

W Wieczne źródło olśnień

– rozmowa **Piotra Marciszuka**
i **Sławomira Jacka Żurka**
z **prof. Jerzym Jarzębskim**
(Uniwersytet Jagielloński)



Jerzy Jarzębski
profesor nadzwyczajny
w Instytucie Polonistyki UJ;
autor wielu książek i publi-
kacji naukowych, m.in.:
Gra w Gombrowicza (1977);
Powieść jako autokreacja
(1984); *Podglądanie Gombro-
wicza* (Kraków 2001)

■ **Sławomir Jacek Żurek:** Czemu należy przypisać tak ogromną popularność, jaką cieszy się dzisiaj twórczość Gombrowicza wśród badaczy literatury współczesnej?

■ **Jerzy Jarzębski:** Gombrowicz to pisarz, który nie jest łatwy do definitywnego określenia. Jego poglądy bardzo trudno przedstawić w postaci spójnej siatki pojęć – systemu twierdzeń, bo każde z nich natychmiast może zostać przez samego autora zaprzeczone. W tym bowiem przypadku mamy raczej do czynienia z pewną postawą pisarską wobec pojęć i wartości. Błędem jest więc redukcje Gombrowicza do płytkiej ideologii i systemu twierdzeń. Najciekawszy jest on jako autor „migotliwy” i „nieostateczny”, czasem zaprzeczający sobie.

■ **S.J.Ż.:** Czy młode pokolenie badaczy proponuje nową refleksję i nowe spojrzenie na twórczość Gombrowicza?

■ **J.J.:** Michał Paweł Markowski w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego” (*Czarny nurt Gombrowicza*, „Kontrapunkt”. Magazyn kulturalny „Tygodnika Powszechnego” 2004, nr 2, s. 9), relacjonując tegoroczną krakowską sesję gombrowiczowską, stwierdził, iż Gombrowicz ukazał się tam jako pisarz, który nie jest racjonalistą. Do tej pory przedstawiał się go jako „wolteriani-
na”, który opisywał świat z pozycji pewnego *ratio*, pewnej logiki. Tymczasem na tej konferencji (przynajmniej w kil-

ku referatach) ukazał się jako ktoś stojący nad przepaścią, niewyraźny do końca, pisarz, który opuszcza teren logicznego wyводу i idzie w stronę bełkotu, będącego wyrazem niedostateczności języka.

■ **S.J.Ż.:** Gdyby tak spojrzeć na mapę i poszukać na niej gombrowiczowskich ośrodków badawczych, to gdzie są dzisiaj najbardziej prężne?

■ **J.J.:** Ciekawe jest, że w tej kwestii sytuacja się wciąż zmienia. Kiedyś niewątpliwie silnym ośrodkiem był Instytut Badań Literackich PAN i w ogóle Warszawa. To tutaj tworzyli „gombrowizologię” profesorowie, m.in.: Włodzimierz Bolecki, Danuta Danek, Michał Głowiński, Maria Janion, Zdzisław Łapiński. Drugim ośrodkiem był Kraków dzięki osobie prof. Jana Błońskiego (pierwszy redaktor tekstów Gombrowicza) i jego uczniom, do których się zaliczam także ja. Natomiast w tej chwili punkt ciężkości jakby się trochę z Warszawy i Krakowa przeniósł. Na wspomnianej już konferencji pojawiło się wielu młodych ludzi, tuż przed doktoratem lub tuż po nim, którzy pochodzą m.in. z Poznania, Katowic, Wrocławia czy Gdańska.

■ **S.J.Ż.:** A czy poza Polską można by wskazać takie miejsca, gdzie badacze podejmują refleksję gombrowiczowską?

■ **J.J.:** Oczywiście. Tradycyjnie bardzo mocnym ośrodkiem jest Francja. Swego czasu wyszła tam praca zbiorowa, świadcząca o wpływie pisarza na dwa pokolenia badaczy i artystów: *Gombrowicz vingt ans après*. Tam też pojawiła się cała plejada krytyków, którzy mieli o nim coś istotnego do powiedzenia, np. nieżyjący już Dominique de Roux, Lakis Proguidis, Jean Decottignies, Małgorzata Smorąg-Goldberg, Manuel Carcassonne, Jean-

-Pierre Salgas, Pierre Pachtet. Gombrowicz należy we Francji do kanonu literackiego i wielu Francuzów uważa wręcz, że to jest francuski pisarz, nie wiedząc o tym, że on był Polakiem. Również w Niemczech jest sporo ciekawych badaczy, którzy zajmują się Gombrowiczem w różnych aspektach, np. Rolf Fieguth, Olaf Kühl, Hanjo Beressem, a w Stanach Zjednoczonych pojawiają się teksty o Gombrowiczu z pogranicza filozofii i socjologii postmodernistycznej oraz tzw. *queer theory*, analizujące jego seksualność, a także usytuowanie wobec społecznych i narodowych stereotypów, np. przetłumaczone w Polsce *Grymasy Gombrowicza* pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek.

■ **S.J.Ż.:** Panie Profesorze, kim był ostatecznie Witold Gombrowicz – filozofem, dramaturgiem, powieściopisarzem czy po prostu wielkim prowokatorem?

■ **J.J.:** [westchnięcie – red.] Wszystkim po trochu... Nie podejmuję się powiedzieć, kim był. Boję się, że jak zacząłbym definiować, to on wtedy tam z góry, z nieba zaraz by mnie zmiażdżył... Gombrowicz chciał być wszystkim. Jego namiętnością było istnienie ponad wszelkiego rodzaju podziałami. Kiedy pojawiał się jakikolwiek nowy nurt, np. w filozofii czy literaturoznawstwie, to on wtedy mówił: „To ja...”, „To ja byłem pierwszym strukturalistą”, pierwszym egzystencjalistą, dziś powiedziałby, że był pierwszym dekonstrukcjonistą...

■ **S.J.Ż.:** Jakby dzisiaj – Pana zdaniem – zareagował Gombrowicz, gdyby usłyszał, że ktoś nazywa go „pierwszym polskim postmodernistą”?

■ **J.J.:** Zgodziłby się z nim z chęcią. Gombrowicz bowiem z jednej strony borykał się z upływem czasu – martwiło go, że jest jakby odsunięty na

bok przez ten wpływ, a jednocześnie inwazję nowych idei. Stąd zawsze chciał być pionierem, zawsze na szczycie, na fali, biegnąc w przyszłość. Z drugiej strony, ta postawa była w przypadku Gombrowicza marketingową strategią, której on sam był głęboko świadom – wiedział, że pisarz musi się sprzedawać w księgarni. On czuł, że powiedzenie „byłem jednym z pierwszych postmodernistów” byłoby w sumie nierynkowe i że należy mówić: „byłem pierwszym”.

■ **S.J.Ż.:** A w takim razie, trochę zmieńmy wcześniejsze pytanie i zapytajmy, kim on jest dla Pana?

■ **J.J.:** Wiecznym źródłem olśnień. Czytając Gombrowicza, nigdy się nie nudzę, zawsze znajduję w jego tekstach coś interesującego. On jest dla mnie nie tylko autorem książek, lecz po prostu żywym człowiekiem. Moje pierwsze zetknięcie z jego prozą miało miejsce, kiedy skończyłem może piętnaście lat. Czytałem wtedy *Bakakaj* i jakoś tak spontanicznie się tą książką zachwyciłem. W naszym domu, w bibliotece był również *Trans-Atlantyk*, ale okazał się dla mnie wówczas za trudny – nie mogłem przebrnąć przez tę stylizację językową. Natomiast *Bakakaj* wydawał mi się absolutnie genialny w sposobie myślenia o problemie człowieka dojrzewającego, czyli akulturującego się i jednocześnie walczącego z deformacją.

■ **S.J.Ż.:** Jakie tematy w przypadku Gombrowicza są jeszcze otwarte? Czym warto się zająć?

■ **J.J.:** Gombrowicz stojący wobec niewyraźnego, wobec natury, ale natury rozumianej jako konstrukt kultury... Bo pojęcie natury wymyślili filozofowie. Potem jednak wywinęła im ona kozła i okazała się zupełnie czymś innym, niż sądzili na początku.

Natura w ujęciu Gombrowicza nie jest żadnym rajskim ogrodem, tylko wprost przeciwnie – miejscem, gdzie szaleją demony.

■ **Piotr Marciszek:** „Zeszyty Szkolne” to czasopismo adresowane do nauczycieli, którzy mają z Gombrowiczem ten sam problem, co z innymi autorami z kanonu lektur – młodzież nie chce ich czytać. W jaki sposób mogą oni przekonać swoich uczniów, że znajdują u Gombrowicza coś naprawdę ciekawego?

■ **J.J.:** W przypadku Gombrowicza, ale także innych autorów, należy zacząć od wspólnej lektury krótkich fragmentów związanych z problemami ważnymi dla młodzieży. Gombrowicz jest niesłychanie interesujący w swoich mikroobserwacjach tego, co robi człowiek, gdy napotyka sytuację dla niego trudną i konfliktową.

■ **P.M.:** Nie tak dawno w jednej ze szkół oglądałem, jak młodzież wystawiała fragment *Ferdydurke*. Była to słynna lekcja języka polskiego. I sama w sobie była ona doskonałym kabaretem, młodzież się świetnie tym bawiła.

■ **J.J.:** Bo to jest szalenie teatralne.

■ **S.J.Ż.:** I wciąż aktualne, dzięki... niektórym nauczycielom. [śmiech – red.]

■ **J.J.:** Nauczyciel dla Gombrowicza jest w ogóle kluczową postacią. Jest to bowiem ktoś, kto według autora jest w stanie „zarząnąć” wszystko..., ale jest też w stanie wszystko ożywić. Widziałem kiedyś lekcję gramatyki w szkole podstawowej, która była po prostu wspaniałym teatrem, fantastycznym spektaklem. Oglądałem go zachwycony.

■ **S.J.Ż.:** Panie Profesorze, czy poprawna byłaby teza, iż tym, kim Kochanowski był dla renesansu, Krasiński dla oświecenia, a Mickiewicz dla romantyzmu – tym był dla współczes-

ności Witold Gombrowicz? Jakie jest rzeczywiste znaczenie tej postaci dla literatury XX w.?

■ **J.J.:** Swego czasu brałem udział w opracowywaniu międzynarodowego podręcznika literatury naszego kontynentu, wydanego później we Francji przez Hachette'a. To się nazywało *Lettres Européennes*, czyli *Literatura europejska* i tam był zestaw tak zwanych *auteurs phares*, czyli „autorów-latarni”, oświetlających i wyznaczających przyszłość kultury. Wśród polskich pisarzy znaleźli się Mickiewicz i Gombrowicz. Według autorów tego podręcznika, właśnie ci dwaj Polacy nakreślili propozycje ważne dla potomności.

We współczesnej literaturze polskiej są dwie wielkie indywidualności – z jednej strony Miłosz, a z drugiej – Gombrowicz. Miłosz to poeta ładu moralnego i idei, mędrzec, budujący podstawy systemu wartości i je afirmujący. Natomiast Gombrowicz to – mający bardzo wiele do powiedzenia na temat kultury – wielki błążen, który docierał aż do granic wszelkich systemów i zaglądał w otchłań leżącą poza systemami.

■ **S.J.Ż.:** Jakie było największe zmaganie życiowe Witolda Gombrowicza widoczne w jego twórczości?

■ **J.J.:** Najłatwiej powiedzieć, że zmagał się z polskością, ale nie to było najważniejsze. Mam wrażenie, że jego największym problemem było mocowanie się z sensem istnienia świata i człowieka w tym świecie.

■ **P.M.:** Bardzo interesuje mnie problem recepcji tych zmagañ. W *Dzienniku* widoczna jest np. walka Gombrowicza z poczuciem niższości wobec arystokracji, zmaganie z formą, z językiem. I chyba paradoksalnie, właśnie dzięki owej wewnętrznej walce utrwalonej w zapisach prozator-

skich, wyrósł on na jednego z największych polskich twórców XX w.

■ **J.J.:** Gombrowicz bardzo nie lubił takich ludzi, którzy zachowują się jakby mieli numer komórki do Pana Boga. Ludzi, którzy zawsze wiedzą, co jest dobre.

■ **P.M.:** Czy ma Pan tu na myśli jeszcze jeden aspekt zmagania – zmaganie z drugim, rozumiane jako nieustanna potrzeba podważania każdej prawdy, pewności siebie, dobrego samopoczucia?

■ **J.J.:** Tak, to jest Gombrowicz mocujący się z wszelkimi skrajnościami. Pisarz wiecznie nieufny, walczący z bufonadą, przekłuwający balony pychy u ludzi robiących mądre miny, np. podczas słuchania poezji (bo wcześniej słyszeli, że „coś jest wielką poezją”). Dla Gombrowicza każda wielkość była podejrzana, aczkolwiek nie znaczy to, że nie cenił wielkości.

■ **P.M.:** On wielbił wielkości, natomiast nie wielbił ich wielbienia i wielbicieli.

■ **S.J.Ż.:** Czy Witold Gombrowicz jest w takim razie „pisarzem środka”, zawsze pomiędzy skrajnościami, pomiędzy antykatolickością a katolickością, antypolskością a polskością, antyeuropejskością a europejskością?

■ **J.J.:** Musimy pamiętać, że zarówno Gombrowicz żył, jak i my żyjemy w rzeczywistości wielowymiarowej. Znaczy to, że w jakimś sensie każdy rozsądnie myślący człowiek jest w środku, zawsze na przełęczu pomiędzy skrajnościami, stąd i Gombrowicz zawsze mówił, że „jest pomiędzy”. Jednocześnie jest on jednak w pewnych aspektach swojej twórczości ekstremistą, np. w kwestiach egzystencjalnych.

■ **S.J.Ż.:** Kto nauczył Gombrowicza niezależnego myślenia?

■ **J.J.:** Sytuacja domowa, przede wszystkim postawa matki i jej wiara

w różne poczciwe wartości, co skłaniało go do ciągłego zaprzeczania. Gombrowicz był artystą, który nieustannie zaczynał od nowa, wciąż debiutował. Najpierw jako młody potomek rodu szlacheckiego wśród wiejskich parobków, potem w Warszawie jako ktoś przyjeżdżający ze wsi, następnie w Paryżu jako przybysz z Europy Wschodniej, później w Argentynie jako Europejczyk, a w Berlinie – Amerykanin... Zawsze był kimś, kto przychodził skądś do jakiejś rzeczywistości zamkniętej w formie, był zawsze człowiekiem z zewnątrz, patrzącym na świat wciąż z innej perspektywy. To te życiowe przejścia mogły nauczyć go dystansu i niezależnego myślenia. Janusz Margański nazwał Gombrowicza wiecznym debiutantem.

■ **S.J.Ż.:** Jednocześnie Gombrowicz to intelektualista na tyle niezależny, że nieuznający żadnych autorytetów poza własnym rozumem...

■ **J.J.:** Gombrowicz miał swoje autorytety, ale traktował je w sposób specyficzny. Kiedy pisał *Ślub*, podniósł poprzeczkę bardzo wysoko – na poziom Szekspira czy Calderona. Zawsze sytuował siebie wobec „szczytów” – jego postawa była buntownicza wobec autorytetów lokalnych. Znaczy to, że jak przyjeżdżał do Argentyny, gdzie największym autorytetem jest Borges, to natychmiast brał się z nim za bary, natychmiast go atakował, aby następnie powiedzieć, że właściwie wysoko go ceni...

