

Jerzy Jastrzębski

Pojęcie "formy" u Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 69-96

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY JARZĘBSKI

POJĘCIE „FORMY” U GOMBROWICZA

Dwuletni już z górą okres czasu, jaki upłynął od śmierci Witolda Gombrowicza, i ostateczne zamknięcie jego dzieła umożliwiają rozpoczęcie bardziej szczegółowych badań nad podstawowymi pojęciami jego filozofii. Pisarstwo Gombrowicza jest bowiem tyleż spontaniczną manifestacją wyobraźni, co zdyscyplinowanym intelektualnie „wykładem” światopoglądu autora. Do najczęściej używanych, najbardziej uniwersalnych pojęć w tej twórczości należy „forma”.

Zagadnienie „formy” jest zagadnieniem kluczowym, osią łączącą filozoficzne, etyczne i estetyczne poglądy Gombrowicza. Do takiego twierdzenia upoważnia fragment jego listu do Artura Sandauera:

moje poglądy stanowią organiczną całość. [...] mój stosunek do sztuki czy narodu, czy innych spraw tym podobnych jest po prostu rozgałęzieniem drzewa, którego korzeń to moja koncepcja formy. [D 2, 70]¹

O uniwersalnym zastosowaniu pojęcia „formy” świadczy w samej rzeczy cała twórczość Gombrowicza. Definicja jej, zresztą bardzo nieprecyzyjna i być może *ad hoc* sformułowana na potrzeby jednego artykułu, pojawia się dopiero w jednym z ostatnich tekstów pisarza:

*J'etends par „forme” toutes nos façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les gestes, les décisions, actes etc.*²

Definicja powyższa może wydać się zbyt wąska, gdy tylko zapoznamy się z całą rozpiętością znaczeń, w jakich tego słowa Gombrowicz używa. Dopiero przywołanie konkretnej tradycji filozoficznej pozwala zinterpretować właściwie to zdanie. Rozpocznijmy więc od przeglądu rozmaitych kontekstów, w jakich się „forma” u Gombrowicza pojawia.

¹ W ten sposób odwołujemy się do *Dziennika W. Gombrowicza*: 1 = (1953—1956); 2 = (1957—1961); 3 = (1961—1966). Paryż 1957, 1962, 1966. Liczby po przecinku wskazują stronicę. — Przy zapisie innych tytułów Gombrowiczowskich pomijamy nazwisko autora.

² *J'étais structuraliste avant tout le monde*. W zbiorze: *Gombrowicz. Le cahier dirigé par C. Jeleński et D. de Roux*. Paris 1971, s. 229. Éditions de „L'Herne”.

Interpretacja „socjologiczna”

Z „formą” spotykamy się po raz pierwszy w młodzieńczych felietonach i recenzjach literackich pisarza. Przytoczę dla przykładu kilka fragmentów:

zawsze wyprowadzały mię z równowagi doktorowe, profesorowe i inżynierowe z miasta, używające sobie w Zakopanem na góralskim folklorze. W tym delektowaniu się gwarą, która nigdy nie była lub też przestała być naszą, zawiera się jakieś nieprzyjemne i nieprzekonywujące pomieszanie form³.

„Forma” jest tu najwyraźniej „formą języka”, dialektem, a może nawet obyczajem. Samo przez się rozumie się używanie pojęcia „forma” w odniesieniu do kompozycji i stylu utworu literackiego:

Przeto ograniczenie i splećenie tym zdeformowanym stylem pisarz nowoczesny odczuwać musi stokroć silniej niż dawni pisarze i dlatego problemat przezwyciężenia formy i stylu, odzyskania suwerenności wobec dzieła, odzyskania — po prostu — swobody mówienia staje się dziś najtrudniejszym i kapitalnym zagadnieniem prozy i poezji⁴.

Nieprzypadkowo pojawia się zagadnienie „formy” w związku z osobą Schulza. Po latach napisze Gombrowicz o Schulzu i o sobie:

Pochłonięci byliśmy eksperymentowaniem z pewnym materiałem wybuchowym, który nazywa się Forma. Ale nie była to forma w znaczeniu zwykłym — tu chodziło o „stwarzanie formy”, jej „produkowanie” i o „stwarzanie się poprzez stwarzanie formy”. [D 3, 16]

Zawartość interesującego nas pojęcia rozszerza się więc ogromnie. W 1936 roku, przy okazji rozważań nad stylem Zofii Nałkowskiej, ustawia Gombrowicz „formę” w nowym, obszernym kontekście:

Pisarze, których kariera toczy się jawnie, na oczach publiczności, sami są najważniejszymi swoimi bohaterami. Każdy inną przyjmuje formę, inną postawę, styl, fason, ton, sposób bycia w stosunku do świata, my zaś, przypatrując się z boku, możemy widzieć, które z form są nieporadne i niezręczne, a które okazują się skuteczne, przychylne, właściwe, szczęśliwe wobec życia.

