaną niezależnie od siebie pokrewne mu kreacje: konflikt podobny spotkamy w *Liście Hofmannsthal*a (1902) czy w *Próchnie* Berenta (1901). Pamiętamy, jak jeden z bohaterów *Próchna* – von Hersenstein pogrąża się w jałowej kontemplacji swych wielkich twórczych możliwości.

Wieczór z panem Teste, podobnie jak piękne dzieło Berenta, odsłoni nam niejako koncentryczne koła tragizmu postawy artysty, postawy intelektu wobec życia.

Jakkolwiek oderwany od codzienności, Teste odczuwa, jak każdy, ból fizyczny. Lecz umysł zawsze bystry i trzeźwy rozgraniczyć jeszcze zdoła sfery i obręby własnego cierpienia. Taki przynajmniej morał wydaje się kończyć opowieść-apoteozę.

Gdzie inni nie dostrzegli jeszcze, Teste już widzi, oblicza i czyta już tylko w swym umyśle, dlatego we własnym ciele wyczuwa łańcuchy, obręcze i bieguny cierpienia, obecny zaś na przedstawieniu nie straci „nawet atomu widowiska.

Wspomniałem, że Teste zamknięty jest w obrębie ściśle mechanistycznej koncepcji świata, jakby w systemacie psychologii kierowanej – w tożsamości bólu i jego odczucia, obrazu i jego odbicia. Podobna wizja świata sama przez się wydać się może tragiczna, gdy jak w wierszu Norwida:

Tam uczuć nie ma, tylko ich sprężyny,
Zdające z siebie wzajemny rachunek,
Do nieużytej podobne maszyny,
Puszczonej w obieg przez pęd lub trafunek.

Lecz znamiona tragizmu tkwią w postaci samej, wynikają z istoty jej zamiarów. Kończący książkę *Log-Book* pokazuje nam bohatera widzianego od wewnątrz i przez to jakby umniejszonego.

Wierzyliśmy, że „gdyby ten człowiek zmienił przedmiot swych skupionych medytacji, gdyby odwrócił przeciw światu regularną potęgę swego umysłu, nic by mu się nie oparło”. Czyż zatem przezwycięzył w sobie wszystko ludzkie? W istocie wizja wszechpotęgi wydaje się złudzeniem, człowiek ten odkrył nie tak wiele, skoro uszedłszy drogą poznania najdalej, cierpi, że nie mógł się poznać. Musimy przecież zawsze w końcu napotkać punkt ślepy: chociażby nasz ustrój fizjologiczny: podłoże i źródło zmysłów, wrażeń i spostrzeżeń intelektu.

Dlatego nie zdołamy chyba poznać samego siebie, ani tym bardziej poznanie to uczynić sprawdzalnym. Cel pana Teste – „przeistoczenie swych odkryć w instynkty”, postulat, aby uzyskać przejrzystość własnych form myślenia, okazał się więc mirażem, ponieważ realizacja jego wywiodłaby nas poza granice ludzkiej doli. Racja wysiłków podobnych leży więc jedynie w ich trudności, jedyną nagrodą intelektu jest poczucie własnego mistrzostwa. I to przecież bardzo godne jest wysiłku: zaspokoić może dumę wielce szlachetną: „Wyznaję, stworzyłem sobie bóstwo ze

swego intelektu – czciłem je przez obelgi i ofiary”. Bóstwo tak czczone okazało się nadal jednak bóstwem okrutnym: skutkiem intelektu stać się może bierność obserwatora zakończona pustką wewnętrzną i pełnym osamotnieniem. Piekieł natomiast intelektu jest bądź melancholia, tak nienawistna Panu Teste jako objaw słabości umysłu, bądź wreszcie nuda.

Ostatnie zdanie pana Teste świadczy o dotkliwej porażce wewnętrznej: „Zniechęcony swą racją, robieniem rzeczy udanych, skutecznością środków, spróbuję czego innego”.

Akcenty podobne wyraźne są w całej twórczości Pawła Valéry. W *Âme et la danse* jedna z postaci dialogu próżno szuka lekarstwa „na nudę doskonałą... tę czystą nudę, która nie ma innej racji, jak życie samo i przenikliwość żyjącego, udrękę świata, który chwili jednej nie może znieść myśli bycia tym tylko, czym jest”.

Podobnie w *Młodej Parce* czy w *Cmentarzu morskim* morze symbolizuje ruch, życie nieświadome, instynktowne. Umysł, doszedłszy do martwego punktu swych medytacji, w którym samo podjęcie ruchu staje się złudzeniem, poddaje się ciału – porywom szerokiego oddechu wiatru i morza.

Nie, nie... Wstać. Wyjść naprzeciw czasom nadchodzącym.

O, rozbij, ciało moje, skrusz ten kształt myślący.

Pij, piersi moja, wiatru oddech młodociany.

Dusza, morskiej świeżości tchnieniem orzeźwiona,

Wstępuje we mnie znowu... O, potęgę słońca.