■ **S.J.Ż.:** Podobny stosunek miał do redakcji londyńskich „Wiadomości”.

■ **J.J.:** W tej chwili mamy inne spojrzenie na emigrację i na emigracyjne wielkości. Zaraz po wojnie „Wiadomości” były pismem nie mniej ważnym od „Kultury”, tam była śmietanka przedwojenna, wielcy spadkobiercy kultury romantycznej. Natomiast pi-

smo Giedroycia dopiero tworzyło swoją hierarchię wartości i to nie tylko literackich. Dlatego też Gombrowicz musiał się zetrzeć z „Wiadomościami”.

■ **S.J.Ż.:** Jednocześnie był spadkobiercą bliskiej „Wiadomościom” romantycznej wizji artysty-geniusza.

■ **J.J.:** Dlatego musiał się z nimi zetrzeć...

■ **S.J.Ż.:** A czy sam miał świadomość, że jest genialny?

■ **J.J.:** Całe życie pozował na geniusza, stojącego nad głębiami i nad nieskończonościami, co jest oczywiście wzięte z literatury romantycznej. Lecz u niego wszystko jest jednocześnie bardzo poważnym doświadczeniem egzystencjalnym i grą.

■ **S.J.Ż.:** Geniusz i odbrażawiacz wielkości zarazem?

■ **J.J.:** Gombrowicz zawsze patrzył w lusterko i pytał: „Czy ja do brze wyglądam nad tymi głębiami?”; były w nim ogromne pokłady autoironii, umiejętności bawienia się sobą i swymi pozami.

■ **S.J.Ż.:** A czy Gombrowicz był człowiekiem teatru? Czy raczej lepiej mówić o tym, że w sposób świadomy wykorzystywał przestrzeń sceniczną do tego, żeby wypowiedzieć ważne prawdy dla świata, bez potrzeby bycia człowiekiem teatru?

■ **J.J.:** Człowiekiem teatru Gombrowicz nie był, bo on w ogóle do teatru nie chodził. Zresztą nawet nie widział swoich sztuk w teatrze. Może jedną... Natomiast był człowiekiem, który miał niesamowite wycucie teatralności istnienia ludzkiego. Dlatego też jego dramaty są żywe. Wydawałoby się, że to jest niemożliwe: nie chodzić do teatru i stworzyć dobry dramat. Gombrowicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że człowiek jest zwierzęciem teatralnym, że nieustannie gra przed innymi jakieś role.

I to właśnie spowodowało, że autor ten w teatrze dobrze się poczuł. Jednocześnie nie sądzę, żeby używał on teatru jako „tuby” do wypowiedzania idei. W jego dramatach trudno znaleźć wyraźną konkluzję, która by wyrażała ostateczne prawdy o człowieku. One mają bardzo dziwne zakończenia, to znaczy domagające się nieustannej interpretacji. Tyle dokonano już interpretacji zakończenia *Ślubu* czy *Operetki* i wciąż nie ma takiej, która byłaby całkowicie zadowolająca. Stefan Chwin zaproponował ostatnio, by uznać obecność w tych miejscach ukrytego problemu winy, która jest bezosobowa i w tym przypomina wielkie zbiorowe winy XX w., takie jak zbrodnie nazizmu czy stalinizmu, za które jednostkowa odpowiedzialność często się rozmywa. Chwin powiada, że właśnie zakończenie *Ślubu* jest taką deklaracją, w której bohater mówi: „ja jestem niewinny”, ale jednocześnie poddaje się konsekwencji swojego czynu, ponieważ czyn ten powstał między ludźmi. To, że Władzio się zabija, stworzyło się w interakcji między Henrykiem a Władziem, choć jednocześnie trudno powiedzieć, że Henryk zabił Władzia, czy, że jest on bezpośrednio winien jego śmierci. Bohater jest niewinny, ale musi ponieść konsekwencje, dlatego że nie ma innego wyjścia – ład moralny powinien zostać utrzymany. Ten ład – i to jest już moja interpretacja – może zapewnić tylko posłuszeństwo fabule, a ta ma pochodzenie mityczne, mit z kolei służy do ustanawiania i obrony tego, co moralne. Koło się zamyka, stąd bohater ten jest jednocześnie i niewinny, i winny.

■ **S.J.Ż.:** A z punktu widzenia teatrologii – Gombrowicz wpłynął na rozwój teatru europejskiego czy nie?

■ **J.J.:** Gombrowicz wpisuje się w taki nurt teatru, który jest jedno-

cześnie interakcyjny i wewnętrzny, to znaczy, że wszystko dzieje się z pozoru na zewnątrz, ale właściwie w środku umysłu bohatera. Teatralność dla Gombrowicza jest czymś, co dotyczy działań pomiędzy ludźmi, ale również pewnego uwewnętrznienia świata zewnętrznego, który przekształca się w coś w rodzaju nasyconego dramatyzmem snu czy marzenia. Inspirację do takiej twórczości znalazł u Szekspira czy Calderona, ale w XX w. – po latach panowania realistycznego dramatu mieszczańskiego – to miało znów posmak odkrycia, choć sekundowali mu też inni dramaturdzy, jak np. Pirandello.

■ **P.M.:** Warto wskazać w tym miejscu dwa inne dzieła. Jedno, które powstało prawie równocześnie ze *Ślubem* – *Czekając na Godota* Samuela Becketta i drugie, *Tango* Sławomira Mrożka. Te teksty jakoś się ze sobą łączą.

■ **J.J.:** Niewątpliwie. Mroźek niedługo po śmierci Gombrowicza napisał po francusku artykuł zatytułowany *Mon cauchemar*. Ten koszmar to był Gombrowicz, który – jak pisał Mroźek – zaciążył na nim i on się nie mógł wyzwolić od niego. Mroźek właściwie dopiero po napisaniu *Tanga* wyzwolił się od Gombrowicza, bo *Tango* jest – ma Pan rację – repliką na *Ślub*, wstawieniem tego ostatniego w realistyczne dekoracje, określoną rzeczywistość społeczno-polityczną i niezwykle precyzyjnie wyznaczony czas historyczny.

■ **S.J.Ż.:** A teraz specjalne pytanie od konserwatywnych nauczycieli: czy Gombrowicz i jego teksty to odpowiednia lektura dla licealistów?

■ **J.J.:** [westchnienie – red.] Tak, ale oczywiście z zastrzeżeniami. Szkoła powinna przede wszystkim pewne treści, które są dość rozwichrzone i nie do końca rozstrzygnięte we

współczesnej kulturze, przedstawić w formie przyswajalnej dla młodzieży. I tu z Gombrowiczem mogą być problemy.

■ **P.M.:** Drugim zadaniem jest mówić o wartościach w określonej hierarchii.

■ **J.J.:** Poznanie Gombrowicza jest poznaniem jego świata idei. Ktoś może powiedzieć: Gombrowicz proponował zastąpić ojczyznę „Synczyzną”, kpiąc z patriotyzmu! Jest to oczywista bzdura, bo niczego takiego nie proponował. Autor *Trans-Atlantyku* mówił coś odmiennego: stoimy wobec ojczyzny, ona nas pęta, spróbujmy pomyśleć, co by było, gdybyśmy ojczyznę zastąpili „Synczyzną”. Gdyby ktoś próbował nachalnie przekonywać go do zniszczenia autorytetu rodziny czy narodu, pewnie też by się przeciw niemu zbuntował. „Nie róbcie ze mnie taniego demona” – to bardzo ważne zdanie Gombrowicza.

■ **S.J.Ż.:** Wszystko to wydaje się skomplikowane i wymaga od nauczyciela sporej erudycji, by nie popaść w banał czy myślenie stereotypowe.

■ **J.J.:** Nauczyciel biorący się za Gombrowicza musi mieć świadomość, że autor ten często eksperymentuje i prowokuje. Zachęca równocześnie, by pewne eksperymenty przeprowadzić w sobie, tam obalić autorytety i zastanowić się, co z tego wyniknie – czy świat po ich detronizacji nie stanie się przypadkiem nie do zniesienia, bo będziemy w nim zdani jedynie na siebie. I tu jest największa szkolna trudność zmagania z Gombrowiczem, który mówi „a”, ale jednocześnie „nie a” – i wszystko to trzeba uczniowi w sposób zrozumiały wyłożyć. Gombrowicza trudno jest znormalizować i zaszkladkować. Jeżeli uczniowie i nauczyciele mają się nim zająć, to powinni zacząć od obserwowania jego tekstów

w interakcji, bo proza ta świetnie nadaje się do dyskusji. Natomiast należy bronić się przed pokusą streszczania jego poglądów w formie tabelki i czarno-białych podziałów.

■ **P.M.:** Szkoła jest niestety miejscem, które ma automatyczną tendencję do budowania sztucznego autorytetu. Nauczyciel jest autorytetem, ale często tylko z wieku i urzędu. Gombrowicz pokazuje, że są to po wielokroć autorytety puste, nadęte. Dlatego też lektura *Ferdynurka* może stać się początkiem krytycznego spojrzenia nauczyciela na siebie samego, swój warsztat, a także podstawą do budowania autorytetu rzeczywistego, autentycznej relacji pomiędzy uczniem a nauczycielem – przewodnikiem i mistrzem.

■ **S.J.Ż.:** Czyli nauczyciel, wchodząc w świat Gombrowicza razem ze swoimi uczniami, musi pamiętać, że czyha w nim na niego wiele niebezpieczeństw, ale że jednocześnie może to być podróz niezwykle zajmująca i pożyteczna, pod warunkiem, iż będzie w tym doświadczeniu autentyczny. A czego jeszcze można i warto się nauczyć w szkole od Gombrowicza?

■ **J.J.:** Pewnej swobody w postępowaniu z wartościami, mądrego dystansu wobec wszystkiego, ale jednocześnie odpowiedzialności – kto bowiem odrzuca wartość, bierze na siebie brzemień konsekwencji.

■ **P.M.:** Wróciłem ostatnio do lektury Schopenhauera, który powiedział, że każdy myśliciel ma coś oryginalnego do powiedzenia, tyle że kładąc nacisk na inny aspekt bardzo przeciw bogatej rzeczywistości. U Gombrowicza znacząca jest właśnie taka wizja człowieka, który jest całkowicie za pośrednictwem przez innych ludzi – jestem taki, ponieważ uważam, że w ten sposób zostaną odebrany i ze

względu na to tworzę samego siebie, tworzę swoją wypowiedź, bo chcę być odebrany dobrze. I to u Gombrowicza jest jakby zasadniczym, podstawowym motywem ludzkiego działania. Tak można Gombrowicza odczytać. Ale czy nie jest to przesada? Czy nie jest tak, że człowieka nie można sprowadzić do relacji międzyludzkich, że jego życie wewnętrzne, jednostkowa motywacja jest często przeciwko innym i buduje się na zasadzie buntu; „ja”, które jest bardzo silne, bardzo mocne, potrafi się w samotności – jak sam Gombrowicz – kształtować, hartować w opozycji do innych. Oczywiście można nadal mówić, że opozycja to też jest kształtowanie przez innych. Ale wydaje się, że Gombrowicz przesadza...

■ **J.J.:** Jeżeli Gombrowicz może nas czegoś nauczyć, to również tego, że nie należy zawierzyć jednemu autorytetowi, o czym najdobitniej świadczy spór między nim a Schulzem o sławetną „doktorową z Wilczej”, która miała rzekomo nazwać Schulza „zboceńcem” i „pozerem”. Gombrowicz zażądał od Schulza, aby się jakoś zachował wobec takiego bezceremonialnego sądu, ale właściwie sam był w tę doktorową uwikłany, to znaczy nie mógł podobnego osądu, choćby pochodził od zwykłej idiotki, zlekceważyć i pozostawić bez odpowiedzi. Natomiast Schulz mówił: „no trudno, niech ona sobie będzie taka, jaka jest, a ja chcę być sobą”. Nie znaczy to, że Schulz był mądrzejszy od Gombrowicza. Oni obaj byli jakoś mądrzy, każdy na swój sposób. Dlatego, że ludzie są różni, tacy i siacy. Niektórzy potrafią zbudować całkowicie autonomiczny świat i w nim się zmieścić, a niektórzy tego nie umieją i wtedy są przez innych nieustannie ranieni. Gombrowicz należał do ludzi, których inni cały czas ranili. Cała jego twórczość

wypłynęła z takiego zranienia przez ludzi. Więc i to, i to jest wartościowe, tylko trzeba znowu umieć zachować jakąś rozsądną relację.

■ **S.J.Ż.:** Witold Gombrowicz często protestował przeciwko kanonowi, formie, konwencji – czy nie jest pewnym paradoksem, że znalazł się na szkolnej liście lektur?

■ **J.J.:** Bez kanonu jest mimo wszystko bardzo ciężko żyć. Nawet Gombrowicz się nim posługiwał, mówił: „najważniejsi pisarze i myśliciele, którzy mnie ukształtowali to...”, i tu wymieniał: Montaigne’a, Dostojewskiego, Pascala, Rabelais’go, Szekspira, Paska, Mickiewicza...

■ **P.M.:** Uważał, że liczy się prawdziwa wielkość. Ale niewątpliwie za taką się sam uważał. I chyba ostatecznie nie protestowałby przeciwko temu, że znalazł się w kanonie szkolnych lektur.

■ **S.J.Ż.:** Gombrowicz staje się jeszcze bardziej popularny w tym roku, który jest obchodzony jako rok Gombrowiczowski. Jaki – Pana zdaniem – będzie największy owoc tych obchodów?

■ **J.J.:** To wielkie pytanie! Na pewno więcej ludzi pozna tego pisarza, choć nie jest to takie do końca oczywiste. Z drugiej strony, stopień nasycenia Gombrowiczem może osiągnąć wartość krytyczną, taką, że tym, którzy zasiądą do Gombrowiczowskiego stołu, lektura jego książek nie będzie już smakować. Oby to nasycenie nie stało się przesyleniem! Bo rzeczywiście gdy widzę, jaka liczba imprez związanych z Gombrowiczem jest w tym roku zaplanowana, to zaczyna mnie ogarniać lekkie przerażenie.