W odpowiedzi na zarzuty polemistów dodaje jeszcze:

większość artystów nie tylko stylizuje książki, lecz również organizuje, przyrządza, stylizuje siebie dla celów owej walki o byt literackiej. Ażeby narzucić innym swoją formę, aby zmusić do uznania tego właśnie gatunku człowieczeństwa⁵.

³ *Droga przez wieś czy droga do wsi. Literackie wyroby ludowe.* [Rec.: W. Burek, *Droga przez wieś*]. „Kurier Poranny” 1935, nr 223.

⁴ *Twórczość Brunona Schulza.* „Apel” (dod. „Kurier Porannego”) 1938, nr 31.

⁵ *O stylu Zofii Nałkowskiej.* „Świat” 1936, nr 5. — *Grube nieporozumienie.* Jw., nr 11.

„Forma”, „postawa”, „styl”, „fason”, „ton”, „sposób bycia”, „gatunek człowieczeństwa” — przyda się to nagromadzenie pojęć przy analizie poglądów Gombrowicza, używa on ich bowiem zamiennie. Jest tutaj „forma” pojęciem socjopsychologicznym, jest pewną postawą wobec życia, kształtem człowieka, który określa go w opozycji do świata. Mieści tu Gombrowicz jedną jeszcze podstawową właściwość „formy”: jest ona zawsze „formą-ku-czemuś”, „formą-wobec-czegoś”. Ten aspekt precyzuje wyraźniej dopiero po latach:

Zawsze starałem się artystycznie uwydatnić tę „sferę międzyludzkiego”, która, w *Ślubie* na przykład, urasta do wyżyn siły twórczej, przewyższającej świadomość indywidualną — czegoś nadrzędnego, jedynego dostępnego nam bóstwa. Tak dzieje się, ponieważ między ludźmi wytwarza się element Formy, który określa każdego człowieka z osobna. Jestem jak głos w orkiestrze, który musi dostroić się do jej brzmienia, znaleźć miejsce swoje w jej melodii; lub jak tancerz, dla którego nie tyle jest ważne, co tańczy, ile to, by złączył się z innymi w tańcu. Stąd ani myśl moja, ani uczucie nie są naprawdę wolne i własne; myślę i odczuwam „dla” ludzi, aby zrymować się z nimi; doznaję spaczenia w następstwie tej najwyższej konieczności: zestrojenia się z innymi w Formie. [D 1, 282—283]

I — już całkiem otwarcie:

ja sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać. [D 2, 10]

Określając zatem „formę” jako „styl” czy „sposób bycia” pojedynczego człowieka, ujmujemy tylko jeden biegun zjawiska. Forma jest bowiem także, a może przede wszystkim, wartością tworzącą się w kontakcie międzyludzkim i kontakt ten umożliwiającą. Obejmuje ona w tym rozumieniu określony język środowiska socjalnego, kodeks norm postępowania, słowem, zbiór stereotypów społecznych.

Anegdota, przypowieść i dowcipy, wydobywane przez autora ze skarbnicy pamięci, nie wszystkie, być może, są najpierwszej jakości [...]. Wszystkie jednak posiadają nieoszacowany walor, na którym zbywa teraźniejszemu światu, mianowicie wyraźny, określony styl. [...] A ponieważ ustalenie pewnej wspólnej formy określonego *genre*'u w obcowaniu niezmiernie ułatwia wszelką wypowiedź, więc też dawniejszym artystom i literatom łatwiej było rozmawiać, śmiać się i wzruszać niż współczesnym. [...] Byli zgrani w pewien sposób i w ogóle lepiej wychowani ⁶.