Biec ku żywiołom życia – falom rozbryzganym.

(przekład Romana Kolonickiego)¹

Stefan Mallarmé pouczał podobnie, że myśl jest „jałową zimą”, błyskiem gry możebności. Przecież analiza intelektualna postępuje jedynie przez coraz to dalsze wyodrębnienia pozycji i umysłu wśród zjawisk otaczających – jakby umysł ciągle oddalał się od rzeczy, które ująć pragnie.

Gdy analizę posuwamy zbyt daleko, przedmiot jej staje się nieuchwytny, a wówczas powrót do życia instynktu, życia Emilii Teste – stać się może jedyną ostoją i jak zetknięcie z ziemią dla Anteusza – jedynym źródłem nowej siły.

Jako utwór artystyczny *Wieczór z panem Teste* jest rozważaniem poświęconym swej sztuce, aby się jej wyrzec. Istotnie, po napisaniu tego dzieła nastąpiło w życiu Pawła Valéry dwudziestoletnie blisko wyrzeczenie się pióra: „Czemu najwięcej cierpiałem, może z przyzwyczajenia, aby rozwijać całą swą myśl, aż do kresu samego siebie”. W świetle podobnego zwierzenia rozumiemy niepokój żony bohatera, Emilii Teste:

^{1/} Utwory wybrane Pawła Valéry przełożył i wstępem poprzedził Roman Kolonicki (Wydawnictwo „Droga”, 1935). Szanuję tę pilną, słusznie w swoim czasie nagrodzoną pracę tłumacza mimo jej wielu usterek. Między innymi Valéry daleki był od twierdzenia, że jak pisze tłumacz na s. 151, „lew powstał z oswojonego barana”.

Czy znajdzie życie, czy śmierć u kresu swej skupionej woli? – czy będzie to Bóg, czy też przerażające poczucie napotkania w swej najgłębszej myśli jedynie bladego promieniowania własnej nędznej materii?

Tymczasem Teste odległy jest od Boga, modlitwa jego zaś jest modlitwą pełnego agnostyka („Ty jesteś Panem tej czerni, na którą patrzę, gdy myślę, w którą wpisze się moja ostatnia myśl”). Zatem sedno nasze stanowią ciemności – brak nam zaś danych, by je rozpraszać, gdyż nieuchronna zależność rzeczy obserwowanej od badającego ją obserwatora stanowi zaporę analizy zarówno psychicznych, jak i fizycznych fenomenów. A przecież Valéry wie nazbyt dobrze, że dla intelektu, jak dla pustynnej palmy w jednym z jego poematów, rozrzutność własnych darów stanowić może jedyne bogactwo.

Uchylenie się od wszelkiej formy działania podległej ocenie innych zemścić się może na intelekcie atrofią czy nijakością, w otoczeniu pana Teste tak widoczną: „Mój gospodarz mieszkał w tym wnętrzu najbardziej ogólnym. Myślałem o godzinach, które w fotelu tym spędzał. Nastraszyłem się nieskończonego smutku możebnego w tym miejscu banalnym i czystym”. Pozostaje tylko przestrzeń lustrzana i samotna lampa: „Jestem będącym i widzącym się, widząc się widzącym... gra luster idzie w nieskończoność...”.

4.

Postać Leonarda i pokrewna mu postać pana Teste – widma ideałów własnej młodości – długo fascynowały Pawła Valéry.

Na przestrzeni lat trzydziestu komentarze i glosy szczupłych pierwotnie esejów urosły do rozmiarów pokaźnych tomów. Istota jednak pierwotnych zamierzeń artystycznych nie zyskała przez to na jasności.

Czym jest cień Sokratesa z dialogu *Eupalinos*, kimże wreszcie jest Teste? Demiurgiem, Prometeuszem skowanym i bezsilnym czy tylko nietwórczą jednostką o świetnej inteligencji? Treść utworu dać tutaj może wielorakie odpowiedzi – być może dlatego właśnie jest tak żywa... Paweł Valéry długo wstydził się mówić o panu Teste, „jak mówi się o tych, którym stawiają posągi”. Apoteozę bohatera maskuje tu bowiem dyskrekcja, jakby tajemny nurt głębokiej miłości.

Wzorem Pana Teste był przecież żywy człowiek: Stefan Mallarmé.

List do Verlaine'a czy ogłoszone stosunkowo niedawno fragmenty *Igitur* pozwalają nam zdać sobie wreszcie sprawę z idei twórcy *Divagations*, niedoskonale dotąd widocznych w jego małomównych i ciemnych poematach.

Przejście od snu do słowa zapełniło to życie nieskończenie proste wszystkimi połączeniami intelektu, zadziwiająco swobodnego. Żył, aby w sobie dokonać cudownych przekształceń. Nie pojmował dla świata innego losu, jak ostatecznie być wypowiedzianym. Można jakby powiedzieć, że słowo umieszczał nie na początku, lecz na końcu wszechrzeczy.