Rozmowę do druku przygotował
Sławomir Jacek Żurek

Edward Fiała

Gombrowicz i świat idoli

G
o
s
y
W
o
k
o
t
G
o
m
b
r
o
w
i
c
z
a

Idol jako kategoria badawcza

Czym jest idol? To pojęcie, które na początku lat czterdziestych XX w. wprowadził do psychologii wybitny współczesny psychoanalityk Erich Fromm w książce *Rewizja psychoanalizy*¹. Autor, który jest uczniem, ale i twórczym kontynuatorem Zygmunta Freuda, sięga głębiej niż jego mistrz – ku rejestrom antropologicznym. Przewyższa on dominantę seksualną i indywidualistyczną teorii ojca psychologii głębi, zastępując ją perspektywą interakcji społecznych. Najkrócej mówiąc, można stwierdzić, że Fromm wysunął koncepcję **nieświadomości społecznej**, w której rozważa człowieka przede wszystkim w optyce relacji interpersonalnych. Idol może być soczewką aksjologiczną tych relacji, jak również odniesienia jednostki do świata pozaosobowego. Definiowany jest on przez Fromma jako postać, na którą jednostka przeniosła swoją siłę i moc. Im bardziej wzrasta moc idola, tym bardziej człowiek zostaje odarty z własnej indywidualności. Ale tylko bycie w pobliżu idola pozwala mu na bycie z sobą samym. Idol, wytwór jego rąk i wyobraźni staje ponad nim i czyni go własnym więźniem. Fromm proponuje nawet nową dyscyplinę naukową, która by się zajęła idolami, można bowiem łatwo – jego zdaniem – wykazać powszechność idoli w dziejach ludzkości:



Edward Fiała

adiunkt w Katedrze Teorii Literatury KUL; autor wielu publikacji i książek naukowych, m.in.: *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego* (1991), *Homo transcendens w świecie Gombrowicza* (2004)

¹ Pierwodruk dzieła ukazał się w języku niemieckim: E. Fromm, *Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewußten (Odkrycie nieświadomości społecznej)* w roku 1990 w Weinheim i Basel, natomiast przekład angielski wydany w roku 1992 w Boulder (USA) został zatytułowany *The Revision of Psychoanalysis (Rewizja psychoanalizy)*. Obie książki wydał Rainer Funk z rozproszonych pism Fromma, zmarłego w 1980 r. Przekład polski dzieła – *Rewizja psychoanalizy* – wyszedł w roku 1998 (przeł. R. Saciuk, Warszawa–Wrocław 1998).

Idolatria, w rozumieniu proroków Starożytności, jest zasadniczo tym samym, co „alienacja”. Tylko „idolologia”, to znaczy nauka poświęcona badaniu wszelkich idoli, mogłaby dać zadowalający opis stopnia intensywności namiętnego posiadania idoli oraz ich różnorodności w dziejach ludzkości².

Fromm widzi genezę indywidualnych idoli w klasycznej sytuacji tzw. przeniesienia. Przeniesienie – zgodnie z przełomowym odkryciem ojca psychoanalizy – to proces nieświadomego przemieszczenia (projektowania) uczuć i myśli pacjenta na terapeutę. Uczucia te i myśli, a także oczekiwania i obawy pochodzą z wcześniejszych stadiów rozwoju osobowości pacjenta, które sięgają jego dzieciństwa, a szczególnie relacji do ojca i matki. Toteż pacjent – zdaniem Freuda – reaguje na terapeutę tak, jak na swojego ojca, co wymaga od terapeuty postawy „kontrprzeniesienia”, która ustala nową sytuację – tzw. lustra. Pozwala ona pacjentowi zobaczyć nieadekwatność własnych reakcji, które przenosi machinalnie z dawnych sytuacji rodzinnych, a to uświadomienie prowadzi do jego rekonwalescencji.

Fromm idzie dalej niż Freud i wąskie rozumienie przeniesienia odnoszące się do kręgu ściśle rodzinnego (związków z matką i ojcem) poszerza o dalsze doświadczenia interakcyjne człowieka. Autor *Rewizji psychoanalizy* stwierdza:

Wydaje się, że Freud – pod wpływem pewnych wczesnych klinicznych inter-

pretacji, a później z powodu przyjęcia poglądu o „przymusie powtarzania” – nie poszerzył swego pojęcia przeniesienia i przeto nie zastosował go do najbardziej rozpowszechnionych zjawisk ludzkiego zachowania³.

Stąd Fromm, zachowując pełną tożsamość freudowskiego stylu myślenia – de facto kontestuje „infantylny” redukcjonizm klasycznej psychoanalizy, wyrażony słynną formułą: „dziecko jest ojcem dorosłego”. Tym samym podważa nieuchronność wpływów wczesnych przeżyć na kształtowanie się indywidualnej osobowości. Ta tęsknota – według niego – niekoniecznie musi być – i nigdy nie jest wyłącznie – powtórzeniem dziecięcych przeżyć, ale jest raczej częścią ludzkiej kondycji⁴. Różnica między ujęciem Fromma i Freuda w rzeczywistości poszerza psychologiczną refleksję badawczą nad człowiekiem o perspektywę antropologiczną.

Fromm wyjaśnia fakt, że u wielu pacjentów można zauważyć bardzo mocne przeniesienie, którego nie sposób bezpośrednio wyprowadzić z fiksacji na tle matki lub ojca. Życie – dowodzi badacz – jest pełne idolatrycznych przeniesień. Większość przypadków tego, co się kryje pod nazwą „zakochanie”, a nawet trwałe i intensywne związki małżeńskie czy przyjacielskie, są właśnie relacjami tego typu, których nie można – bez bardzo zniekształconej interpretacji – bezpośrednio odnieść do fiksacji z okresu dzieciństwa.

² E. Fromm, *Rewizja psychoanalizy*, s. 44. Jednocześnie poprawiam przekład polski tekstu oryginalnego, wprowadzając w miejsce słowa „ideologia” – powstałego zapewne wskutek literówki – oczekiwany tu neologizm „idolologia”. Zob. też moją recenzję książki: E. Fiala, *Od libido do idola. Wokół „Rewizji psychoanalizy” Ericha Fromma*. „Teksty Drugie” 2000 nr 6, s. 115–129.

³ E. Fromm, dz. cyt., s. 51.

⁴ Por. jw.

Gombrowiczowska parodia idoli

Spójrzmy teraz, w świetle tych teorii, na bohaterów Gombrowicza. Idol – twierdzi Fromm – odziera człowieka z jego indywidualności, a przecież indywidualność, czyli jednostkowa oryginalność stanowi naczelną wartość świata Gombrowicza. Bo czyż nie jest on obrońcą i piewcą tej indywidualności, który walczy z wszelkimi jej zagrożeniami? W pierwszym opowiadaniu z tomu *Bakakaj: Tancerz mecenasa Kraykowskiego* mamy uderzający – wręcz kliniczny – przykład parodii idola. Otóż tytułowy „tancerz” i narrator w jednej osobie to człowiek, który wyrzeka się gorączkowo swojej indywidualności, a także osobowości – adorując mecenasa. Staje się jego „tancerzem” w sensie dobrowolnego zniewolenia i uwielbienia (które zresztą Kraykowski odrzuca). Intensywność okazywanego mu „kultu i czci” jest tak wielka, że graniczy z szaleństwem. Narrator-epileptyk zaczyna od ukłonów, następnie śle swojemu idolowi kwiaty, opłaca za niego drobne rachunki i robi wszystko, żeby być w jego pobliżu. Co więcej, pisze nawet szantażujący list do przyjaciółki Kraykowskiego – skądinąd żony innego mężczyzny – w którym wzywa ją do rychłej uległości swemu idolowi (!). A kiedy ten rozpoznaje intrygę „tancerza” i chce go wychłostać („Co znaczą te idiotyczne paszkwile? Czego się pan czepia? – krzyknął – Czemu się pan włóczy za mną? Co to jest? Wybiję laską! Kości połamię!”), reakcja idolatry

jest zadziwiająca: „Nie mogłem mówić. Byłem szczęśliwy. Przyjąłem to w siebie jak komunię i zamknąłem oczy”⁵.

Samoodarcie „tancerza” z własnej indywidualności sięga szczytu. Jednocześnie okazuje się, że żyje on w cieniu zbliżającej się śmierci, co jednak paradoksalnie jeszcze bardziej intensyfikuje jego oddanie i – powiedzmy – „**perso-nolatrię**” mecenasa, którego jest ślepym sługą i podnóżkiem. W końcu udaje się w ślad za nim w podróż, wypowiadając znaczące słowa:

Wszędzie za tą moją gwiazdą przewodnią! Lecz pytanie, czy powrócę żywy z tej podróży, wzruszenia te są zbyt silne. Mogę skonać nagle na ulicy, pod plotem, a w takim razie – trzeba napisać karteczkę – niech trupa mego odeślą pod adresem mecenasa Kraykowskiego⁶.

Zajmijmy się teraz Józkiem z *Ferdydurke*. Jego ukochana (Zuta Młodzikówna) doprawiła mu gębę nowoczesnego, co odebrał jako zamach na swoją **indywidualną wolność**. Szkolny koleżka Miętus tak współczuje Józkiowi – trzydziestolatkowi, który nota bene został „upupiony” przez dyrektora Pimkę i sprowadzony do roli kilkunastoletniego uczniaka:

Nowoczesna tylko z nowoczesnymi się zadaje, tylko z takimi jak sama. Ba, ba, jeśli nowoczesna wlepiła ci gębę, to się nie wykaraskasz tak łatwo. [...] Nic to, bracie, każdy ma doczepiony jakiś ideał do swej osoby, jak klocek na Popielec⁷.

⁵ W. Gombrowicz, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, [w:] *Bakakaj*, Kraków–Wrocław 1986, s. 11.

⁶ Tamże, s. 15.

⁷ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków–Wrocław 1986 s. 123. W dalszej części tekstu przyjmuję następujące skróty dla cytowanych utworów Gombrowicza: *Fer.* (*Ferdydurke*, Kraków 1989), *Trans.* (*Trans-Atlantyk*, Kraków 1988), *Kos.* (*Kosmos*, Kraków 1988), *Dram.* (*Dramaty*, Kraków 1988), *Dz. I* (*Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988). Cyfra arabska po skrócie tytułu oznacza stronicę.

A zatem na bohaterze *Ferdydurke* dokonano się „przeniesienie” ideału nowoczesności (z pensjonarki) – ideału, który przecież nie sposób łączyć z jego ewentualnymi relacjami wczesnorodzinnymi. Raczej kojarzy się on z bieżącymi interakcjami międzyludzkimi, które ostatecznie zagroziły jego własnej **indywidualności**. „Gębę” określa Zdzisław Łapiński jako „stereotyp, wypowiedź zastygłą w kształt obcy podmiotowi, niegodny go, narzucony przez konwenans, przez instytucję społeczną”⁸. Czyli fałsz psychologiczny gęby sprowadza się ostatecznie do tego, że podobnie jak idol odziera ona człowieka z jego indywidualności. Tak właśnie dzieje się z Józiem, który jednak wyraża w tej sytuacji świadomy **bunt**. Inaczej rzecz wygląda z pensjonarką. Zuta przecież dobrowolnie identyfikuje się z ideałem nowoczesności. Toteż podglądający ją przez dziurkę od klucza bohater wykrzykuje: „O, ten kult, to posłuszeństwo, to niewolnictwo dziewczyny wobec pensjonarki i nowoczesnej!”

I dalej: „O, niewolniczość aż do samozatrąty wobec stylu, o posłuszeństwo dziewczyny!” (*Fer.* 154)

Takie słowa jak „kult”, „posłuszeństwo”, „niewolniczość”, wreszcie „samozatrąta” ewokują dobitnie aurę **idola** (w tym wypadku nowoczesności), który odziera Młodziakównę z jej indywidualności i czyni ją „własnym więźniem”. Dziewczyna wszakże chętnie ulega temu „ugębieniu” na kształt wzoru społecznego, co nadaje jej stereotypową tożsamość, nie tylko na poziomie oficjalnym, ale i prywatnym. Józio chce nade wszystko być sobą, Zuta natomiast – w świetle teorii Fromma –

chce być tylko w pobliżu idola. Józio i Zuta reprezentują dwa przeciwstawne światy postaci w twórczości Gombrowicza. Różnią się one między sobą stosunkiem do własnej indywidualności, która nie tylko w *Ferdydurke*, ale i w innych dziełach pisarza przedstawiana jest w stanie ciągłego zagrożenia. To dramatyczne wyzwanie dla człowieka gombrowiczowskiego – wyzwanie do podjęcia głębokiego dialogu z osobistą **wolnością**. A dialog ten podejmują na serio wyłącznie naczelnicy protagoniści. Zuta Młodziakówna uchyla się od niego, uciekając w stereotyp nowoczesności, w którym nota bene tkwią po uszy także jej rodzice. Pozostali bohaterowie powieści – prócz Józia – są zniewoleni innymi idolami: Syfon – infantylny niewinności, Miętus – naturalnego parobka, Pimko – szkoły jako systemu uniformizacji kulturowej jednostek.

Tytuły kolejnych rozdziałów *Ferdydurke* to nic innego jak „parodia konstruktywna” bogatego repertuaru uzurpacji różnego autoramentu idoli wobec wolności głównego bohatera. Stąd mamy: *Porwanie, Uwięzienie i dalsze zdrabnianie, Przylapanie i dalsze miętoszenie, Uwiedzenie i dalsze zapędzanie w młodość, Hulajnoga i nowe przylapanie, Parobek, czyli nowe przychwycenie*, a w końcu *Hulajgęba i nowe przylapanie*.

Wprawdzie zakochanie Józia jest przedstawione w rozdziale *Miłość*, ale sens tej miłości okazuje się prowokacyjnie ironiczny, jako że jej genezę bohater widzi w przebiegłych manipulacjach wielkiego „zdrabniacza” Pimki, który go „wciągnął w pensjonarkę” poprzez „zaszczepienie mu ideału” nowoczesnej.

⁸ Z. Łapiński, *Ja, Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985 s. 29.

Zmysł antyidolatryczny jako objawienie własnej indywidualności

Nie dziwi nas przeto indywidualistyczne motto Józia, który w tych opresjach interakcyjnych wykrzykuje: „Niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi!” (Fer. 17). Mamy tu zatem do czynienia z wyraźnym **zmysłem antyidolatrycznym**, który dochodzi do głosu w pomysłowej intrydze Józia przeciw Zucie i jej nowoczesnym rodzicom, a także obecny jest w pozostałych rozdziałach – kolejnych kręgach zniewoleń – *Ferdydurke*, a nawet w całej twórczości Gombrowicza. Zmieniają się tylko imiona kluczowych postaci. Antyidolatra Józio staje się w *Trans-Atlantyku* antyidolatrą o imieniu i nazwisku samego pisarza, w *Ślubie* – Henrykiem, w *Pornografii* – Fryderykiem, a w *Kosmosie* – Witoldem.

Właściwie zmianom ulega idolatryczne tło w tych kolejnych dziełach, podczas gdy istota bohatera-antyidolatri, walczącego, jak również akcentującego swoją indywidualność, pozostaje nienaruszona. Każdy bowiem z głównych bohaterów szuka własnej tożsamości w dramatycznym, a czasem nawet wręcz obsesyjnym **dialogu** z osobistą wolnością.