Tak rozumiany „styl bycia”, obowiązujący w pewnym towarzystwie, jest niesłychanie wrażliwy na każde odchylenie od normy. Nieustannie weryfikowany przez środowisko, może — w razie jakichkolwiek zakłóceń

⁶ „Talent, dziwactwo i coś jeszcze”. *Wspomnienia z dawnych lat*. [Rec.: T. Hiż, *Talent, dziwactwo i coś jeszcze*]. „Kurier Poranny” 1937, nr 159.

formy — spowodować daleko idące reperkusje dla jednostki. Żyje ona stale pod naciskiem tej kształtującej siły, rodzącej się z ludzi:

Wyobraźmy sobie, że człowiek przeświadczony o nieistotności, zmienności i płynności form tego świata poczyna na boku stwarzać sobie jakąś inną formę, staje się dziwakiem i na przykład przywdziewa nowy i fantastyczny ubiór. Jeżeli to będzie człowiek towarzyski, w stałym kontakcie z ludźmi i z rzeczywistością, wówczas — oczywiście — ten nowy jego a dziwaczny sposób bycia natrafi na sprzeciw ze strony innych ludzi, wywiąże się starcie i w rezultacie człowiek ten nie tylko nie oddali się od życia, ale wręcz przeciwnie — właśnie odrębność jego jeszcze intensywniej i boleśniej zwiąże go z życiem⁷.

Przy okazji *Ferdydurke* określa się po raz pierwszy Gombrowicz jako pisarz, którego naczelną emocją jest sprawa formy, i rekapitułuje niejako swoje poglądy:

istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą, ale zawsze w jakiejś określonej formie i [...] forma owa, ów styl, sposób bycia, nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz — i oto ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzałe albo niedojrzałe, zależnie od tego, jaki styl mu się napatoczy i jak uzależniony jest od innych ludzi. [...]

O, potęga Formy! Przez nią umierają narody. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła, zbrodni. Ona rządzi naszymi najdrobniejszymi odruchami. Ona jest u podstawy życia zbiorowego. Jednakże dla was Forma i Styl wciąż jeszcze są pojęciami z dziedziny ściśle estetycznej — dla was styl jest li tylko stylem na papierze, stylem waszych opowiadań⁸.

Irytacja pisarza była całkiem usprawiedliwiona. Formę Gombrowicza zawsze rozumiano zbyt wąsko, a jeśli nawet interpretacja przeczuwała rozległe pole znaczeniowe, komentator nie dostrzegał wielorakich konsekwencji tego stanu rzeczy.

I tak dla Mirosława Starosta „forma” — to tylko „pan-automatyzm”, „bezwład”, pozbawiona żywej treści „formuła”, słowem, społeczny stereotyp, dla Ignacego Fika w formie zamykają się treści kultury⁹. O ile jednak antagonistą Gombrowicza, Fik, sensu walki z formą nie pojmuje, o tyle żarliwy jego zwolennik, Bruno Schulz, podobnie rozumiejąc znaczenie tego terminu, widzi w formie maskę, za którą dopiero kryje się człowiek prawdziwy¹⁰; forma jest dla Schulza źródłem wewnętrznego

⁷ *Twórczość Brunona Schulza*.

⁸ *Ferdydurke*. Warszawa 1957, s. 87.

⁹ M. Starost, *Witold Gombrowicz, „Ferdydurke”*. „Życie Literackie” 1938, nr 4. — I. Fik, *Miny trudne i miny łatwe. Uwagi na marginesie książki Gombrowicza „Ferdydurke”*. „Nasz Wyraz” 1938, nr 3.

¹⁰ B. Schulz, *Proza*. Kraków 1964, s. 486: „Można powiedzieć za Gombrowiczem, że cała kultura ludzka jest systemem form, w których się człowiek sam widzi

konfliktu jednostki, której „treści nieoficjalne” burzą się pod schematyczną skorupą kultury. Podobnie — jako składnik kultury — pojmuje formę Ludwik Fryde, lecz o ileż różnie traktuje wzajemny ich stosunek! Podczas gdy dla Schulza niezmiernemu bogactwu nie ujawnionych, podkulturalnych treści w człowieku przeciwstawia się ograniczający i ubożący świat form, dla Frydego — odwrotnie: na prostym, biologicznym schemacie życiowym ufundowana jest cała, oszałamiająco różnorodna nadbudowa kultury¹¹.

Najbliższy prawdy z przedwojennych krytyków był w interpretacji formy Henryk Vogler. Pomogło mu w tym z pewnością porównanie twórczości Gombrowicza i Schulza, którego trudno, zaiste, pomawiać o „sociofizowanie”:

Dzieło Gombrowicza jest niestrudżonym zmaganiem się z formą, a więc z duchem, który panuje nad ciałem, czyli nad treścią, który ją ujarzmił, czyli nadaje jej wyraz. Gdy u Schulza materia działa w swojej swobodnej, anarchicznej, żywiołowej potędze, u Gombrowicza boryka się ona w naczyniu dyscypliny mózgowej, w konieczności znalezienia swej formy, rozkłada się, fermentuje, „robi gęby”. [...]