Nikt przed nim nie wyznawał z taką precyzją, stałością i heroiczną pewnością wysokiego dostojeństwa poezji, poza którą dostrzegał jedynie przypadek. (*Variété* II)

W dialogu *Eupalinos* Paweł Valéry pisze:

...Prawdziwie, słowo może budować, jak może tworzyć lub niszczyć... Ołtarz, który by mu postawiono, winien przedstawiać światu trzy strony różnie zdobione: i jeżeli miałbym przedstawić słowo pod ludzką postacią, dałbym mu trzy oblicza: pierwsze prawie bezkształtne, przedstawiałoby słowo zwyczajne: ginące, ledwie poczęte, wyczerpane przez sam swój użytek: natychmiast przeistacza się w chleb, o który proszą, drogę, którą wskazują, bądź w gniew dotkniętego obrazą... Lecz drugie oblicze rzucałoby przez swe usta zaokrąglone kryształowy źródło wody wiecznej: miałyby rysy szlachetne, spojrzenie zachwycone i żywe, szyję mocną i wzdętą, którą rzeźbiarze dają Muzom.

– A trzecie?

– Na Apollina, jakże je wyrazić? Chyba przez jakieś oblicze niehumaniczne, z rysami tej surowej subtelności, którą Egipcjanie podobno dają rysom swych bogów.

Sam Mallarmé zdawał sobie dobrze sprawę, że niezmierna czystość jego wiary w poezję wypowiedzieć się mogła jedynie przez próby, które jeszcze o wiele przekraczały zdolność rozumienia ich przez współczesnych. Usiłował bowiem wyrazić to trzecie, „niehumaniczne” oblicze słowa. Wierzył, że słowa przestały już być monetą obiegową dla zaspokajania banalnych potrzeb, gdyż obdarzone „wartością esencjonalną”, działają przez swą siłę sugestywną, przez swój dźwięk, bardziej niż przez swe znaczenie: apelują bowiem do naszej warstwy najgłębszej, irracjonalnej: jak powiedzielibyśmy teraz, budzą reakcję naszej podświadomości: „Mówię: kwiat. I to z zapomnienia powstaje muzycznie, myślą samą i słodką nieobecny wszystkich bukietów”.

Można chyba nawiasem zauważyć, że owa muzyczność nie jest tu zapewne rozumiana zbyt głęboko. André Gide sądził, że Mallarmé i jego bliscy nie odczuwali muzyki istotnie, gdyż upajali się jedynie tym, co w muzyce jest jeszcze literaturą...

Każdemu z nas wydawać się mogło czasem, że utwory muzyczne dają niekiedy przelotne złudzenie mowy. Gdyby się było bliżej dźwięków, bliżej orkiestry, różniłoby się może nawet słowa. Ale nigdy nie jest się orkiestry tak blisko, więc chwytają się jedynie w muzycznych dźwiękach jakby samogłoski nieznanymi sylabami. Mallarmé właśnie zamarzył podobną „orkiestrację dźwięków werbalnych”. Notował w *Divagations*, że „przypominając żywy organizm, słowa mają w swych samogłoskach i dwugłoskach jakby ciało”. Naoczny świadek, André Fontainas, dziwił się, że Mallarmé do pochodzenia i etymologii słów przywiązywał wagę tak wielką, iż w swym języku łacińskim ze słów pochodzenia greckiego korzystał jedynie z wahaniami i zapewne jak Pan Teste czuł się zmuszonym określać przedmiot materialny przez grupę słów abstrakcyjnych i imion własnych. Wolno oczywiście uśmiechnąć się nad bezradnością precyzji tak wielkiej, zaznaczając mimochodem, że troski podobne zdają się również stanowić przedmiot wydanego ostatnio dzieła Jamesa Joyce’a *Finnegan’s Wake*.

Dlatego sztuka Mallarmégo bardziej dbała o orkiestrę niż o melodię, o jakość dźwięku bardziej niż jego jasność i *timbre*. A jednak, jak pisze Valéry:

Pleśniewicz Paweł Valéry

Zdarzyło się, że ten poeta, najmniej prymitywny z poetów, przynosił przez zestawienie niezwykle, zadziwiająco śpiewne i jakby urzekające słów – przez blask muzyczny wiersza i jego pełnię podziwu godną – wrażenie tego, co najpotężniejsze było w poezji pierwotnej: formułę magiczną. Wyborna analiza swej sztuki musiała doprowadzić go do teorii, do rdzaju syntezy inkantacji. (*Variété* III)

Wiemy z listu do Verlaine’a, że zamiarem Stefana Mallarmégo było tworzenie dzieła – „książki architektonicznej i zwartej, nie zaś zbioru natchnień chociażby niezwykłych. [...] Pójdę dalej, powiem: księgi, przekonany, że w istocie jest ona jedyną, zamierzoną przez każdego z piszących”.

Księga podobna byłaby bowiem niczym innym, jak wyjaśnieniem orficznym ziemi, gdyż „stanowi to jedyny obowiązek poety i grę literacką w całym znaczeniu tego słowa”.