Szukają oni de facto tego, co przez moment – wyrывая się ze wszystkich uzależnień interakcyjnych (szkoły, domu Młodziaków, dworu Hurleckich) – doświadczył sam Józio:

[...] zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie siedzi ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie, mój – ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądzy, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic,

nic, nic... Na setny ułamek sekundy. (Fer. 177)

To głębokie spotkanie z sobą samym stanowi prawdziwe **objawienie** własnej indywidualności. I choć trwa tylko „setny ułamek sekundy”, to przecież można je uznać za złote runo gombrowiczowskich odysei na przestrzeni całej jego twórczości. Jest to wędrówka ku wolności bezprzymiotnikowej, przedpojęciowej, w której bohater rozpoznaje i jakby dotyka sakralności swego indywidualnego „ja”. A tak rzecz ujął Gombrowicz w przedmowie do *Trans-Atlantyku*:

[...] ale ja już niczemu nie chciałem się oddawać samą istotą moją, żadnemu kształtowi nadchodzącemu – ja chciałem być czymś wyższym i bogatszym od kształtu. (*Trans.* 7)

Autoidolatria paradoksem autoidola

Tak wylania się aksjologiczny absołut świata Gombrowicza, kiedy jego słynna „wolność od” rozrasta się w indywidualistyczną „wolność ku” – sobie. Innymi słowy, antyidolatrę dopełnia **autoidolatra**. Syntezę tej ostrej dwuznaczności aksjologicznej znajdujemy w finale monologu Henryka w *Ślubie*, monologu, który w całości stanowi spójne credo bohatera, oscylującego między głosem antyidolatri kultury a postawą samoubóstwienia, którą można by nazwać autoidolatryczną, ponieważ emanuje z niej idol siebie samego, a zatem **autoidol**:

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę
Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie
Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum!
Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka!
Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały

Mowa zatem właściwie o bogu jako projekcji ludzkiego umysłu...

„Bogowie” Gombrowicza żyją w jego twórczości jako obiekty stałej kontestacji. To nie tylko idol konkretnej osoby (*Tancerz...*), nowoczesności czy racjonalności kultury Zachodu. Istotą bowiem idola jest **absolutyzacja wartości względnej**, co może prowadzić jednostkę do dobrowolnej rezygnacji tak z własnej indywidualności, jak i wolności osobistej.

Idole publiczne i prywatne

Fromm rozróżnia idole publiczne i prywatne:

Naród, klasa, rasa, państwo, ekonomia – oto nowe idole naszych czasów. Gdyby nie występowała potrzeba idoli, nie potrafilibyśmy zrozumieć nasycenia silnymi emocjami takich społecznych zjawisk, jak nacjonalizm, rasizm, imperiaлизм czy „kult jednostki”.

I dalej:

Ale potrzeba idoli istnieje nie tylko w sferze publicznej. Jeżeli przebijemy się przez powierzchownie zjawisk [...] można stwierdzić, że wielu ludzi ma również swoje prywatne „idole”; swoje rodziny [...], nauczyciela, szefa, aktora filmowego, drużynę piłkarską, lekarza i wiele innych postaci¹⁰.

W tym świetle idole nowoczesności i racjonalności kultury Zachodu to

przykłady idoli publicznych. W świecie Gombrowicza na tej płaszczyźnie dominuje przede wszystkim **idol polskości**, który przenika znaczne obszary twórczości pisarza – od jego literackiego debiutu, poprzez wyraźne akcenty w *Ferdydurke*, żeby w *Trans-Atlantyku* sięgnąć zenitu, a potem jeszcze wracać do niego w zapisach pamiętnikarskich (*Dziennik*). Wszelako idol ten promieniuje również (z mitu polskiej konspiracji) jako wariant „narodowej legendy” w *Pornografii* (sprawa Siemiana). Krótko mówiąc, Gombrowicz antyidolatra uświadamia i piętnuje idole społeczne, narodowe i kulturowe, które mogą wynikać – jak wskazuje Fromm – z „nieświadomości społecznej” i kreują tzw. fałszywą świadomość, co u autora *Kosmosu* oznacza zwłaszcza jedną rzecz – deformację lub degradację indywidualnej osoby, ulegającej wpływom zewnętrznym. Toteż dyskredytuje on te idole zawsze w imię indywidualistycznej autoafirmacji.

A przecież w świecie Gombrowicza mamy do czynienia nie tylko z idolami publicznymi, ale i – prywatnymi, które w sferze osobistego tabu organizują życie jego bohaterów. Mają one postać **mentalnych obsesji**, które stają się dobrowolnym więzieniem nie tylko dla „tancerza” mecenasa Kraykowskiego, ale i Leona w *Kosmosie*, a nade wszystko dla Witolda i Fryderyka w *Pornografii*.

Leon jest „pogrążony w idolu” przeżycia erotycznego z kuchcią, które miało miejsce ponad dwadzieścia lat temu. Hołubi to wydarzenie zdrady małżeńskiej

człowieka na kolana przed dziełem kultury ludzkiej, zmusza nas abyśmy wielbili i szanowali, na przykład, Muzykę, albo Poezję, albo Państwo, albo Bóstwo; ale drugi, bardziej krnąbrny prąd ducha naszego, stara się właśnie o przywrócenie człowiekowi jego suwerenności i niezależności w stosunku do tych Bogów i Muz, które, ostatecznie, są jego, człowieka, tworem”. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 343.

¹⁰ E. Fromm, dz. cyt., s. 44–45.

jako największe szczęście swego życia, co wyznaje w konfidenckalnej rozmowie z Witoldem: „Panie! Raz w życiu mi się udało, ale dobrze! Ja tę frajdę mają jak przynajświętszy sakrament w sobie noszę. Raz w życiu!” (Kos. 110). Trudno o bardziej radykalną emanację mocy idola – tym bardziej, że bohater aranżuje nawet pielgrzymkę do miejsca swojej uciechy. Zdominowany przez wybujałą osnowę imaginacyjną tej przygody z kuchcią, stał się „własnym więźniem” na dwadzieścia siedem lat, „bemberegując bemberegim w berg”.

Jeśli porównamy Zutę Młodziakównę, która hołduje idolowi publicznemu nowoczesnej pensjonarki i Leona w aurze prywatnego idola fikcji erotycznej, dostrzegamy między nimi znamienne podobieństwa i różnice. Otóż oboje, nie mówiąc już o „tancerzu” Kraykowskiego, dobrowolnie przenieśli swoją siłę i moc – jak mówi Fromm – na swoje idole. Zuta na postać zewnętrzną, podczas gdy Leon na postać wewnętrzną własnego przeżycia. Józio burzy idola pensjonarki poprzez intrygę sytuacyjną, w której Zuta zostaje skompromitowana wobec rodziców i dwóch „amantów” w szafie... Śmiech – wbrew jej woli – wyzwala ją z niewolniczego kultu nowoczesnej. Inaczej jest z Leonem. On sam postanawia wyzwolić się ze swojej „bergomanii”, ujawniając całą rzecz Witoldowi, a potem innym uczestnikom nocnej pielgrzymki – eskapady. W obu przypadkach ratuje bohaterów Międzyludzkie (czyli ozdowieńcza interakcja z Innym), ale w pierwszym jako *deus ex machina*, a w drugim – jako samodzielny wybór.

Z kolei *Pornografia* ewokuje kolejne dwa idole prywatne. Jest to idol mło-

dości i idol demiurgicznej wolności. Narrator Witold jawi się jako sobowtór głównego bohatera Fryderyka, który ucieleśnia maksimum indywidualnej egzystencji, egzystencji autokreatywnej i absolutnie dominującej. Obaj dojrza-li panowie są szczerze zainteresowani urodziwymi szesnastolatkami – Karolem i Henią, zresztą nie bez wzajemności. Toteż można mówić tutaj o dwubiegunowej **dialektyce powabu**. Młody łącznie doświadczenia i siły Dojrzałego, a Dojrzały – urody i poddania Młodego. W tej scenarii egzystencjalnych napięć i wzajemnych upodobań wykuwa Fryderyk swoją egolatryczną projekcję działania, która prowadzi do zbrodni wielorakiej – poza dobrem i złem, co nie sposób nie łączyć z Nietzschem i jego „człowiekiem dostojnym” jako twórcą autokreatywnych wartości:

Człowiek odmiany dostojnej czuje, że od niego zależy naznaczenie wartości; nie potrzebuje niczyjego przyzwolenia, rozumuje bowiem: co dla mnie szkodliwe, to samo w istocie jest nadawcą wagę rzeczom, że dano mu tworzyć wartości. Czci to wszystko, co w sobie dostrzega: taki moral jest uświetnieniem siebie samego¹¹.

Zaiste, Fryderyk będąc najpotężniejszą – z punktu widzenia psychologii – postacią świata Gombrowicza, kruszy tradycyjne wartości i okazuje się niszczy-cielem tego, co można normalnie rozumieć jako niewinne czy dobre. „Stara cnota”, w której Nietzsche widział tylko *decadence*, zostaje zniesiona i zastąpiona nowymi tablicami nadczłowieka, który przekracza wszelkie granice...

¹¹ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *Dzieła*, t. II, Kraków 1912, s. 244–245.

Takie jest spectrum idolatryczne świata Gombrowicza – od idolatry konkretnej osoby, (*Tancerz mecenasa Kraykowskiego*), przez antyidolatrę ograniczeń kultury (*Ferdydurke* i *Ślub*) po fascynację idolem młodości, ale w funkcji nietzscheańskiego autoidolatry, który kończy tragicznym niespełnieniem (*Pornografia*).

„Prorocka misja Gombrowicza”

Krok dalej w tym kierunku idzie Alejandro Rússovich, długoletni przyjaciel Gombrowicza i wnikliwy znawca jego dzieła, który antyidolatrę ostrze myśli pisarza porównuje do misji... proroka. W eseju *Gombrowicz od wewnątrz* argentyński krytyk stwierdza:

Gombrowicz, niczym Izajasz, mówi nam: przyjrzyj się swoim bałwanom, popatrz na surowiec, z którego ich tworzymy, bo to twoja własna istota. Baw się nimi, jeśli chcesz, ale nie oszukuj się, nie daj się ponieść owej głupiej powadze, z jaką czcisz samego siebie¹².

Gombrowicz i Izajasz! Czy to przypadkowe skojarzenie, czy raczej występuje tu istotne podobieństwo? Na tle dokonanych rozważań wydaje się oczywiste, że nie zachodzi w tym wypadku tylko gest retoryczny, lecz rzeczowe porównanie. W ten sposób Rússovich zdaje się uniwersalizować intuicję idola, kiedy wzywa nas do odkrycia naszych „bałwanów”. Zachęca więc do poważnej autoanalizy, której efektem mogłaby być świadomość **osobistych światów idolatrycznych**, tworzonych

z naszej „własnej istoty”, i zdobycie wobec nich krytycznego dystansu.

Wszelako bogowie, idole i bałwany to nie tylko dziedzina psychologii czy psychoanalizy, ale – głębiej patrząc – sanktuarium ludzkiego ducha. W ten sposób dotykamy antropologii biblijnej, do której także odwołuje się Fromm, kiedy – za teologami – stwierdza, że prorocy Starego Testamentu ustawicznie walczyli z postawą idolatryczną Izraela. Bóg jest w Biblii pojmowany jako antyidol. Toteż Izajasz rozpoznaje i piętnuje idolatrię narodu wybranego, który raz po raz ulega kultom bożków pogańskich – Baalom.

Choć zmieniły się realia historyczne, to przecież pozostał uniwersalny paradygmat wnętrza człowieka. Gombrowicz włącza się – być może bezwiednie – w ten antyidolatrę nurt myślenia, którego Biblia jest źródłem i szczytem. Demaskuje on i przekracza – niczym Izajasz – idole różnego autoramentu: od wszystko pochłaniającej Polskości i Racjonalności *episteme* zachodniej, aż do przepastnych pułapek zakamufłowanej prywatności (idole prywatne).

Łączy go więc z Izajaszem postawa **kontestacji wszelkich absolutyzacji idolatrycznych**, lecz dzieli – ostateczna intencja. Prorok bowiem gromi Izraela w imię wierności Bogu Jedynemu i transcendentnemu, czyli – religijnej wiary. Gombrowicz natomiast walczy w imię wierności sobie, chcąc ocalić i rozwinąć własną indywidualność i oryginalność, którą – jak to widać z jego późnego dyskursu egzystencjalnego w obliczu śmierci – wyraźnie absolutyzował.

¹² A. Rússovich, *Gombrowicz od wewnątrz*, [w:] *Tango Gombrowicz*, zebrał, przełożył i wstępem opatrzył R. Kalicki, Kraków 1984, s. 129.

Autoidolatryczna indywidualność Gombrowicza

W ostatnich latach życia podejmuje problematykę bólu i atakuje Dantego za jego eschatologiczną wizję losu człowieka. Odrzuca śmierć, bo jest absurdem istnienia. Czego ostatecznie broni, nie zważając na naturalny przecież bieg rzeczy? Narzuca się prosta odpowiedź, że broni siebie, własnego życia, nawet wbrew nieubłaganej logice i oczywistemu realizmowi, z którego dobrze był przecież znany. Broni siebie i na poziomie egzystencjalnej doczesności, i na poziomie domniemanej eschatologii. Nietrudno rozeznaczyć, że to „**siebie**” stanowi najwyższą wartość Gombrowicza – wartość absolutną, z którą artysta nie chce się rozstać. Odmawia świadomego „współdziałania” w tym ostatnim akcie życia.

Cóż jednak oznacza jego alienacyjna „obrona siebie”, jeśli nie obronę **własnej osobowości artysty**? Czyż nie jest to de facto wewnętrzny idol samego Gombrowicza? A zatem jego **autoidol**? Wszakże sam wyznał kiedyś, że „wyspecjalizował się w wolności”, która prowadzi go do czegoś, co można w tym miejscu nazwać radością przekraczania wszelkich – zwłaszcza idolatrycznych – ograniczeń!

[...] wyspecjalizowałem się w wolności, a szkoła wygnania wzmocniła to co już z urodzenia było we mnie, gorzką radość

rozstawania się z tym co rozstaje się z mną, nie, jeśli ktoś jest „pozbawiony przesądów” to właśnie ja. (*Dz I*, 302)

Idol i wolność... zauważmy, że Fromm pojmował idola jako coś raczej zewnętrznego wobec istotnej substancji indywidualnej osobowości. Podobnie postępuje Gombrowicz z wolnością, mówiąc o „gorzkiej radości rozstawania się z tym, co rozstaje się z mną”. Jednakże nasze rozważania wokół Fryderyka z *Pornografii* i Henryka ze *Ślubu* pozwoliły nam na poszerzenie tego rozumienia idola poprzez wprowadzenie pojęcia **autoidol** – pojęcia, które asymiluje i deifikuje „głębokie ja” bohatera, będące rdzeniem jego osobowości. Otóż wydaje się, że Gombrowicz *homo transcendens* odpowiada z Fryderykiem, egolatrycznym demiurgiem. Czyż jest przypadkiem, że obaj – realizując do końca siebie, czyli swoją wolność i „pełnię” – kończą katastrofą? Nie są to wprawdzie katastrofy zupełnie analogiczne, ale z obu sytuacji emanuje dotkliwe **rozczarowanie egzystencjalne**.

Rozczarowanie Gombrowicza okazuje się prawdziwą tragedią, nie akceptuje on bowiem kresu własnej „osobowości-indywidualności” i nie jest w stanie – wbrew logice swojej wolności – rozstać się z tym, co rozstaje się z nim... Pozostaje więc – mimo wszystko – w przesądzie nieskończonej osobowości, którą należałoby tutaj nazwać **autoidolatryczną indywidualnością**¹³.

¹³ Zaplecze analityczne dla tych rozważań znajdzie Czytelnik w mojej pracy *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Lublin 2004 (wydanie II poprawione).