Przyjmując rzeczywistość za punkt wyjścia, widzi ją skonwencjonalizowaną, strywalizowaną wskutek narzucenia jej abstrakcyjnej formy syntezy. Aby zrozumieć i uporządkować świat, nadał mu człowiek pewną formę, ale ta forma musi być z konieczności schematyzowaniem, skoro przecież w żadnym skończonym kształcie nie można zamknąć wielorakiego, zmiennego świata. Stąd każda synteza jest uproszczeniem, subtelnym kłamstwem, odgrywającym swoją pomocniczą rolę w walce o byt¹².

Ta jedynie słuszna droga interpretacji nie od razu jednak została po Voglerze podjęta.

W powojennych omówieniach twórczości Gombrowicza powtarza się również najczęściej koncepcja formy jako sposobu istnienia w społeczeństwie, jako konwenansu czy maski. I tak Jan Józef Szczepański za formę uważa pewien „sposób bycia w świecie”, u Andrzeja Kijowskiego forma

i w których ukazuje się człowiekowi. Człowiek nie znosi swej nagości, nie styka się ani z samym sobą, ani ze swoimi bliźnimi inaczej niż za pośrednictwem form, stylów, masek”.

¹¹ L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*. Opracował A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 384: „Głównym problemem *Ferdynurke* jest problem formy» — pisze autor w cytowanym komentarzu. A to jest problem zasadniczy, problem kultury. Bo treść życiowa jest prosta, powtarza się niezmiennie we wszystkich wiekach, pod każdym stopniem szerokości i długości geograficznej; wyczerpująco określają ją symbole biologii, a z innej strony — katechizmu. Tajemnica kultury — nieprzebranego bogactwa zjawisk: narodów, epok, stylów, obyczajów, gestów ohydnych i wzniosłych — tkwi w formie”.

¹² H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O B. Schulzu i W. Gombrowiczu*. „Skamander” 1938, nr 99/101, s. 249, 250—251.

pojawia się jako „forma obyczajowa”, Zygmunt Greń uważa, że Gombrowiczowe zmagania z formą stosują się jedynie do sytuacji towarzyskich, Jerzy Kmita wreszcie ujmuje formę jako pewnego rodzaju kształt osobowości czy też pozycję społeczną¹³. Z „rolą społeczną” utożsamia formę Zdzisław Łapiński; koncepcję formy jako składnika kultury podejmuje po wojnie Mencwel¹⁴.

Z niedostateczności wszystkich dotychczasowych interpretacji formy u Gombrowicza zdaje sobie sprawę Sandauer, jakkolwiek nie podejmuje trudu usystematyzowania różnorodnych znaczeń i funkcji tego pojęcia:

Czymże jest Forma? Czy tylko konwenansem, z którym walczyło tylu obrazoburców, i czyżby Gombrowicz był tylko kontynuatorem Boya? Gdy jednak dawni „odbrązowiacze” wierzyli, że — po zdarciu maski z człowieka — odnajdą jego oblicze naturalne, to stanowisko Gombrowicza jest bardziej skomplikowane. Po pierwsze — nie demaskuje on człowieka jako istoty bio-

¹³ J. J. Szczepański, *Drugie odkrycie Gombrowicza*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 34: „Walka Gombrowicza o formę jest tylko ubocznie problemem literackim. Stanowi ona pochodną walki o formę bytu Polaka w nowoczesnym świecie”. — A. Kijowski, „*Hamlet*” okresu dojrzewania. „Teatr i Film” 1958 nr 2, s. 24: „Ludzie Gombrowicza nie dociekają żadnej prawdy o sobie. Przeciwnie, bronią się przed nią, uciekają przed nią w formę obyczajową, która ich obrasta i przeżera na wskroś”. — Z. Greń, *Sztuka i życie praktyczne*. „Życie Literackie” 1958, nr 1: „Zakres jego obserwacji to kawiarnia i konwencjonalny salon drobnomieszczański; zakres jego wiedzy to plotka, zręczny paradoks, dwuznaczna pointa. Zwątpienie w sensowność świata narodziło się w wąskim kręgu życia towarzyskiego. Gęba i mina, nieautentyczność człowieka, fałsz i upozowanie — to są zjawiska poznane i praktykowane w salonie”. — J. Kmita, rec. *Bakakaju*. „Tygodnik Zachodni” 1958, nr 29: „Formę można pragnąć przyswoić sobie — daremnie (*Biesiada*), można z nią walczyć (*Zdarzenia*), może być ona narzucona siłą (*Bankiet*), może wreszcie forma jakaś obezwładniać, hipnotyzować, jak Filipa w opowiadaniu *Na kuchennych schodach*. Gombrowicza szczególnie interesuje przypadek narzucania jednostce pewnej Formy, walka z nią, usiłowanie wybronienia Formy własnej, indywidualnej”.