W obrazowaniu poetyckim Stefana Mallarmé barwy roztopiają się w bieli, materia niknie, obala się sama, zaś słowo przeistacza się w milczenie.

Chodzi przecież jedynie o to, aby jak w słynnym sonecie o grobowcu Edgara Poe „nadać czystszy sens słowom plemienia” – jakby odkryć ich sens istotny, bardziej na dźwięku niż na znaczeniu oparty. Omdlała własną urodą, okryta zimnym światłem klejnotów, nagość Herodiady była jakby wizją, którą Mallarmé aluzyjnie wyrazić pragnął nie tylko jednym ze swych poematów, ale całą swą sztuką: życiem swoim dał świadectwo idei doskonałości literackiej – poezji czystej – pojmowanej jako dzieło wykonane.

Gwiazda ośmieszonego w oczach współczesnych, podziwianego natomiast przez nielicznych poety, była tak odległą i czystą, że promieniowanie jej dosięga nas dopiero teraz, po latach...

Rzecz jasna, rozważania nad twórczością Stefana Mallarmé wykroczyłyby poza ramy tych kilku uwag. W danym wypadku chodzi nam przecież jedynie o przybliżone skreślenie wpływu wywartego, często nawet całkiem nieświadomie, przez jeden umysł na drugi.

Valéry pisze:

Mówiłem sobie, że ten człowiek rozważył wszystkie słowa, przemyślał i wyliczył wszystkie ich formy. Z wolna zacząłem interesować się działaniem umysłu tak odrębnego niż mój własny być może bardziej jeszcze, niż widocznymi skutkami jego czynu. Usiłowałem sobie odtworzyć budowniczego tego dzieła.

Podobne „odtworzenie” było naturalną reakcją umysłu twórcy pana Teste, który „przekładał metody na systemy, czasownik b y ć n a d z i a ł a ć”.

Jednemu ze swych krytyków Valéry wyjaśnił, że Mallarmé

doprowadził do ich ostatecznej granicy konsekwencje głębokiej analizy poezji. Nie zgadzałem się na wszystkie jego myśli (byłem nawet z natury swej przeciwny jego koncepcji podstawowego znaczenia ekspresji poetyckiej), lecz granicę osiągniętą widziałem: marzyłem o tym, aby wyjaśnić sobie środki jej zdobycia w sposób, który pozwoliłby na zastoso-

wanie ich do mojej własnej fabrykacji. (Jean de Latour, *Examen de Valéry*)

Zatem rozważania Stefana Mallarmé o możliwościach poezji stały się dla Pawła Valéry podłożem systematycznego rozwoju intelektu: z wiedzy poetyckiej powstało z wolna pragnienie pomnożenia własnej świadomości przez systematyczną ścisłość myślenia.

Odrębność umysłów i dzieła obu poetów była, jak widzimy, przede wszystkim odrębnością zamiarów. Dla Stefana Mallarmé poezja była działaniem tajemnym i kapłaństwem piękna, celem samym w sobie. Natomiast dla Pawła Valéry – jak przekonamy się jeszcze – uwieńczeniem i wyrazem intelektu.

W przeświadczeniu twórcy *Młodej Parki* poezja absolutna – poezja czysta – jest nieosiągalna. W konsekwencji przekonanie podobne powinno było obalić wiarę w samą celowość wysiłku Stefana Mallarmé.

Z kolei twórczości swego mistrza przypisywać zaczął Valéry ascetyzm być może nazbyt bliski swym sądom o literaturze, na którą „zawsze patrzył z wielką wątpliwością, dotyczącą jej wartości istotnej”.

Szły lata. Zmarły przyjaciel stawał się z wolna abstrakcją i symbolem poetyki – podobnie jak z biegiem lat Beatrycze Dantego przeistoczyła się w teologię...

Pozostał jednak niezmiennie najgłębszy podziw dla mistrza młodych lat, „*admirable Stephanos*”, który „w dzieło swe włożył swą siłę, wiarę, ascetyzm i pogardę dla uczuć gminnych, w literaturze bezprzykładną”.

Za przedmiot szczególnej chwały swego mistrza Valéry uznał, że Mallarmé stworzył we Francji pojęcie autora trudnego – wprowadzając konieczność umysłowego wysiłku jako nieodzownego warunku wzruszenia artystycznego. Lecz wbrew twierdzeniu Pawła Valéry tradycje literatury hermetycznej powstają już u kolebki literatury francuskiej. Popularny podręcznik Lansona na pierwszych swych kartach omawia „*poésies courtoises*” trubadurów. Conon de Quesne de Béthune, podobnie jak Mallarmé czy Valéry po tylu wiekach, reprezentuje liryzm uczony, przeznaczony wyłącznie dla wybrednych i nielicznych miłośników poezji.