Rafał Rutkowski

Przeciw Gombrowiczowi

*A zdarzenia, które najtrudniej wysławić, to dzieła sztuki –
tajemnicze egzystencje, trwające obok naszego życia,
gdy to przemija.*

Rainer Maria Rilke, *Listy do młodego poety*

■ 1

Rok Gombrowiczowski stworzył doskonałą okazję do przypomnienia i rozpropagowania twórczości autora *Ferdydurke*. Półki księgarskie uginają się od jego dzieł, teatry prześcigają w wystawianiu sztuk tego światowej klasy artysty. Krytycy wprost zachłystują się Gombrowiczem, uniwersytety organizują poświęcone mu sesje naukowe. Trwa wielki festiwal Gombrowiczowski. Gombrowicz jest na ustach wszystkich. Zewsząd słyhać głośne cmokania, będące wyrazem zachwytu nad Geniuszem. W takiej sytuacji trudno nie napisać czegoś „przeciw Gombrowiczowi”. Nie chodzi tu jednak o zwykłą przekorę, a już tym bardziej nie o negowanie Gombrowiczowskiego dzieła. Chciałbym po prostu przypomnieć, że twórczość tego autora jest pisarstwem, którym nie należy się ślepo zachwycać (nie trzeba chyba nikomu przypominać, jak bardzo Gombrowicz nie znosił słowa „zachwyć”, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki). Owo w wielu momentach bardzo kontrowersyjne, na wskroś polemiczne pisarstwo prowokuje bowiem – w moim przekonaniu – przede wszystkim do dialogu, do sporu, z którego, o czym wiedzieli już starożytni, rodzi się prawda.

Gombrowicz poruszał w swoich powieściach, dramatach i dziennikach szereg bardzo interesujących problemów. Jednym z nich jest kwestia stosunku człowieka do sztuki. Czym ona tak naprawdę jest? Czym nas zachwyca?



Rafał Rutkowski

nauczyciel języka polskiego
w Gimnazjum nr 2 w Iławie;
doktorant w Zakładzie Teorii
Literatury UMK w Toruniu;
krytyk literacki; publikował
m.in. w „Borussi”, „Frazie”,
„Kresach”, „Ruchu Literackim”,
„Toposie”, „Znaku”

I czy rzeczywiście zachwyca? Oto pytania, na które Gombrowicz usiłował odpowiedzieć niejednokrotnie, z którymi się zmagał, które były dla niego niezwykle ważne. Nic dziwnego – dla każdego wszak wielkiego twórcy tego typu pytania są jednymi z najistotniejszych, jakie sobie i odbiorcom swoich dzieł może i powinien zadać.

Zawsze, gdy czytam Gombrowicza, mam wrażenie, że pisarz ten zadaje mi te kłopotliwe pytania. I że wymaga ode mnie, abym – spierając się z nim – sam sobie na nie odpowiedział.

■ 2

Gombrowicz bardzo często pisał o twórczości artystycznej. Niekiedy wypowiadał się o niej *expressis verbis* (tak jak w *Dzienniku*), kiedy indziej zaś – pośrednio (wystarczy wspomnieć słynną, przekomiczną scenę języka polskiego z *Ferdynurke*). O dziełach literackich, obrazach czy utworach muzycznych oraz o ich odbiorcach Gombrowicz mówił jednak właściwie zawsze to samo. Dlatego też tutaj odwołam się do kilku zaledwie fragmentów jego pism.

Szczególnie ważną wypowiedzią autora na temat twórczości jest jego szkic *Przeciw poetom*. Wydaje się, że warta jest tu istota jego poglądów:

Problem naszego obcowania ze sztuką jest o wiele głębszy i trudniejszy [niż się nam na pozór wydaje – R.R.]. I jest niewątpliwe, w moim pojęciu przynajmniej – że jeśli w ogóle chcemy coś z tego zrozumieć, musimy całkowicie zerwać z tą zbyt łatwą myślą, iż „sztuka nas zachwyca” i że „rozkoszujemy się sztuką”. Nie, sztuka tylko do pewnego stopnia nas zachwyca, a rozkosze, jakich nam przy-

sparza, są wątpliwe... I czyż może być inaczej, jeśli obcowanie z wielką sztuką to męczące, trudne obcowanie z ludźmi dojrzałymi, o szerszym zasięgu i potężniejszym odczuwaniu? Nie rozkoszujemy się – raczej staramy się rozkoszować... i nie rozumiemy... staramy się zrozumieć...¹

Z fragmentu tego wynika, że Gombrowicz wierzył w istnienie wielkiej sztuki oraz w to, że może ona człowieka zachwycać. Przeciwstawiał się jednak sztucznym, udawanym zachwytom na pokaz, snobistycznemu egzaltowaniu się sztuką, które było i jest zjawiskiem bardzo częstym. Ambitna twórczość nie jest czymś łatwym w odbiorze, wymaga od człowieka poważnego intelektualnego wysiłku – powiada tu pisarz. Myśl to słuszna, lecz nienowa, wszak już Goethe mawiał, że przeczytać dobrą książkę jest równie trudno, jak ją napisać.

Ale Gombrowiczowi ta myśl nie wystarczy, może właśnie dlatego, że przed nim, i przed Goethem, wyraziło ją już tylu innych. I z tego powodu – wiedziony właściwą sobie podejrzliwością – idzie dalej:

Czy myślicie, że gdyby nas w szkole nie zmuszano do zachwywania się sztuką, mielibyśmy dla niej, w późniejszym wieku, tyle gotowego zachwytu? Czy sądzicie, że gdyby cała nasza organizacja kulturalna nie narzucała nam sztuki – my byśmy się nią tak interesowali? Czy to nie nasza potrzeba mitu, uwielbienia, wyżywa się w tym podziwie naszym i czy, uwielbiając wyższych, sami się nie wywyższamy? Ale przede wszystkim, te uczucia podziwu, zachwytu rodzą się

¹ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, Warszawa 1980, s. 9.

„z nas”, czy „między nami”? Jeśli na koncercie rozlega się burza oklasków, to wcale nie znaczy, aby każdy z tych oklaskujących był zachwycony. Jeden nieśmiały oklask prowokuje drugi – wzajemnie one się podniecają – i w końcu wytwarza się taka sytuacja, iż każdy musi przystosować się wewnętrznie do tego zbiorowego szalu².

Interesujemy się tym, co powszechnie uważa się za „wielkie”, ponieważ sami chcemy być „wielcy” i podziwiani. Gdyby nas od dzieciństwa nie przekonywano, że istnieją twory ludzkiego geniuszu, arcydzieła, które zdolne są uobecniać różnego rodzaju wartości, i że należy się owymi arcydziełami zachwycać, najzupełniej obojętna byłaby nam nawet muzyka Bacha:

Ładnych rzeczy [...] dowiedzielibyśmy się, gdybyśmy zaczęli badać, o ile osoba, która zachwyca się Bachem, może w ogóle zachwycić się Bachem, to jest o ile zdolna jest uchwycić coś z muzyki i z Bacha³.

Brzmi to wszystko trochę jak wykład instytucjonalnej teorii sztuki, którą w drugiej połowie XX w. wypracowali estetycy, by wyjaśnić fenomen takich zjawisk artystycznych, jak *ready made* czy sztuka konceptualna⁴.

Jakie były rzeczywiste poglądy Gombrowicza na wielką sztukę, taką na przykład jak muzyka Bacha? Czy pisarz uznawał obiektywną wartość arcydzieł, czy

też przeciwnie, był przekonany o tym, że nic takiego nie istnieje, że „wielkość” sztuki zawsze rodzi się „z nas”, że to my ją ustanawiamy i każemy sobie samym padać przed nią na kolana, chociaż tak naprawdę moglibyśmy się bez niej obejść? Odpowiedzieć na te pytania jest niezwykle trudno. Gombrowicz to wszak artysta, a nie filozof czy naukowiec, od którego można by wymagać jasnych, niepodlegających dyskusji twierdzeń. Niemniej sędzę, że warto pokusić się o odpowiedź na te pytania i że da się na nie – pośrednio – odpowiedzieć. Pisarstwo Gombrowicza ma bowiem bez wątpienia ambicje filozoficzne⁵.

W kwestii poglądów Gombrowicza na twórczość artystyczną rozstrzygająca musi być jego sztuka. Odwołajmy się tylko do *Ślubu* – programowego dzieła tego pisarza. Utwór nie pozostawia żadnych wątpliwości – nie istnieją niezależne od człowieka ideały czy też obiektywne wartości:

Człowiek jest poddany temu, co tworzy się „między” ludźmi i nie ma dla niego innej boskości, jak tylko ta, która z ludzi się rodzi⁶.

Tak oto sam Gombrowicz w autorskiej przedmowie do *Ślubu* streszcza główną myśl zawartą w tym dramacie. Okazuje się więc, że autor raczej nie wierzy w obiektywną wartość arcydzieł. Przekonany jest ponadto o tym, iż nie ma w ludziach naturalnej, wrodzonej potrzeby obcowania z „wielką sztuką”.

² Tamże, s. 10.

³ Tamże, s. 2.

⁴ Por. G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, przeł. M. Gołaszewska, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 1, Kraków 1984.

⁵ Niektórzy badacze widzą w twórczości Gombrowicza „praktyczny sposób uprawiania filozofii”. Zob. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 83.

⁶ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] tenże, *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1999, s. 101.

Ta potrzeba – twierdzi pisarz – zawsze jest rodzajem wmówienia.

■ 3

W eseju *Martwa natura z wędzidłem*, na marginesie rozważań o arcydziele Torrentiusa, Herbert pisał o swoim spotkaniu z Gombrowiczem:

Przypominam sobie pewien epizod, a działo się to wiele lat temu, niedaleko Paryża, w starym klasztorze przerobionym na azyl dla intelektualistów. Park, w parku ruiny gotyckiej świątyni. [...]

Ten obraz zapamiętałem lepiej niż twarz mego rozmówcy – Witolda Gombrowicza, który sztychował z mego umiłowania sztuki. Nie bronilem się nawet. Bąkałem coś trzy po trzy, rozumiejąc, że jestem tylko obiektem, drążkiem gimnastycznym, na którym pisarz ćwiczy swoją dialektyczną muskulaturę. Gdybym był niewinnym filatelistą, Gombrowicz wyśmiałby moje albumy, klasyki, serie, dowodził, że znaczki stoją najniżej na drabinie bytów i są moralnie podejrzane.

– To nie ma przecież zupełnie sensu. Jak można opisać katedrę, rzeźbę czy jakieś tam malowidło – prawil cicho, bezlitośnie. – Niech pan zostawi tę zabawę historykom sztuki. Oni też niczego nie rozumieją, ale wmówili ludziom, że uprawiają naukę. – Brzmiało to przekonywająco. Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywacza, a także zuchwalstwo tłumaczenia

wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne. Nie wiem nawet, co skłania mnie do podejmowania tych wysiłków. Chciałbym wierzyć, że to mój obojętny ideał żąda, abym mu składał niezdarne hołdy.

Gombrowicza drażniła – jak się zdaje – przyrodzona „głupota” sztuk plastycznych. Istotnie, nie ma obrazu, który by w sposób bodaj popularny wykladał filozofię Kanta ani także Husserla i Sartre’a – dwu ulubionych myślicieli pisarza, służących mu do intelektualnego unicestwiania rozmówców, poddanych uprzednio starannym zabiegom upupienia.

Ale mnie właśnie owa „głupota” – lub delikatniej mówiąc, naiwność – wprawiała zawsze w stan szczęścia. Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypily do końca całej krwi rzeczywistości?

Trudno o lepszy opis spotkania artysty-błazna z artystką-kapłanem⁸. Gombrowicz został tu przedstawiony jako „szyderca”, znajdujący satysfakcję w „intelektualnym unicestwianiu rozmówców”, czyli w demaskowaniu rozmaitych, naiwnych ludzkich „złudzeń” dotyczących sztuki. Samego siebie natomiast Herbert ukazał jako idealistę, który wierzy w istnienie ar-

⁷ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, [w:] tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 109–110.

⁸ Nawiązuję tu oczywiście do znanego tekstu L. Kołakowskiego *Kapłan i błazen*, „Twórczość” 1959, nr 10. W eseju tym autor *Horror metaphysicus* tak oto charakteryzował postawy filozofa-błazna i filozofa-kapłana: „Kapłan jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult dla ostateczności uznanych i zawartych w tradycji. Błazen jest tym, który wprawdzie obraca się w dobrym towarzystwie, ale nie należy do niego i mówi mu impertynencje; tym, który poddaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste” (s. 82).

cydzieł, mających moc obdarzania człowieka „łaską spotkania” z wysokimi, obiektywnie istniejącymi wartościami. Idealistę, który – jak można sądzić – jest głęboko przekonany, iż bez sztuki ludziom trudno byłoby się obyć, pomaga im ona bowiem odnajdywać „szczęście”, czyli zaspokajać naturalne, wrodzone, duchowe potrzeby.

To, co na temat sztuki twierdzi Herbert, zawsze bardziej do mnie przemawiało niż to, co mówi o niej Gombrowicz. Wiara Herberta w sztukę jest poruszająca, zwłaszcza w kontekście tego, co obecnie sądzą o niej postmoderniści artyści, notabene chętnie i często powołujący się na Gombrowicza. W innym eseju Herbert pisze: „Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas”⁹. Tego rodzaju oświadczeń dałoby się w tej twórczości, zwłaszcza w wydanych niedawno, bardzo ciekawych listach do Elzenberga i Zawieyskiego¹⁰, odszukać znacznie więcej. Są one, podobnie zresztą jak niektóre Herbertowskie liryki – *Dawni Mistrzowie czy Dlaczego klasyści* – swego rodzaju protestami przeciwko niewierze w sztukę, cechującej współczesnych pisarzy, malarzy, reżyserów, oraz przeciwko współczesnym tendencjom artystycznym. Zwątpieniu dwudziestowiecznych artystów Herbert przeciwstawia naiwną wiarę w wielkość arcydzieł, w moc twórczości, zdolnej usensownić ludzką egzystencję, a sztuce XX w. – która, tak jak pisarstwo Gombrowicza, jedynie mnoży wątpli-

wości i nie daje człowiekowi żadnych odpowiedzi na najistotniejsze pytania, sztuce ukazującej świat w krzywym zwierciadle szyderstwa i groteski, sztuce podejrzliwej w stosunku do samej siebie – dawne arcydzieła, takie jak obraz Torrentiusa czy prace Piera della Francesca.

■ 4

Zawsze fascynował mnie film. Przede wszystkim chyba dlatego, że – będąc w pełni autonomiczną sztuką – urzeczywistnia on Wagnerowską ideę syntezy sztuk¹¹. Dlatego też na zakończenie, polemizując z Gombrowiczem, chciałbym odwołać się właśnie do tej dziedziny twórczości. Chodzi mi konkretnie o jeden film, a mianowicie – *Milczenie* Ingmara Bergmana.

Dzieło to ukazuje wrogą człowiekowi rzeczywistość oraz ludzi, którzy nie potrafią się ze sobą porozumieć. Akcję utworu umieścił reżyser w wymyślonym przez siebie mieście o nazwie Timoka. Przyjeżdżają do niego Anna i Ester – dwie skłócone ze sobą siostry. Towarzyszy im mały chłopiec, syn Anny – Johan.