¹⁴ Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*”. (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza). „*Twórczość*” 1966, nr 9, s. 98: „Dla Gombrowicza forma w sztuce jest tylko jednym z wariantów formy w ogóle, formy w życiu. Niedopasowanie do formy, »niedojrzałość«, jest w powieści przedmiotem opisu. Ponadto nowość tego dzieła [tj. *Ferdynurke*] ma w intencji autora pozwolić samemu pisarzowi wyzwolić się spod władzy formy, którą narzuca współczesny konwenans literacki. Otóż pojęcie formy można z powodzeniem zastąpić terminem »rola społeczna«. Akcja *Ferdynurke* to zewewnątrzny przebieg wewnętrznej interakcji między partnerami, popychającymi się wzajemnie w obce im role”. — A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza, „Ferdynurke” i teoretyczne problemy jej interpretacji*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 248—249; „Pomiędzy pierwszym a następnymi rozdziałami części szkolnej [*Ferdynurke*] zachodzi bowiem zmienna inwersja. Intencją jej jest chęć ukazania, że świat kultury zawiera w stanie gotowym każdą naszą naturę. Nasza rzekoma autentyczność istnieje już w świecie gotowych form — przestaje być autentycznością”.

logicznej; przeciwnie, podkreśla — wraz z całym myśleniem współczesnym — jego ludzką specyfikę, jego antynaturalność. Po drugie — to, że głosi walkę z konwenansem, nie znaczy bynajmniej, jakoby wierzył w jej skuteczność: nie ma dla niego „ja” pozaspołeczne, człowiek jest do głębi przesiąknięty Formą, cokolwiek robi, robi „dla innych”, jego walka o autentyczność jest beznadziejna i stajemy tu wobec nierozwiązalnej — przynajmniej na razie — antynomii. Po trzecie — Forma jest pojęciem znacznie od konwensu szerszym: ludzie „zgrywają się” z sobą w kombinacje coraz to inne i zyskują — jak ton w melodii — sens zależnie od sytuacji¹⁵.

„Jest pojęciem znacznie od konwensu szerszym” — bez wątplenia, ale jednak dla Sandauera pozostaje terminem w całym tego słowa znaczeniu socjologicznym. Forma jest w tym rozumieniu: najpierw sposobem bycia człowieka, zespołem jego stereotypowych zachowań, stylem języka, następnie kształtem, w jakim ujmuje jednostkę inny, kontaktujący się z nią człowiek lub grupa ludzi, w końcu stereotypem grupowym, klasowym, narodowym. Pierwszy punkt można byłoby właściwie skreślić, ewentualnie włączyć w treść punktów następných, pamiętamy bowiem, że człowiek sam dla siebie jest amorficzny, „sam dla siebie nie potrzebuje formy”. Z drugiej strony pojęcie formy mieści w sobie także całą ogromną dziedzinę społecznych, grupowych „obrzędów”, obyczajów, gier — a pamiętajmy, że dla Gombrowicza element gry istnieje w każdej niemal grupowej czynności. Zbliży się w tym autor *Ferdydurke* do poglądów Huizingi. „Ludzie »zgrywają się« z sobą w kombinacje coraz to inne” — powiada Sandauer, ale — rozszerzając rozumienie formy — gubi chyba nadal cały kompleks zagadnień, które przy tej okazji winny być przywołane. Są bowiem u Gombrowicza wzmianki, które pozwalają na jeszcze obszerniejsze potraktowanie tego terminu.

„Forma” jako kategoria filozoficzna

„Nie mogłem znaleźć formy na wypowiedzenie mej rzeczywistości” — czytamy w *Dzienniku* [1, 246] o problemach życiowych i pisarskich Gombrowicza z okresu międzywojennego. A więc już nie tylko „ja”, „moja osobowość”, ale także „moja rzeczywistość” obciążona jest zależnością od formy. Jak to wcześniej i później wielokrotnie odnotował, Gombrowicz uważa, że każdy człowiek nosi cały swój świat przy sobie. Nic poza odbiciem Kosmosu w naszej świadomości nie jest nam dostępne, ale też to umożliwia nam „być zawsze u siebie”, niezależnie od tego, gdzie się znajdujemy. Już w 1935 r. pisał Gombrowicz:

Ta książka [tj. *Don Kichot*] dziś, dla nas — wyraża pewną niezmiernie aktualną, a nawet groźną myśl, mianowicie myśl do głębi indywidualistyczną

¹⁵ A. Sandauer, *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*. W: *Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 210—211.