W istocie wydaje się, że poezja jest w ogóle sztuką dla nielicznych. Trudno również przeoczyć, że niejasność jest często korzyścią artystyczną: zmusza rozważać, skłania i skupia uwagę; i oto wiersze bardziej plastyczne zdają się lśnić pośród innych, jak piękne oczy, piękniejsze jeszcze w cieniu.

Poemat trudny winien być jednak od razu na tyle urzekającym, aby do wysiłku rozumienia czytelnika nakłonić, winien naprzód zachęcić – by zjednać. W przeciwnym razie wysiłek stać się może celem samym w sobie i miłośnicy poezji przeistoczą się w szaradzystów.

Bez wątpienia poezja Stefana Mallarmégo czy Pawła Valéry nie należy do tych, co uczuciowo wzruszają: jest zimna. W poezji Pawła Valéry tylko w *Cmentarzu morskim* tętni wzruszenie, może dlatego, że jest jedynym w tym dziele poematem, w którym twórca „zamknął – jak sam pisze – coś ze swego życia”.

Mallarmé i Valéry.

Ten stosunek sumiennej rzetelności wobec źródła, stosunek mistrza i ucznia – jest zaszczytem poezji francuskiej, na tradycji opartej i z niej czerpiącej swe soki.

5.

Na pochwałę swojego mistrza Valéry pisał kiedyś mimochodem, że gdy Kant dość naiwnie w pięknie nocy gwiazdzistej wykrył prawa moralne, Mallarmé dostrzegł imperatyw poezji – poetykę.

Według definicji autora *Charmes* zakres poetyki obejmuje wszystkie zagadnienia związane z powstaniem i konstrukcją dzieł, których język jest zarazem podstawą i celem (*Introduction à la poétique*).

Powróćmy tedy raz jeszcze do pytania, czemu „imperatyw poezji” Stefana Mallarmégo nie przyniósł uznania jego twórczości? Przecież zaledwie przed kilkoma laty estetyk tej miary, co Benedetto Croce uważał Stefana Mallarmé za doskonały przykład artysty bez talentu.

Natomiast twórczości Pawła Valéry – chociaż zrazu szczupłej i trudno dostępnej – towarzyszyło zawsze uznanie elity, aprobaty salonów, zaszczyty oficjalne i onieśmienie przeciwników. Przysłowiowy los wszystkich prekursorów nie wydaje się tu jedynym sposobem wyjaśnienia zagadki.

Tłumaczyć to można inaczej. Jak wiemy, efektem podstawowym poematów Stefana Mallarmégo jest intensywność urzekającego migotania poszczególnych słów poematu: jakby słowo każde, klejnotem będąc – przez grę oświeleń, przez zestawienie z innymi słowy, równie podatnymi fluidom poetyckiej inkantacji – uzyskiwało swój nowy, poetycko przemieniony sens. Podobnie w chemii wykryto szereg izotopów, to jest pierwiastków posiadających te same właściwości chemiczne, lecz różną ciężary atomowe. Wydaje się tymczasem, że słowo jest nieprzekraczalną granicą literackiego eksperymentu w tym sensie, że jego potoczne znaczenie gwałcone być nie może. W przeciwnym razie ten język w języku, ten własny u każdego poety *timbre* wiersza, który daje poznać każdy jego utwór, przestanie być uchwytym. „On a touché au Verbe” – „dotknięto Słowa” – szczycił się Mallarmé.

Natomiast poezja Pawła Valéry – w tym sensie mniej absolutna – nie ubiega się o przeistaczanie potocznych znaczeń wyrazów. Wtopione w harmonię muzyczną wiersza słowo zachowuje swe powszednie znaczenie.

Niezmierna plastyczność metafor, racinowskie piękno apostrof kazało uznać *Młodą Parkę* za arcydzieło tym nawet, którzy sens utworu pojęli opacznie.

Ten poemat, niezrozumiały dla jednych, został przez innych zrozumiany zbyt szybko, sam zaś autor aprobował różne interpretacje. Bowiem w przekonaniu Pawła Valéry przypuszczenie, że poematowi odpowiada jakiś jedyny sens, identyczny lub zgodny z myślą autora, jest błędem sprzecznym z samą naturą poezji: „Jeżeli więc pytają mnie lub niepokoją, co chciałem powiedzieć w danym poemacie, odpowiadam, że nie p o w i e d z i e ć , lecz z r o b i ć chciałem, że to zatem zamiar z r o b i e n i a chciałem tego, co p o w i e d z i a ł e m” (*Variété* III).

Jest rzeczą zrozumiałą, że zamiłowanie kierowało poetą ku formom poetyckim wymagającym umysłowego wysiłku. W odzie, formie lirycznej o kunsztownej budowie wiersza i strofy, odnalazła liryka Pawła Valéry swoją istotną oryginalność. Ta stara forma klasyczna, uprawiana zrazu przez Malherbe’a i Racine’a, później zaś

romantyków – Wiktora Hugo czy Lamartine’a, posiada przecież wiekową tradycję w poezji francuskiej.

Podobnie szczególnie szczęśliwą formą jest w przekonaniu poety sonet, uczący widzieć, jak forma płodna jest w myśli.