Po mistrzowsku przedstawia Bergman konflikt między Ester i Anną, osobami o skrajnie różnych osobowościach. Skłócone kobiety milczą. To nieomal namacalne, nabrzmiałe nienawiścią milczenie jest jednak bardzo wymowne i znaczy więcej niż słowa, które siostry sporadycznie wypowiadają. Ludzkich monad, „wrzuconych” we wrogi im świat, absolutnie

⁹ Z. Herbert, *Duszycka*, [w:] tenże, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 91.

¹⁰ Zob. Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, Warszawa 2002; Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, Warszawa 2002.

¹¹ O filmie, rozumianym jako synteza sztuk, bardzo ciekawie pisze B. Pocij w tekście *Obecność muzyki*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9–10.

nic ze sobą nie łączy. Tadeusz Szcze-
pański, najwybitniejszy polski badacz
twórczości Bergmana, twierdzi, że
Milczenie jest metaforą rzeczywistości
po śmierci Boga, która dokonała się
w świadomości ludzi XX w.¹²

W Bergmanowskim arcydziele jest
tylko jedna scena, w której Ester i Anna
przestają ze sobą walczyć i zbliżają się
do siebie. W pokoju hotelowym chora
na raka płuc Ester włącza radio. Słysząc
w nim fragment *Wariacji Goldbergowskich*
Bacha (napisanych przez kompozytora
dla hrabiego Keyserlingka, cierpiącego
na bezsenność). Siostry w milczeniu
wsluchują się przez moment w muzykę,
a potem zaczynają ze sobą spokojnie
rozmawiać. Przez chwilę, krótką jak
mgnienie oka, trwa pojednanie; kobie-
ty odnoszą się do siebie bez gniewu
i nienawiści.

Bergman wierzył, że muzyka Bacha
ma wymiar sakralny:

Bach przemawia bezpośrednio do uczuć
religijnych [...], ofiarowuje nam głę-
bokie ukojenie i spokój, który wcześ-
niejsze pokolenia uzyskiwały dzięki
rytuałowi. Bach dostarcza jasnego od-
bicia zaświatów, poczucia wieczności
[...]”¹³.

Wierzę – wbrew Gombrowiczowi –
że arcydzieła istnieją naprawdę, a nasze
nimi zachwyty są bardzo często szczere,
ponieważ wynikają z faktu, iż utwory te
odpowiadają na nasze najgłębsze duchowe
potrzeby – wiary, nadziei i miłości.
W wielkiej sztuce, takiej jak muzyka Ba-
cha, na którą Gombrowicz patrzy po-
dejrzliwym okiem, jest jak gdyby coś „nie
z tego świata”, świata, który jakże czę-
sto wydaje się nam tajemniczy i groźny.
Wielka sztuka potrafi jednak – choćby
na chwilę – ukazać ludziom rzeczywi-
stość w innym, lepszym świetle i zbliżyć
ich nawzajem do siebie.

¹² T. Szczeпаński, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999, s. 264–265.

¹³ Cyt. za: T. Szczeпаński, dz. cyt., s. 264.

Jacek Brzozowski

Dlaczego Gombrowicz wybrał na bohatera lekcji języka polskiego w *Ferdydurke* wielkiego poetę Juliusza Słowackiego?

■ 1

Słowacki nie jest jedynym z wielkich romantyków w *Ferdydurke*. W utworze są aluzje do Mickiewicza: „Towiański, Towiański, Towiański, mesjanizm, Chrystus Narodów, znicz, ofiara, czterdzieści i cztery, natchnienie, cierpienia, odkupienie, bohater i symbol”¹ (rozdz. II); „Drzewa gubiły liście w powietrzu czystym i przejrzystym” (rozdz. IX). Pojawia się nazwisko Norwida (rozdz. VI, IX i X). W wielokrotnie parafrazowanym zdaniu z *Przedświtu* („Rzeczywistość się pomału / W świat przemienia ideału”) obecny jest również Krasiński, m.in. w rozdziale II, o lekcji polskiego opowiadającym: „A rzeczywistość, też wymaglowana, też znużona, zmiętoszona, zdarta, niepostrzeżenie pomału zmieniała się w świat ideału, daj mi teraz marzyć, daj!”.

Nie mogło być inaczej. W powieści, w której autor rozprawia się z formą naszego w rzeczywistości bycia, nie mogło zabraknąć fundamentu, na jakim to nasze bycie jest osadzone, fundamentu to bycie określającego, nadającego mu formę.

Nie mogło więc zabraknąć w *Ferdydurke* romantyków. Że zaś spośród nich szczególnie wyróżnił Gombrowicz Słowackiego, biorąc go na bohatera lekcji ojczystego języka, lekcji narodowej pedagogii kształtującej zbiorową świadomość?



Jacek Brzozowski
wykładowca w Katedrze
Literatury Romantyzmu
i Literatury Współczesnej
Uniwersytetu Łódzkiego;
autor licznych publikacji,
m.in.: *Topos muz* (1986),
Odczytywanie znaczeń.
Studia o poezji Mickiewicza
(1997)

¹ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989.

Dlaczego tak właśnie wybrał? Możliwie pełna do pomyslenia odpowiedź wymagałaby obszernej rozprawy (jeśli nie książki w ogóle). Z konieczności ograniczę ją do kilku domysłów.

■ 2

Po pierwsze więc, Gombrowicz wybrał Słowackiego prawdopodobnie dlatego, że ten był – wobec Mickiewicza – od zawsze i nieodmiennie „drugi”. Mówiąc językiem autora *Ferdydurke*: był „młodszy”, „niższy”, „niedojrzały”. Przez dzieściolecia robiono mu gębę i upupiano w ten sposób, że stawiano go, widziano, przedstawiano, wyjaśniano i rozumiano właśnie wobec, na tle, obok poprzednika. Dokonując zatem takiego wyboru zrobił Gombrowicz rzecz jak najgłębiej w swoim stylu: niszczył gębę, jaką poecie robiono, jednocześnie zaś nie przyprowadził mu nowej, przeciwnie – obnażał mechanizm szkolnego, i w ogóle kulturowego przyprowadzania gęby Słowackiemu. Na marginesie dorzucić można, że kto wie, czy nie warto byłoby czytać lekcji prowadzonej przez Bładaczkę również np. w kontekście sporu o historycznoliteracki czy w ogóle „narodowy” wizerunek Mickiewicza, jaką *Brzozownikami* (1930) wywołał Tadeusz Żeleński-Boy.

Po drugie, Gombrowicz wybrał Słowackiego, bo ten ironistą był. Co rozumiem w ten sposób, że na przykładzie upupiającej lekcji o autorze tak arcyironicznych utworów, jak *Balladyna* czy *Beniowski*, pokazał absurdalny mechanizm szkolnej edukacji i mechanizm ten arcydowcipnie i właśnie arcyironicznie skompromitował. Jednocześnie zaś – kompromitując właśnie metodą Słowackiego lekcję o Słowackim (!) – ważność (i w tym sensie również „wielkość”) romantycznego poety zachował, podkreślił i utwierdził.

Po trzecie, wybrał Słowackiego, bo bliski mu był jego arystokratyzm duchowy oraz intelektualizm.

Po czwarte, wybrał Słowackiego, bo łączył go z autorem *Grobu Agamemnona* stosunek do rodzimej tradycji: przekonanie, że tkwią w niej rzetelne zadatki na fundament dojrzałego bycia, oraz – ostry krytycyzm wobec tego bycia, tak jak ono na co dzień wygląda. Wydaje się, że w ogóle można by, przy zachowaniu właściwych proporcji, postawić znak równości pomiędzy Słowackiego „duszą anielską” i Gombrowicza „dojrzałością” („człowieczeństwem”) z jednej strony, oraz – z drugiej strony, odpowiednio „czerepem rubasznym” i „robieniem gęby” tudzież „upupianiem” razem wziętymi. Mówiąc nieco inaczej: był Słowacki poetą z romantycznych najbardziej romantycznym, a jednocześnie najostrzej, nieomal manifestacyjnie krytycznym wobec wszystkiego (nie wyłączając samego romantyzmu), co było maską, blichtrzem i pozorem. Był – by jeszcze trochę inaczej to określić – kwintesencją romantyzmu i równocześnie tegoż romantyzmu *outsiderem*. Tu właśnie, sądzić wolno, na tyle bliski stał się Gombrowiczowi, że można by to widzieć w kategoriach głębokiego duchowego powinowactwa autora *Ferdydurke* z „drugim” z wielkich romantyków. Bodaj też właśnie ono podyktowało pisarzowi po latach nieco przekorne (ale czy tylko?) zdanie o jego własnym – a ze Słowackiego porównywalnym – losie po zgonie:

Teraz bardzo sławny jestem i z każdym rokiem coraz sławniejszy, bo moje książki we Francji, Niemczech, Anglii, Stanach Zjednoczonych, Włoszech i w innych krajach wydają, artykuły o mnie w największych gazetach świata się ukazują jako o największym polskim pisarzu i jednym z najważniejszych w świecie. Tylko w Polsce o mnie gazety bardzo mało piszą – łatwo zgadnąć dlaczego – i właśnie we własnym

kraju najmniej jestem znany. Ale jak skonam, pewnie mnie w końcu na Wawelu pochowają, jak Słowackiego².

■ 3

Po piąte, niewykluczone, że Gombrowicz wybrał Słowackiego, bo był on autorem, oprócz wymienionych na lekcji z Bładaczką utworów (*W Szwajcarii*, *Król-Duch*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*), również *Fantazego*. Na pewne paralele między twórczością Gombrowicza i *Fantazym* (groteska, „a przede wszystkim kierunek autorskiej interpretacji motywu gry, łączonego z domieszką cierpienia i okrucieństwa”) wskazywała przed kilku laty Alina Kowalczykowa. Wskazywała „nie po to, by wyszukiwać jakieś wpływy Słowackiego w dziełach autora *Ferdydurke*, lecz by zauważyć, że coś podobnego mieliśmy w polskiej literaturze sto lat wcześniej”³. Owszem, o dosłownie rozumianym wpływie trudno w tym wypadku mówić. Prawdopodobne jednak, że mamy tu cokolwiek więcej niż tylko „coś podobnego”. Szczególnie, gdy zważyć, że w *Fantazym* widziano karykaturalny portret Zygmunta Krasińskiego, parafrazę zaś zdania właśnie autora *Przedświtu* powtórzył Gombrowicz parokrotnie w *Ferdydurke*. I gdy zauważyć ponadto, że bohaterowie *Fantazego* (jak żadnego innego dramatu Słowackiego), podobnie jak bohaterowie *Ferdydurke*, noszą imiona znaczące. Tak czy inaczej, warto się nieco bliżej *Fantazemu* wobec powieści Gombrowicza przyjrzeć.

Do dworku hrabiostwa Respektów przybywa Fantazy Dafnicki z marszałkiem powiatowym Rzecznickim. Przybywa poślubić Dianę, starszą córkę gospodarzy, w zamian za pół miliona złotych, mających uratować rodziców przed utratą majątku. Rzecznickiemu, jak wskazuje nazwisko, przypada rola właśnie „rzecznika” *Fantazego* w matrymonialnej „transakcji”. W tym samym czasie zjawia się u Respektów major Wołdemar Hawryłowicz, rosyjski oficer, który niegdyś troskliwie opiekował się zesłanym na Sybir hrabią, jego żoną i córkami. Jak się niebawem okaże, przyjechał z zesłanym w soldaty Janem, który postanowił zwrócić Dianie dane niegdyś słowo. W tym samym również czasie przyjeżdża do dworku hrabina Idalia – sąsiadka Respektów (niegdyś, w Rzymie, kochanka *Fantazego*). Przyjeżdża, by nie dopuścić do ślubu ukochanego.

Istota *Fantazego* wydaje się streszczać w tym, że jego bohaterowie nie tyle są, ile przyjmują formy bycia: bogatego i pełnego kaprysów arystokraty (*Fantazy*), cynicznego rzecznika złej sprawy (*Rzecznicki*), rodziców zagrożonych bankrutem (*Respektowie*), nieszczęśliwej córki (*Diana*), zdradzonej kochanki (*Idalia*), uczniwego, ale i pełnego fałszywej dumy zesłańca (*Jan*). Protagonistów *Fantazego* nie tyle więc prawdziwie są, ile grają, udają, reżyserują, robią sobie samym i sobie nawzajem gęby, noszą maski („gęby”), maski masek itd. Cała ta gra ma jeden nadrzędny cel: bądź doprowadzić do „kupieckiego” małżeństwa *Fantazego* z *Dianą*, bądź definitywnie mu przeszkodzić.

Finał dramatu jest następujący: intryga (kolejne „robienie gęby”), jaką zainicjował major Hawryłowicz, by nie dopuścić do małżeństwa *Diany* z *Fantazym*

² List z 21 maja 1961 r. do Anieli Brzozowskiej-Łukasiewiczowej (wieloletniej służącej Gombrowiczów); cyt. za: J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, Gdańsk 1992, s. 156.

³ *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Fantazy. Nowa Dejanira*, wstęp i opracowanie A. Kowalczykowa, Kraków 1998, s. 34.

i jednocześnie połączyć ją z Janem, doprowadziła do takiego zawikłania wydarzeń, że major, jeśli miał zachować honor, powinien popełnić samobójstwo. I zdecydował się na ten krok, krok, w którym nie ma już miejsca na „gębę”, pozór, maskę, udawanie, grę.

W ostatniej scenie dramatu, na cmentarzu, nad cierpiącym i umierającym majorem zbierają się główni bohaterowie utworu. Wołą umierającego jest połączyć na wieki Jana i Dianę. Ratuje on również majątek Respektów, ofiarowując im swoje, przez lata zebrane (nie zawsze zresztą w uczciwy sposób) kapitały. I otóż w tym momencie, w tej cmentarnej scenerii, w obliczu cierpienia i śmierci giną maski. Giną maski, ukazują się twarze – ludzkie, człowiecze, prawdziwe... „Przez tę śmierć – mówi Fantazy – tak krwawą i ciemną, / Jestem człowiekiem ochrzczon”. Nie bez znaczenia jest, że właśnie Fantazy to mówi, aktor najpierwszy z pierwszych, na początku dramatu iście po gombrowiczowsku dzieckiem podszyty (akt I, scena 1, w. 10–21):

Sądzę więc... że i panny... tu znajdziemy,
Jako Dryjady albo Amazonki,
Nadludzkie... Ślepy więc będę i niemy,
A ty rozsądny... patrz za mnie — i gadaj;
Co człowieczego znajdziesz... pod boskością
Kształtu... wydobądź... Ojca wypowiadaj
Z politycznego sumnienia, z Jejmością
Wejdz w jak najbliższe stosunki... aż ci się
Przyzna, pod jakie jarzmo zegniesz zięcia —
Słowem... jak gdybyś zjechał na komisję,
Gadaj — rób — i patrz... a **ja za dziecięcia**
Ujdę... i dam się wszystkim za nos wodzić⁴.