— iż każdy ma inną, własną rzeczywistość, a świat w każdym inaczej się łałamuje. [...]

Musimy się pogodzić z twardym i bardzo niewygodnym faktem, że ilu ludzi, tyle odmiennych kosmosów, tyle pryzmatów, załamujących drzewa, wiatraki i krowy wedle własnych suwerennych praw ¹⁶.

Po latach doda:

ojczyznę waszą wy sami jesteście! Cóż z tego, że nie przebywacie w Grodnie, Kutnie lub Jedlińsku? Czyż kiedykolwiek człowiek przebywał gdzie indziej niż w sobie? Jesteście u siebie, choćbyście znajdowali się w Argentynie lub w Kanadzie, ponieważ ojczyzna nie jest miejscem na mapie, ale żywą istnością człowieka. [D 1, 90—91]

Nieco dalej w interpretacji poglądów Gombrowicza idzie Czesław Miłosz:

Ja, urodzony choć o to nie prosiłem, rzucony w świat, nie mam żadnych podstaw do tego, żeby orzekać, że cokolwiek poza moim „ja” istnieje. Dostępne mi są tylko dane mego umysłu (Gombrowicz zawsze powtarzał: Descartes, Kant, Husserl) ¹⁷.

Tym samym wypływa więc Gombrowicz na szerokie wody personalizmu filozoficznego, czyniąc ośrodkiem zainteresowania osobę ludzką — korelat świata jednostkowego, tego „mikrokosmosu”, jak go nazywa Scheler ¹⁸. Komunikacja międzyludzka polega właściwie na wzajemnym „tłumaczeniu sobie” przez ludzi fragmentów ich osobistych kosmosów na intersubiektywny, społeczny język symboli i znaków, jest więc także procesem nadawania formy. Idąc dalej stwierdzamy zatem, że wszelka ekspresja związana jest z formą. Ale i osobisty kosmos każdego z nas, by mógł być wyrażony, wymaga ujęcia, co z kolei jest nie do pomyślenia bez formy, narzędzie to jest nam niezbędne w każdej świadomej myślo-

¹⁶ *Don Kichot obecnie*. „Kurier Poranny” 1935, nr 91.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Kim jest Gombrowicz?* „Kultura” (Paryż) 1970, nr 7/8, s. 46.

¹⁸ Warto przytoczyć dla porównania poglądy M. Schelera (*Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*. Cyt. za: L. Kołakowski, K. Pomian, *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa 1965, s. 109—110): „Przedmiotowy korelat osoby nazwaliśmy światem. Każdej osobie indywidualnej przyporządkowany jest tedy jakiś świat indywidualny. Każdy przedmiot »należy« z istoty do jakiegoś świata, podobnie jak każdy akt do jakiejś osoby. Istotna budowa świata jest wszakże *a priori* wyznaczona przez esencjalne i strukturalne związki między jakościami idealnymi rzeczy, zarazem jednak wszelki świat jest światem konkretnym wyłącznie jako świat jakiejś osoby. Wszelkie dające się wyróżnić obszary przedmiotów — przedmioty świata wewnętrznego i zewnętrznego, cielesności (a z nią cała możliwa dziedzina życia), obszary przedmiotów idealnych i wartości — wszystkie one mają jedynie abstrakcyjną przedmiotowość. W pełni konkretne staną się dopiero wchodząc w skład świata jakiejś osoby. Tylko osoba nigdy nie stanowi »części« świata, lecz jest zawsze korelatem świata, w którym siebie samą przeżywa”.

wej operacji. Tak rozumiana forma jest już o krok od „formy symbolicznej” Cassirera¹⁹.

Pomiędzy człowiekiem a jego formą ujęcia rzeczywistości wytwarza się podobnie ambiwalentny stosunek jak w wypadku formy — stereotypu społecznego. Z jednej strony człowiek nadaje formę temu, co postrzega, z drugiej strony wytworzona forma narzuca swą konsekwencję i nagina do siebie rzeczywistość:

deformacja ściśle międzyludzka nie jest jedyna przede wszystkim dlatego, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co chętnie nazwałbym „imperatywem formy”.

To coś jest chyba nieodzowne wszelkiej istocie organicznej. Na przykład wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu”. Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem „a”, coś mnie zmusza do powiedzenia „b” i tak dalej. Ta konieczność zaokrąglania, dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu, gra bardzo wielką rolę w moich utworach.