Valéry podkreśla słusznie, że poezja uczona jest dziełem głębokiego sceptyka, gdyż każe przypuszczać niezwykłą swobodę wobec całości naszych myśli i doznań. Bogowie ze swej łaski dają nam pierwszy wiersz. Zużytkować teraz musimy „wszystkie zasoby doświadczenia i umysłu, aby upodobnić wiersz następny do tego, który był darem” (*Variété*).

Podobnie często poemat rodzi się z rytmu, który z wolna odkrywa w sobie sens.

Pragnienie wypełnienia strofy złożonej z sześciu dziesięciozłogowców stanowi wedle zwierzenia poety genezę poematu *Cmentarz morski*. Z formy tej wynikała w przekonaniu autora łatwość rozdzielania elementów uczuciowych i abstrakcyjnych, konieczna dla uzyskania kontrastu. Wiersze, zawierające apostrofę do Zenona z Elei, kompensują przez swoją tonację metafizyczną zmysłowe ewokacje uczuciowe strof poprzedzających. Z kolei obrazy, narzucone przez słowa Eleaty, wyraziły się jako protest przeciwko ostrości i trwaniu medytacji, dającej zbyt boleśnie odczuć rozdźwięk pomiędzy poznaniem a bytem. Poemat jest więc, jak miłość u Stendhala, fenomenem krystalizacji.

Rzadka etyka formy, której symboliści byli wyznawcami, wyrażała się w czelowaniu utworów, w ciągłej pracy, którą zakończyć mógł jedynie przypadek. Dlatego Valéry surowy jest dla natchnienia czy elementów intuicyjnych, w których inni poeci widzą nadprzyrodzone dostojeństwo swej sztuki. Wartość owych elementów wynika dla nas jedynie z ich celowości do zaspokojenia naszych pytań, z naszej umiejętności ich zużytkowania. Podobnie ukryte w ziemi minerały nabiorą blasku jedynie w świetle, przez oszlifowanie ich powierzchni.

Poddawać się tajemniczym siłom natchnienia, to czekać na dobry połów, czyż nie lepiej przypadek zmienić w możliwość?

Nie wiem, czy zwrócono już uwagę, że podobnie intelektualistyczna koncepcja nie jest etyką, lecz jakby jedynie higieną sztuki poetyckiego autora *Charmes*, jakby antyromantyczną formą obrony poety przed samym sobą.

Głęboki dualizm natury poety odsłonią nam łatwe do odszukania w jego dziełach romantyczne w swej istocie definicje poezji, która „restytuuje środkami mowy tę rzecz lub te rzeczy, które niejasno wyrazić mogą krzyk, łzy, pieszczoty i pocałunki”.

Lecz nawet sto chwil cudownych nie buduje poematu, który jest trwałym rozrostem i jakby figurą w czasie:

Trzeba wiele cierpliwości, uporu i przemyślenia w naszej sztuce, skoro pragniemy zbudować utwór dobrze powiązany; jeżeli zaś pragniemy jeszcze, aby poemat uwodził zmysły czarem rytmów, timbrów i obrazów: aby dały opór i odpowiedź pytaniom refleksji, oto jesteście my zajęci grą najbardziej nierozważną. (*Variété* III)

A zatem najwyższy stopień doskonałości w wyrazie poetyckim – poezja czysta – osiągalna być może przelotnie tylko – jak dłoń przelotnie przeciąć może płomień, chociaż w ogniu pozostać nie zdoła.

Być może to, co doskonałością w sztuce nazywamy, jest jedynie chęcią, by zamarzyć lub znaleźć w ludzkim dziele tę pewność wykonania, tę konieczność wewnętrzną i ten nierozdzielny i wzajemny związek kształtu z materią, który podziwiać daje najmniejsza muszla. (*L'Homme et la coquille*)

W przekonaniu Pawła Valéry literatura zajmująca jest jedynie wówczas, gdy ćwiczy umysł do pewnych przekształceń, w których własności urzekające języka grają przemożną rolę. W dialogu sokratycznym architekt Eupalinos wyznaje:

Im bardziej rozważam swą sztukę, tym więcej ją ćwiczę: więcej myślę i działam, cierpię i cieszę się jako architekt; i bardziej odczuwam sam siebie z rozkoszą i jasnością zawsze pewniejszą. Gubię się w moich długich czekaniach; dochodzę do tak dokładnej zgodności pomiędzy moimi pragnieniami i możliwością, że z danego mi istnienia stworzyłem jakby rodzaj ludzkiego dzieła.

Pomnażanie świadomości, stałe szkolenie własnej techniki myślenia prowadzą do stawania się innym, jakby pomnażają umysł jego zawsze nowymi możliwościami. Artysta daje życie formom, nad którymi śmierć nie ma mocy: jego chwile rodzą trwanie, które panuje nad czasem:

Zaszczycie ludzki, wysłowienie,
Języku wieszczy i zdobiony,
Łańcuchy, piękne pomieszczenie
Boga, co w ciele zagubiony.