Droga do dojrzałości, do człowieczeństwa, do bycia autentycznego, bez maski, gęby i pozoru – prowadzi przez cierpienie. Tak jest u późnego Słowackiego w ogóle. I tak jest – wyraźnie i dobitnie – w *Fantazym*. I tak jest również u Gombrowicza: ból i cierpienie niszczą formę. Pisarz wielokrotnie będzie o tym później mówił. W IX rozdziale *Ferdynurka* dał jedno z pierwszych i zasadniczych w tym kierunku napomknień:

Złapałem muchę, oberwałem jej nogi i skrzydełka, uczyniłem z niej cierpiącą, bolesną, przerażającą i metafizyczną kulę, nie całkiem okrągłą, ale w każdym razie przepaścistą i dołożyłem ją do kwiatu, wsadziłem cicho do pantofla [pensjonarki – J.B.] [...] Mucha tępą i głuchą męczarnią dyskwalifikowała pantofel, kwiat, jabłko, papierosy, całe gospodarstwo pensjonarki [...].

Cierpienie, które bezwzględnie eliminuje wszelkie formy... Tak właśnie, jak w *Fantazym*. Nie mógł więc – choć konieczności tego dowieść niepodobna – „wielki poeta” Juliusz Słowacki nie stać się głównym bohaterem lekcji języka polskiego. Lekcji – powtórzę – kompromitującej mechanizm szkolnej edukacji i bezwzględnie ten mechanizm w osobie profesora Bładaczki dyskwalifikującej, i jednocześnie przekornie pokazującej, jak ważny był dla samego Gombrowicza jej bohater.

⁴ Cyt. za wydaniem w opracowaniu A. Kowalczykowej (zob. przyp. 3); podkreślenie moje – J. B.

Agata Gądek

O języku i stylu powieści *Trans-Atlantyk*

Walka Gombrowicza o indywidualność ujawnia się nie tylko w warstwie fabularnej *Trans-Atlantyku*. Toczy się także na płaszczyźnie językowej utworu. Język ten podlega stylizacji, przede wszystkim na prozę staropolską (co polega głównie na wprowadzeniu dużej liczby archaizmów językowych, charakterystycznej frazeologii i słownictwa), odbijającą sposób pisania oraz mentalność ludzi XVII w. Wydarzenia w powieści rozgrywają się w wieku XX. Fabuła osnuta jest bowiem wokół przybycia narratora, którym jest sam Gombrowicz, do Argentyny, w przeddzień wybuchu drugiej wojny światowej. Przywołanie *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska czy kolorytu świata sarmackiego z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza nie służy zatem uprawdopodobnieniu wydarzeń przedstawionych przez autora *Bakakaju*. Zdaniem Stanisława Burkota, stylizacja ta „oddaje jakość kultury polskiej, charakteryzuje nasze sposoby myślenia i przeżywania”¹. Gombrowicz bowiem w swej powieści zobrazował „[...] wszystkie cechy naszych zachowań zbiorowych – skłonność do waśni, puszenia się, pogardzania innymi, powtarzania gestów i ról utrwalonych w wielkiej literaturze romantycznej, do postaw mesjanistycznych, pustych deklamacji na tematy patriotyczne”².

„Starodawny” język dotyczy zarówno bohaterów utworu, jak i narratora. Posługują się nim nawet cudzoziemcy (lekarz argentyński obecny przy pojedynku Tomasza z Gonzalem). Tylko kilka nader skąpych informacji mgliście rysuje rzeczywistość argentyńską (pojazd i pałac Gonzala, Estancja odległa o dwie mile od miasta, hotel „Alvear”, ulica Florida, afisz z napisem „Caravanas”, nazwa miasta – Buenos Aires). Dominuje językowa i kulturowa rzeczywistość polska okresu baroku. Nie chodzi bowiem o przedstawienie egzotyki kraju południowoamerykańskiego, ale Argentyny jako jakiegoś miejsca na świecie, by móc stworzyć opozycję: Polska – świat, my – oni, polski kosmos – kosmos w ogóle. Stylizacja ma

¹ S. Burkot, *Witold Gombrowicz „Trans-Atlantyk”*, w: *Proza powojenna 1945–1987*, Warszawa 1991, s. 180.

² Tamże.

doprowadzić do utworzenia jednolitego obszaru, aby przeciwstawić mu inny. I dlatego właśnie akcja rozgrywa się w zamkniętym świecie polonii argentyńskiej.

Język, a nie terytorium, staje się synonimem ojczyzny, ale także narzędziem krytyki polskiej mentalności, którą przybliża i obrazuje. Język danej społeczności działa demaskująco jak szkło powiększające. Polskość na obcym gruncie ujawnia błazeńskie szczegóły, staje się groteską. Oto nowe znaczenie, które Gombrowicz nadał stylizacji na sarmackość.

Pierwsza grupa zdań

W *Pamiętnikach* Paska, dostarczających autorowi *Trans-Atlantyku* wzorów szlacheckiego języka, wyodrębnić można dwie grupy zdań – wypowiedzenia ze słabym określoną podmiotem, ukrytym w formie fleksyjnej 3 os. lp lub 3 os. lm czasownika³, np.:

Wiwenda ich ucieszna bardzo, bo rzadko co ciepłego **jedzą**, ale na cały tydzień różne potrawy w kupie uwarzywszy, tak na zimno tego po kęsu **zażywają**, a często, nawet kiedy **mlóca** – [...] – ledwie nie za każdym snopa omłoceniu to **posiedzą** na słomie i wzięwszy chleba i masła [...] to **smarują i jedzą**, to znowu wstaną i robią [...]. (*Pamiętniki*, s. 20)⁴

i wypowiedzenia nominalne, o których będzie mowa dalej.

Podobnie jest w *Trans-Atlantyku*:

[...] **biją się, nie biją** [...]. A tam ze skóry mało co **nie wyskakują**... i za Gumnem, za Stawem, za Lasem niemilosierny Wrzask, Ryk, **Biją, Mordują**, o zmiłowanie **proszą**, Pardonu **nie dają** i Diabli wiedzą co, a pewnie i Diabli! (*Trans-Atlantyck*, s. 15–16)⁵

A tu **Huczają, Doją, Trąbią, Hałasują**, raz wraz szklanki, kufle, kieliszki **wychylają!** (*Trans-Atlantyck*, s. 54).

Pasek używa zdań z nieokreślonym lub uogólnionym podmiotem zawsze wtedy, kiedy opisuje obyczaje innych narodów, czyli tych będących w opozycji do uniwersum szlacheckiego, np. Duńczyków, do których odnosi się wcześniej cytowany fragment, a także poniższy:

Łóżka do spania **mają** w ścianach zasuwane tak jako szafa, a pościeli tam okrutnie siła **ścielą**. Nago **sypiają** [...]. (*Pamiętniki*, s. 19)

³ Por. H. Koneczna, *O budowie zdania Imć Pana Paskowego słów kilkoro*, „Poradnik Językowy” 1957, z.1, s.16–22.

⁴ Tu i dalej cytuję za wydaniem: J. Ch. Pasek, *Pamiętniki*, Wrocław 1952.

⁵ Tu i dalej cytuję za wydaniem: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyck*, Kraków 1988.

Tego typu konstrukcja wypowiedzi występuje też wówczas, gdy mowa o jakichś całkiem nieznanymi Paskowi ludziach. Zdania informujące o współtowarzyszu przygód, np. polskim szlachcicu, mają odmienną budowę. Podmiot jest wtedy określony – autor podaje nazwisko danej osoby. Tak samo postępuje w odniesieniu do miejsc w Polsce, podając ich nazwę. Oto przykłady:

Starosta bratyański, Działyński, ujęty *pollicitationibus* Lubomirskiego Jerzego, marszałka, hetmana, przysłał ordynans swojej chorągwi, [...]. (*Pamiętniki*, s. 143–144)

Poszliśmy tedy nie tak prosto [...], jako sierpem cisnął, ale *magnis intineribus* tym traktem na Łowicz, na Warszawę [...]. (*Pamiętniki*, s. 89–90)

Tak więc to, co swojskie, szlacheckie, bliskie Paskowi, zostaje ukonkretnione, nazwane. W odniesieniu do cudzoziemców taki zabieg byłby niezgodny z siedemnastowieczną postawą ksenofobii wobec innych narodów.

Gombrowicz nigdy nie wymienia prawdziwych nazwisk osób, o których mówi, ani raczej nie wskazuje rzeczywistych miejsc, gdzie rozgrywa się akcja. Czytelnik domyśla się, o kim i o czym jest mowa, na podstawie różnych dodatkowych informacji zawartych w przedmowie.

Pasek w wielu zdaniach pod rzeczownikiem „człowiek” ukrywa siebie samego:

[...] po kościołach zaś *gratiarum actiones* czyniono, jak im cokolwiek przyszło o szczęśliwym Turkom powodzeniu, a w **człowieku** prawie serca usychało. (*Pamiętniki*, s. 541)

Przyszliśmy nad miasto; już kości w sobie nie czuje **człowiek** od srogiego sturbowania. (*Pamiętniki*, s. 136)

Tak więc używa 3 os. lp dla osób znanych (podając nazwisko) lub siebie (pod nazwą „człowiek”) i 3 os. lm dla obcych.

Natomiast Gombrowicz afirmuje własną osobę, natrętnie używając zaimka „ja” w różnych przypadkach:

[...] **ja** bym może [...] jemu do pojedynku stanął. (*Trans-Atlantyk*, s. 61)

Wtenczas dopiero **ja** się o mało za głowę nie złapałem! (*Trans-Atlantyk*, s. 78)

Owóz moi **mnie** zaraz poklask dali. (*Trans-Atlantyk*, s. 38)

Kilkakrotnie używa słabo określonego podmiotu zarówno w odniesieniu do obcych, jak i tych, z którymi łączy go więzy społeczne i kulturowe. W ten sposób rysuje podstawową opozycję: „ja”, indywidualny członek społeczności, i „inni” – „Polonia” (która „ego” Gombrowicza-narratora chce zastąpić swoim groteskowym „superego”) oraz cudzoziemcy, będący z natury obcymi.

Druga grupa zdań

Drugą grupę zdań występujących u Paska, których szczegółowy opis podaje Halina Koneczna, stanowią wypowiedzenia nominalne. Oto przykłady:

Roku pańskiego 1658 król z jednym wojskiem pod Toruniem, drugie wojsko w Ukrainie, nasza zaś dywizja z panem Czarnieckim [...]. (*Pamiętniki*, s. 11)
 [...] i już by to nie oficyjer, gdyby ich zawsze w kieszeni nie miał. (*Pamiętniki*, s. 95)
 [...] chorągiew od chorągwie bardzo gęsto. (*Pamiętniki*, s. 95)

Często wypowiedzeń nominalnych Pasek używa w celach ekspresywnych: „Dopiero trwoga okrutna” (*Pamiętniki*, s. 50). Wyraża w ten sposób swoje zdziwienie, zaskoczenie, podkreśla znaczenie jakiegoś faktu bądź czyjeś walory. Z kolei u Gombrowicza:

Coraz więc nam markotniej [...]. (*Trans-Atlantyk*, s. 84)
 I próżne błaganie moje! (*Trans-Atlantyk*, s. 90)
 Ale marna Ofiara jego. Nie straszny siwy włos. Czcze Starca uczucie! (*Trans-Atlantyk*, s. 90)

Tego typu równoważniki, których mnóstwo w *Trans-Atlantyku*, są przykładem staropolskiej stylizacji. Wzorem autora *Pamiętników* Gombrowicz odzwierciedla emocje bohatera (smutek, wątpliwość, bezsilność). Wypowiada się w sposób charakterystyczny dla języka mówionego, potocznego. Wszystko to sprawia, iż jego opowieść zyskuje cechy szlacheckiej gawędy.

Orzeczenia

Stylizacja w powieści obejmuje jeszcze inne zjawiska. Dla polszczyzny XVII w. charakterystyczna jest tendencja do umieszczania orzeczenia na końcu wypowiedzenia. Taka kompozycja ma rodowód łaciński. Szczególnym przypadkiem tego typu frazy jest klamra: podmiot-orzeczenie:

Ponieważ ksiądz JMość z Praźmowa funkcylej urzędowi swemu należytej **nie czyni dosyć** [...]. (*Pamiętniki*, s. 428)
 [...] kiedy wojsko nasze na imię króla pobożnego wszędzie ich potężnie **biło** [...]. (*Pamiętniki*, s. 437–438)
 My zaś na owym koczowisku **zanocowaliśmy** [...]. (*Pamiętniki*, s. 443)

U Gombrowicza wygląda to tak:

Także i JW. minister Kosiubidzki Feliks, poseł nasz w tym kraju, obecnością swoją Przyjęcie **zaszczycał** i, [...] stał ze dwie godziny, to tego to tamtego najuprzejmiej staniem swoim **zaszczycając**. (*Trans-Atlantyk*, s. 10)
 Ja człowiekowi temu, Rodakowi, prawdy całej **nie chciałem wyjawić** [...] bo chybaby mnie za nią żywcem na stosie palono, końmi, albo kleszczami rozrywano, a od czi i wiary odsądzono. (*Trans-Atlantyk*, s. 12)
 Podsrocki Radca bucik **wylizuje!** (*Trans-Atlantyk*, s. 21)

W *Pamiętnikach* wyodrębnić można również wypowiedzenia bardzo rozbudowane, zawierające wiele orzeczeń, np.:

Trudno też krwi ludzkiej w kupie widzieć, jako tam **było**, bo lud gęsto bardzo **stał** i tak **zginął**, że trup na trupie **padł**, a do tego owa brzezina na pagórku **była**, to tak krew **lała się** stamtąd strumieniem, właśnie jak owo po walnym deszczu woda. (*Pamiętniki*, s. 135)

Zdania tego typu bliskie są językowi potocznemu. Obrazują zaangażowanie emocjonalne autora, który jest przeciw sarmackim gawędziarzom posługującym się żywą, codzienną mową – żołnierska tułaczka obfitowała w różne wydarzenia, więc akcja Paskowych opowieści, dzięki licznym czasownikom wyrażającym działanie, płynie wartko.