W *Kosmosie* akcja polega na tym, że insynuują się pewne kształty z początku embrionalne, stopniowo coraz wyraźniejsze... na przykład idea wieszania... mój bohater jest na ich tropie, już, już, wydaje mu się, że coś wyłoni się określonego, że rebus będzie odczytany... boi się, ale pragnie... i za każdym razem kształt zapada się w chaos²⁰.

¹⁹ E. Cassirer, *Zur Logik des Symbolbegriffs*. Cyt. za: A. Schaff, *Język a poznanie*. Warszawa 1964, s. 50, przypis: „Jeśli prawdą jest, że wszelka obiektywność, wszystko, co nazywamy naocznością przedmiotową czy wiedzą, jest nam dane tylko w określonych formach i tylko poprzez nie jest nam dostępne — to nigdy nie będziemy mogli wyjść poza te formy, a każda próba rozważania ich jak gdyby »z zewnątrz« jest od samego początku beznadziejna. Jedyne w tych formach możemy oglądać, doświadczać, przedstawiać sobie i myśleć; jesteśmy związani ich czysto immanentnym znaczeniem i siłą. Jeśli więc tak jest, wówczas pozostaje całkowicie problematyczne to, jakim prawem możemy w ogóle tworzyć pojęcia względem czystej formy przeciwstawne i korelatywne. Gdy mówimy o »materii« rzeczywistości, która »zamyka się« w formie i zostaje przez nią ukształtowana, nie jest to nic innego jak zwykła metafora. Nic bowiem nie jest nam dane w naszym poznaniu jako coś, co — jeśli można tak powiedzieć — ma tylko nagi byt, co by nie było już określone przez jakąś formę. Tego rodzaju coś jest raczej zwykłą abstrakcją o charakterze nader wątpliwym i podejrzanym”. Dla Cassirera „poznanie jest konstrukcją umysłu poznającego”, który narzuca arbitralnie formę obiektywnemu światu. H. Buczyńska (*Cassirer i symboliczne formy poznania*. W zbiorze: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Wyd. 2, rozszerzone i uzupełnione. Cz. 1. Warszawa 1965, s. 53—54) tak referuje te poglądy: „Umysł w poznaniu jest czynnikiem aktywnym. Poznanie jest procesem »obiektywizacji ducha« — rozumie przez to Cassirer, iż świat empiryczny jest różnorodno ujmowany i kształtowany przez umysł, że różnorodne twory kultury są różnorodną organizacją doświadczenia. Bez tej syntetyzująco-organizującej funkcji umysłu istniałby jedynie chaos wrażeń. Aktywność umysłu polega na przekształceniu chaotycznego świata wrażeń w zorganizowane i ukształtowane twory kultury”. — Nigdzie w pismach Gombrowicza nie ma śladu lektury Cassirera, można więc przypuszczać, iż go autor *Kosmosu* nie znał. A jednak podobieństwo poglądów jest uderzające — określa je wspólny kantowski rodowód koncepcji obu myślicieli.

²⁰ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 51—52.

W świetle tych ostatnich spostrzeżeń możemy stwierdzić, że termin forma ma znaczenie o wiele jeszcze szersze od interpretacji czysto „socjologicznej”. Forma wiąże się nieodłącznie z każdą percepcją, każdym ujęciem świata, jest ona uniwersalnym narzędziem służącym nadawaniu kształtu rzeczywistości. Ten uniwersalny zakres zastosowania „formy” podkreśla Błoński, gdy mówi o formach jako „kształtach zaprogramowanych przez naturę”, a następnie, tłumacząc poglądy Gombrowicza, sięga po szeroką interpretację pojęcia:

Słowem, pod opozycją subiektywnego i obiektywnego rozpoznaje jakby Gombrowicz konflikt dwu potęg, rządzących zarówno człowiekiem jak naturą: formy (dojrzałości) i energii (młodości). Tropiąc te potęgi w rozmaitych dziedzinach, nadaje swej twórczości — albo raczej działalności? — znaczenie społeczne, erotyczne i filozoficzne jednocześnie ²¹.

Jawi się kusząca analogia z Arystotelesem. Pomijając różnice terminologiczne (u Arystotelesa *enérgeia* jest siłą już ukierunkowaną, właśnie stwarzającą *morfé* — formę, a czystą potencjalność tkwiącą w rzeczywistości nazywa się *dýnamis*), koncepcja formy i energii jako dwóch zasad rzeczywistości żywo przypomina Arystotelesowską opozycję: materia — forma ²².