(*Pytia*)

Przecież poeta symbolista wie nazbyt dobrze, że wszelki dydaktyzm należy do prozy. „Poezja skłania nas raczej, by stać się, bardziej niż podnieca nas by pojąć” (*Variété* III).

6.

Nie czytany, nie poznany
Lecz umysły wyszukane
Uwieść zdołam ułudami.

(*Sylf*)

Pozwolę sobie przytoczyć fragment *Młodej Parki* w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza:

Witajcie, ubóstwiane przez róże i słońce
Najwcześniejsze igraszki młodzięcej światłości
Wyspy... Ale niebawem, gdy w swej pierwotności
Światło tryśnie na skały, o wyspy wieszczone,
I zmieni was w olbrzymie raje i czerwone:

Szczyty nie zawstydzone ognia zapłodnieniem,
Lasy brzęczące zwierzem i pełne myśleniem,
Hymnów ludzkich i darów eteru, wy, łoża,
Wyspy... Gwarem omyte i odzieniem morza.

Wydaje się, że przytoczony fragment jest wiernym odbiciem niezwyklej piękności całego poematu. Opowiadanie treści poematu „swoimi słowami” – często dotąd praktykowane w krytyce – przynieść może jedynie niezamierzone efekty parodystyczne.

Ograniczymy się zatem do kilku pobieżnych uwag.

Przede wszystkim *Młoda Parka* przypomina *Herodiadę* Stefana Mallarmé. Podobieństwo jednak nie zawiera się, jak przypuszczano dotąd, w mało znaczących w istocie wspólnych elementach fabularnych – tkwi znacznie głębiej, w podobnej postawie obu bohaterek wobec życia. Noc Herodiady

(Zimne migotanie tej bladej jasności...
–Ty, która konasz, płoniesz w niewinności,
O nocy, lodem biała i śniegiem okrutna)

przypomina noc Młodej Parki, ponieważ oba poematy mają za zadanie p r z e d s t a w i ć szereg p o d s t a w i e ń psychologicznych, zmianę świadomości w ciągu jednej nocy. Tymczasem język psychologii jest ubogi, trzeba go zaś było zubożyć bardziej jeszcze, skoro większość słów jego niezgodna jest z tonem poetyckim.

Celem artystycznym *Młodej Parki* była próba osiągnięcia w zakresie poezji efektów analogicznych z modulacją muzyczną. Podobne przejścia tematyczne kosztowały poetę wiele wysiłku, lecz „trudności podobne zmuszały rejestrować szereg precyzyjnych problemów funkcjonowania umysłu”. Nic bardziej nie pociąga poety w dziedzinie sztuki niż te momenty przejściowe wiązania odmiennych epizodów, które wymagają tyle precyzji i artyzmu, chociaż najczęściej spotykają się jedynie z pogardą i lekceważeniem współczesnych.

Valéry pozostanie dla potomnych poetą zwiewnych, przejściowych stanów świadomości, które odpowiadają w naturze godzinom świtu i zmierzchu.

Artystycznie nie wszystkie wiersze przekonują w równej mierze – razi w niektórych zbyt pracowite wyrafinowanie, gdzie szczyt artyzmu zamyka się w braku bezpośredniości i siły.

Widząc przepaść, wielki Leonardo myślał jedynie o moście czy stworzonym w umyśle człowieka ptaku, który przefrunąć by ją zdołał. Wobec przepaści pomiędzy bytem i myślą, poeta wije girlandy urzekających słów, chociaż przepaści zapełnić się nie da. „Czasem myślę, czasem jestem”, przyznaje sceptyk (*Choses toutes*).

Bolesne rozdwojenie, którego tak drogi poecie mit Narcyza jest symbolem:

Moje to w wodzie ciało, z rosy i z księżycy,
Posłusznym kształtem krnąbrne oczy me nasycy.

Moich to ramion srebrnych nieuchwytne ruchy...
Lecz próżno dłoń powolna spośród liści wieńca
I z cudnego chce złota wykraść tego jeńca...
(przekład Romana Kołonieckiego)

Pieśń apollińska – hymn intelektu – kończy się więc pochwałą Dionizosa: instynktownego porywu młodości ku życiu, peanem ku czci ślepych sił.

Rwę tkaniny umysłu
W ich splątanej osnowie,
W ciemnym lesie mych zmysłów
Szukam proroctw w mej mowie.
(*Jutrzenka*)

Poezja Pawła Valéry, jak opisana w dialogu *Dusza i taniec* biegła tancerka Athikte,

zdaje się naprzód krokami pełnymi swobody ścierać z ziemi całe znużenie, całe głupstwo. I oto tworzy sobie mieszkanie jakby powyżej rzeczy i rzec można gniazdo w swych białych ramionach. A teraz czyż się nie zdaje, że wije swoimi stopy kobierzec uczuć nieokreślonych... O, czarujące dzieło, wielce cenna praco rozważnych stóp, które zmierzają, wiążą, rozwiązują i ulatniają się. Jakże są zręczne, jakże żywe te czyste pracownice rozkoszy utraconego czasu.