Także w *Trans-Atlantyku* są przypadki nagromadzenia orzeczeń w jednym wypowiedzeniu składniowym, np.:

Ciumkała, krzykiem przestraszony, **zawstydził się**, rękę dużą do kieszeni **wsadził** i w kieszeni ręką **grzebać zaczął**; ale zaraz **zawstydził się** grzebania swego i ze wstydu swego **udał**, że czegoś po kieszeniach **szuka**; czem jeszcze bardziej Barona, Pyckala **rozwścieczył**. (*Trans-Atlantyk*, s. 25)

Rytm i rym

Wypowiedzenia tego typu jak powyższe stają się figurą rytmiczno-składniową, mającą walor wypowiedzi ozdobnej. Jednostką podrzędną w stosunku do rytmu jest rym. Mamy tu przykłady rymów wyrazowych (np.: Ojczyzna – Synchronna, buchają – wybuchają, oparzony – czerwony) czy składniowych:

Huknął. Ale **puknął**. (*Trans-Atlantyk*, s. 78)

[...] ich od Ignaśka swego **odrywając**, jego ciałem swoim, ciałem **zasłaniając**. (*Trans-Atlantyk*, s. 79)

Jeden rym wywołuje drugi, ten jeszcze jeden. Powstaje reakcja łańcuchowa, która wszystko wprawia w ruch:

Więc tyż to we dwóch **wybijają, przytupują, obracają**, to w **prawo** w **lewo** **Wywijają**, aż panny jak frygi! Oj to **tańczują, tańczują!** I co Ignac **skoczy**, Horacjo **Podskoczy**, co Horacjo **tupnie**, Ignac **tupnie tupnie**, gdy jeden **zakreści**, to drugi **Wykreści** i **tup, łup, łup** i **buch** i **bach buch**, i **bach buch buch buch**, **Buchbach, Buchbach, Buchbach, bach buch, buch, buch, Buchbachem tańczują!** (*Trans-Atlantyk*, s. 118)

Być może ma on symbolizować wieczną motorykę otaczającego nas świata i bezbronność wobec niej człowieka, który poprzez tworzenie par lub całych ciągów brzmieniowych, próbuje nadać uniwersum jakiś porządek. Ten groteskowy ruch może również oznaczać „rymowanie się” ludzi, czyli wzajemne narzucanie sobie gęby, formy, przeglądanie się człowieka w człowieku – jak w zwierciadle. I Paskowi bliskie są tego typu rytmiczne zestawienia:

Jeżeli **mię** to tedy **turbuje**, ale **mię nie konfunduje** [...]. (*Pamiętniki*, s. 204)
[...] tak wiele **nie może być**; a ja mówię, że trzeba, **aby były**, i **muszą być**. (*Pamiętniki*, s. 284)

W odróżnieniu jednak od tekstu Gombrowicza nie służą grotesce. Ilustrują ekscytację autora, którego całkowicie pochłania narracja, każe jeszcze raz przeżywać emocjonujące chwile. Dzięki temu opowieść jest niezwykle plastyczna i przekonująca.

W *Trans-Atlantyku* charakter rytmiczny nadają zdaniom liczne powtórzenia i wyrazy dźwiękonaśladowcze – w bliskim sąsiedztwie pojawiają się rzeczowniki będące synonimami (np.: Śmierć – Skonanie, odstępcza – bluźnierca, stwór – cudak), czasowniki wyrażające najczęściej ruch fizyczny (np. chodzić, buchać, stratować, uderzyć) oraz onomatopeje, za pomocą których wzmacniane jest obrazowanie (np.: buch, bach, huli, buli).

Podobny, rytmiczny charakter mają u Paska: czasowniki oddające ruch fizyczny (np.: iść, pościnać, uderzać), wyrazy dźwiękonaśladowcze (np. pluśnie, huknie) oraz powtórzenia tego samego wyrazu w jednym wypowiedzeniu (np. „**Insza to jest rzecz być obwinionym, a insza winnym; ja widzę się być obwinionym, ale nie czuję się być winnym i dlatego też ja bronię niewinności [...]**”. – *Pamiętniki*, s. 209).

Także u Gombrowicza występują zdania wielokrotnie złożone, w których powtarza się ten sam czasownik, np.:

To już Moi nie moi ogon pod siebie, dudy w miech, patrzą, a ja **Chodzę** i wciąż **Chodzę, Chodzę**, a już Chód mój jak po moście dudni, diabli, diabli, i ja nie wiem, co z tym Chodem pocznę, bo to **Chodzę, Chodzę**, a już jak pod górę **Chodzę, Chodzę** i ciężko, ciężko, pod górę, pod górę, o, co to za Chód, o, co ja robię, o, już chyba jak Szaleniec jaki **Chodzę i Chodzę i Chodzę**, a to przecie za Wariata mnie będą mieli... ale **Chodzę, Chodzę...** i diabli, diabli, **Chodzę, Chodzę...** (*Trans-Atlantyk*, s. 40)

W gawędziarskim tonie *Trans-Atlantyku* Gombrowicz stosuje charakterystyczne dla języka doby staropolskiej: wtrącenia (np. „[...] coś tak jakby tam coś nie tak, choć to, **panie**, ciemno, prawie nic rozeznac nie można”, s. 72–73), elipsy (np. „Ja pistolety nabijam... i **kule w rękaw, w zarękawek**”, s. 77), równoważniki zdań (np. „I próżne błaganie moje!”, s. 90).

Fleksja i leksyka

Archaizacja w *Trans-Atlantyku*, oprócz składni, obejmuje także fleksję i leksykę. Oto kilka przykładów dotyczących fleksji: zamiana końcówek równoległych w dopełniaczu lm rzeczowników rodzaju męskiego (zamiast -y, zastosowanie -ów, np.: marynarzów, żołnierzy, pisarzy), w miejsce biernika lm zastosowanie dopełniacza, np.: „[...] urzędniczka loczków odgarnęła [...]” (s. 28). Stylizację uzupełniają archaiczne formy „mówiemy”, „robimy” itd.

Główną rolę stylizacyjną spełniają archaizmy leksykalne. Mnóstwo w tekście zwrotów grzecznościowych, które odnoszą się do członków poselstwa i służą pre-

zencacji. Są to: „JW. Poseł”, „JW. Minister”, „Pan Wielmożny”, „Dobrodziej”, „Pryncypał”, „Baron”. Ostrze Gombrowiczowskiej parodii uderza w szlachecki system wartości – kult urzędu i związaną z nim tytułomanię, sięgającą trzeciego pokolenia, np. wojewoda, wojewodzie, wojewodzicowicz⁶, a także baron, nacechowany negatywnie, gdyż tytuł ten Austriacy nadawali w dziewiętnastowiecznej Galicji za odpowiednią opłatą i godność ta w dawnej Polsce była drugiej kategorii.

Dużo w powieści wyrazów przestarzałych, np.: „tedy”, „przecie”, „zasię” oraz „zaalterować się” (wzruszyć się, wzburzyć), „sromota” (wstyd), „folgować” (dopuszczać, pozwalać).

Nazwiska

Dla szlacheckiego uniwersum istotna była świadomość odrębności nazwiska szlacheckiego jako czynnika wyodrębniającego stanowo. W powszechnej opinii szlachty XVII w. za typowo szlacheckie uchodziły nazwiska z końcówką -ski, -cki; mieszczanom przystawały nazwiska kończące się na -ic (-icz), -owic (-owicz), -ewic (-ewicz), zaś chłopom nazwiska przezwiskowe. W *Trans-Atlantyku* występuje Rachmistrz Popacki, Radca Podsrocki, prezes Katarzycki, Major Kobrzycki, Cieciszowski, a także minister Mazurkiewicz⁷.

Trzy kręgi językowe

Przedstawiona w *Trans-Atlantyku* społeczność emigracyjna, cechująca się megalomanią i ksenofobią, posługuje się specyficznym językiem. Zwroty i związki frazeologiczne kumulują się wokół trzech kręgów: szlacheckiego, rycersko-żołnierskiego i religijnego.

Pierwszy krąg tworzą wyrazy gospodarskie (np.: staw, bryczka, karyjolka, cho-mąto, podjezdek, szpicrózga, sztylpy), nawiązania do zwrotów sejmikowych (np.: cudzoziemski, rodak) czy zatargów szlacheckich (np.: gwałty, jady, swary) oraz słownictwo sarmackiego języka prawniczego (np.: dywidendy, egzekucja, akta, rachunki).

W drugim kręgu zawierają się: honor, naród, męka, udręczenie, więzienie, kompani, zacny, sława, chwała, ojczyzna, pojedynek, odwaga.

Trzeci krąg obrazują następujące przykłady:

[...] dzięki ci, Boże, już mnie łatwiej żyć będzie [...]. (*Trans-Atlantyk*, s. 25)

[...] ja to jak Chleb i Wino jadł będę [...]. (*Trans-Atlantyk*, s. 33)

[...] przysięgam na Boga i na Matkę moją przed Bogiem, Ołtarzem [...]. (*Trans-Atlantyk*, jw.)

[...] zdawał się w Ciszę Wieczną swoją czeredę prowadzić. (*Trans-Atlantyk*, s. 37)

⁶ Por. J. Matuszewski, *Tytułomania szlachecka w świetle patronimików odurzędniczych*, Łódź 1970, s. 237–271.

⁷ Są też takie nazwiska jak Pyckal i Ciumkała, które zupełnie nie pasują do stanu szlacheckiego, chociaż ich posiadacze do niego należą. Inni bohaterowie o dziwnych nazwiskach (zaliczani do elity Polonii argentyńskiej) to: dyrektor Pindzel, Mazik, Bumcik, Lubek i Kulaski, prezesowa Pścikowa oraz prezes Kupucha.

Łączenie stylów

Zamysł Gombrowicza nie polega jednak na opisie socjolektu szlacheckiego⁸, ale na sparodiowaniu form kultury polskiej, które poprzez utrwalanie się w języku deformują myślenie społeczności. Dlatego też *discordia concors*, słynna w baroku zasada łączenia stylu wysokiego z niskim, realizowana jest w *Trans-Atlantyku* konsekwentnie – obok siebie stoją „Tytuń Fajkowy Perski Astrachański”, „Buciki spiczaste podwójne Nelsonskie”, „szlafrok”, „rybki suszone”, „Kubel” oraz „Ojczyzna”, „Honor”, „Naród”. To pomieszanie stylów, wzniosłości i trywialności, wywołuje nie tylko wrażenie „sarmackiej sztuczności”, ale przede wszystkim określa głęboki defekt samej kultury, mający źródło w mentalności szlacheckiej.

W *Trans-Atlantyku* występują także dialektyzmy, użyte prawdopodobnie w funkcji archaizmów, np.: „wałkoń”, „pódź”, „bez łeb”. Towarzyszą temu powiedzonka i przysłowia ludowe, najczęściej parafrazowane, np.:

[...] chyba zmiarkował co w trawie piszczy i tylko się nieborak jak rak zaczerwienił. (*Trans-Atlantyk*, s. 54)

[...] wilk syty i koza cała. (*Trans-Atlantyk*, s. 61)

[...] na mnie jak na Raroga spoglądają. (*Trans-Atlantyk*, s. 62)

[...] małoż to piwa nawarzyli [...]. (*Trans-Atlantyk*, s. 65)

[...] tobie ością w gardle stanie. (*Trans-Atlantyk*, jw.)

Obecność wielkich liter w wyrazach znajdujących się w środku wypowiedzeń jest wbrew regułom ortograficznym. Takich wypadków jest w powieści Gombrowicza sporo. Może to być rozumiane jako parodia podniosłego stylu, chwyt ilustrujący chaos świata i kultury lub, co sugeruje Ewa Sławkowa, powołując się na opinię Zenona Klemensiewicza, nawiązanie do braku zasad językowych w staropolszczyźnie⁹.

Świat zwierzęcy

Bardzo często w *Trans-Atlantyku* występują wyrazy i związki frazeologiczne odnoszące się do świata zwierzęcego, służące zilustrowaniu procesu dehumanizacji obecnego we współczesnej kulturze, np.:

– Dobrze już, dobrze, masz tu 70 pezów i więcej **nie dój, bom nie krowa!** (*Trans-Atlantyk*, s. 18)

Pyckal, Barona współnik, niższy od niego był, bardziej krępawy, a o ile tamten świetnym, wspaniałym, rosłym, dumnym był mężczyzną, o tyle ten, **jak psu z gardła**, albo zza stodoły. (*Trans-Atlantyk*, s. 25)

[...] tam drzwi małe z boku, na których tabliczka „Baron, Ciumkała, Pyckal, **Koński Psi** Interes. (*Trans-Atlantyk*, s. 26)

Przeklęteż Ludzkości spaczenie! Przeklętaż ta **świnia nasza w błocie utytlana!** [...] A toż ten co tam Chodził [...] nie **Bykiem był, a tylko krową!** (*Trans-Atlantyk*, s. 41)

⁸ Por. W. R. Rzepka, B. Walczak, *Socjolekt szlachecki XVII wieku*, [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25–29 sierpnia 1987 r. w Krakowie*, red. M. Stępień, S. Urbańczyk, Warszawa–Kraków 1992, s. 183.

⁹ Por. E. Sławkowa, *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza*, Katowice 1981.

Liczne wyrazy typu: „pysk”, „morda”, „kwik”, „kopytami biło”, „chrapanie”, „ciele”, „drapać” wprowadzają waloryzację ujemną, a nadanie cech zwierzęcych bohaterowi ma zabarwienie negatywne (odwrotnie niż np. w eposie romantycznym Mickiewicza czy powieści historycznej Sienkiewicza). Podobnie jest w *Pamiętnikach*:

Ojastrzębiałaś, sówko; nazbyt wysoko latasz, zapuszywszy te bystre piórka na chlebie Rzpl[i]tej, matki swojej, którą teraz swoimi machinacjami tłomisz! (*Pamiętniki*, s. 338)

Wyrazy „ojastrzębiałaś”, „sówko” odnoszą się do ludzi, którymi Pasek gardzi.

W literaturze staropolskiej metaforyczne znaczenie mają wyrazy „owce” („owczarnia”) oraz „wilki” i „psy”. Pierwszy odnosi się do Polaków (ojczyzny), zaś dwa kolejne oznaczają zdrajców narodu, wrogów, najeźdźców:

Nominowano cię [...] najwyższym pasterzem w królestwie naszym [...]. O, wielkaż to **owczarnia** [...]. Pewnie tak wielkiego stada nie upasiesz, albo na drugie oko musisz olsnąć, chyba żebyś się na tych **psów** spuszczał, [...] ale i ci od **owieczek**, tobie zleconych, **wilka** nie odpędzą, [...]. (*Pamiętniki*, s. 347–348)

[...] żebyś tego francuskiego **kondysa**¹⁰ na tron królestwa polskiego [wyniósł] [...]. (*Pamiętniki*, s. 349)

Przeciwko formie

Na zakończenie rozważań o stylu i języku *Trans-Atlantyku* warto wspomnieć o znamiennej dla języka Gombrowicza funkcji magicznej¹¹, którą spełniają pewne zwroty działające jak zaklęcia, np.: „Zawijas, podbijas, bum cyk cyk Kopijas!” (s. 28). Pokazują one, jak za pomocą języka tworzy się forma, będąca narzędziem ułatwiającym jednostce wtargnięcie w cudzą osobowość (w podanym przykładzie dzięki mocy magicznej formułki możliwe jest utrzymanie w ryzach urzędników).

Stylizacja języka *Trans-Atlantyku* na prozę staropolską jest zabiegiem celowym. Przywołując świat sarmacki, pisarz zdemaskował Polaków i polską rzeczywistość: stereotypy myślowe, ksenofobię, puste deklaracje, mity narodowe. Ale była to także próba zachowania indywidualności Gombrowicza-artysty i bunt przeciw wszechobecnej formie. Spożytkował on bowiem istniejące już w literaturze konwencje, nadając im jednak nowe sensy. Bo sztuka – zdaniem Gombrowicza – służy do przemycania nowej wiedzy o człowieku i uniwersum, pod pozorami wiedzy starej.

Agata Gądek

nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół nr 2 im. Sybiraków w Nowym Sączu

¹⁰ kondys – kundys, kundel; tu aluzja do księcia Kondeusza.

¹¹ A. Kijowski, *Strategia Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 87.