Fryderyk Nietzsche przepowiadał nadejście poetów, wobec których inne dzieła, z namiętności czy uczuć wynikłe, wydadzą się brutalne i mniej rzeczywiste.

Paweł Valéry – poeta epiki i patetyki intelektu – jest może poetą podobnym. Zdołał przecież wyrazić w niektórych swoich dziełach problemy intelektu, a raczej wiodące do nich drogi psychologiczne, o silnej wibracji uczuciowej. W tym sensie poezja staje się jakby najwyższą grą przeistoczenia myśli.

Czym były te poematy dla autora?

Paweł Valéry (*Variété III*) pisze:

Dużo żyłem z moimi poematami. Około dziesięciu lat przeszło, były one dla mnie zajęciem nieokreślonego trwania – ćwiczeniem raczej niż osiągnięciem, kierowaniem samego siebie – bardziej niż działaniem na czytelników. Wydaje mi się, że nauczyły mnie przez to niejednego.

Nie radzę jednak nikomu aby system mój przejął. Nie czuję kwalifikacji, aby dać komukolwiek najmniejszą radę, a skądinąd wątpię, aby odpowiedzieć mogła młodym ludziom epoki gwałtownej, zmieszanej i bez perspektywy. Jesteśmy w ławicy mgieł.

Podał do druku *Piotr Mitzner*

NOTA

Andrzej Pleśniewicz urodził się 2 czerwca 1909 roku w Dachnówce na Podolu, był synem wybitnego chemika i matematyka Stanisława Pleśniewicza i Zofii z Pe-trażyckich. Uczył się w szkołach w Płoskirowie, Kamieńcu Podolskim, wreszcie w Warszawie (gimnazjum im. Jana Zamoyskiego). Po maturze studiował historię na Uniwersytecie Warszawskim. W 1935 roku obronił pracę magisterską *Napoleon III przed Cesarstwem*, pisaną pod kierunkiem Marcelego Handelsmana. Należał do Klubu „S” (wraz z Janem Kottem i Ryszardem Matuszewskim).

W 1931 zaczął publikować recenzje i szkice literackie w: „Tygodniku Ilustrowanym”, „Pionie”, „Gazecie Polskiej”, „Marcholcie”, „Kurierze Porannym”. Pisał o literaturze francuskiej (Malraux, Proust), o *Ulissie* Joyce’a, o wierszach Miłosza, o prozie Jerzego Andrzejewskiego, Adama Tarna i Brunona Schulza. Z autorem *Sklepow cynamonowych* prowadził istotną korespondencję, z której ocalały listy opublikowane później przez Jerzego Ficowskiego. Należał do stolika Witolda Gombrowicza w warszawskim „Zodiaku”.

Obszerne eseje o Rilke, Liebercie i Alain-Fournier drukował w „Verbum” (do wojny bywał na spotkaniach „Kółka” ks. Korniłowicza). Podobno próbował również tłumaczyć Giraudoux i Joyce’a. Pracował jako referent prasowy w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Podczas okupacji brał udział podziemnym życiu literackim. Bywał na spotkaniach u Zofii Nałkowskiej, u Tadeusza Brezy i u Jana Michalskiego. Świadkowie zapamiętali jego odczyty: *Jean Giraudoux, Przyszłość literatury, Pamflet na Orzeszkową i Czas książek już minął*. Również wówczas na zamówienie Kordiana Tarasiewicza, współwłaściciela palarni kawy „Pluton” napisał historię firmy (tekst znajduje się w archiwum K.Tarasiewicza).

W powstaniu warszawskim stracił bibliotekę i rękopisy. Brał udział w ratowaniu innych księgozbiorów. Zapewne po przejściu przez obóz w Pruszkowie znalazł się w Kurzeszynku. Zachowały się wysłane stamtąd listy do Wacława Borowego, Stanisława Dygata i Jarosława Iwaszkiewicza. 16 stycznia 1945 roku wyruszył w stronę Warszawy, po drodze w Babsku koło Rawy Mazowieckiej zginął podczas nalotu.

W 1943 Andrzej Pleśniewicz podpisał umowę na tom esejów z moim ojcem, Zbigniewem Mitznerem, gromadzącym rękopisy dla mającego powstać po wojnie wydawnictwa „Wisła”. Przekazał jednak tylko trzy teksty: III – *Vélery Larbaud*, V – *Rainer Maria Rilke* i VI – *Paul Valéry*. Ocalały one w Komorowie pod Warszawą, od 1972 wraz z całym archiwum „Wisły” znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza (sygn. inw. 829). Esej o Larbaud opublikowałem w „Literaturze na Świecie” (1973 nr 7).

W roku 2003 na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego Izabela Rachowicz obroniła pracę magisterską *Monografia twórczości krytycznoliterackiej Andrzeja Pleśniewicza*.