Podobna korelacja zachodzi u Gombrowicza pomiędzy Niedojrzałością

²¹ J. Błoński, *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 47.

²² W tekstach oryginalnych brzmi to następująco (cyt. za: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz. Wyd. 2. Warszawa 1971, s. 198):

„Metaph. VII 7. 1032b. 1. Formą nazywam istotę rzeczy i jej pierwszą substancję.

Metaph. IX 8. 1050b 1. Forma jest rzeczywistością rzeczy, jej aktem.

Metaph. VII 7. 1032b 30 nn. Zgodnie z aksjomatem, nie może nic powstać, jeżeli nie istnieje coś wcześniej. O jednej części wiadomo, że z konieczności musi być wcześniej. Tą częścią jest mianowicie materia. Materia bowiem jest częścią składową w procesie powstawania i sama równocześnie się staje, ale dopiero forma, która jest treścią pojęcia, musi, powiadam, uczynić z niej rzecz określoną.

Metaph. XII 3. 1070a 1n. Wszystko, cokolwiek się zmienia, zmienia się jako coś, przez coś i w coś. To, przez co jakąś rzecz się zmienia, jest przyczyną sprawczą, to, co się zmienia, materia, to, w co się zmienia, formą”.

J. Legowicz (*Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*. Wyd. 2. Warszawa 1967, s. 94) rekapitułuje te wywody: „Materia nie oznacza tu ciała, ale nieokreśloną i niemożliwą do określenia jego zasadę, a więc element zmienny, możliwościowy, substrat zmienności i podstawę wszelkiego stawania się. Forma natomiast w powiązaniu z pojęciem kształtu czy figury oznacza zasadę aktualizującą wewnętrzne możliwości materii i jest tym, przez co możliwościowo nieokreślona materia staje się jednostkowo-konkretną rzeczą. Dlatego też można nazwać formę urzeczywistnieniem i aktualizowaniem się materii. Pełna substancja rzeczy powstaje dopiero w wyniku połączenia się materii z formą, czyli przez aktualizację określonych możliwości”.

(chaosem) a Dojrzałością (formą). W artykule „wprowadzającym” *Ferdydurke* na literacki rynek tak o tym pisze:

Głównym problemem *Ferdydurke* jest problem formy. Żyjemy w epoce gwałtownych przemian, przyspieszonego rozwoju, w której dotychczas ustalone formy pękają pod naporem życia. Człowiek jest dziś bardziej niż kiedykolwiek zagrożony sferą niższą, sferą ciemnych i niepokorzonych instynktów, zarówno własnych jak obcych²³.

Dalej wspomina o potrzebie „znalezienia formy na to, co w człowieku jest jeszcze niedojrzałe, nie skryształizowane, niedorozwinięte”, i o beznamiętności tego postulatu.

Nie tylko więc człowiek, ale i odbicie świata w jego świadomości przejawia się zawsze w jakiejś formie. Jest ona nieodłączna od każdej treści mającej z a i s t n i e ć w umyśle ludzkim lub stać się przedmiotem zrozumiałego komunikatu. Treści nie objęte formą, niedojrzałe, nie dostępują zaszczytu obiektywizacji. Pozostają prywatną własnością jednostki, żyją na peryferiach świadomości i tworzą wokół człowieka specyficzną, nieprzekazywalną aurę, osobistą, sekretną kryjówkę człowieka, której nikt nigdy nie pokaże nikomu, po prostu dlatego, że brak mu klucza-formy, by ją otworzyć dla cudzego wzroku.

Człowiek nie może wyrazić siebie na zewnątrz [...], przede wszystkim dlatego, że tylko to, co w nas jest już uładzone, dojrzałe, nadaje się do wypowiedzi, a cała reszta, czyli właśnie niedojrzałość nasza, jest milczeniem. [D 2, 11]

Dojrzewając, człowiek z plazmowatego oceanu potencjalności wydobywa pewne treści, selekcionuje, nadaje konstrukcję i hierarchię, nazywa, podnosi je następnie z podświadomości w sferę intersubiektywną, społeczną. Treść otrzymuje formę — a tym samym staje się przedmiotem oglądu cudzych świadomości, przedmiotem ich oceny. Marzy o tym z początku bohater *Ferdydurke*:

Z tumanu, z chaosu, z mętnych rozlewisk, wirów, szumów, nurtów, ze trzciny i szuwarów, z rehotu żabiego miałem się przenieść pomiędzy formy klarowne, skryształizowane — przyczesać się, uporządkować, wejść w życie społeczne dorosłych i rajcować z nimi²⁴.

Schemat: potencjalność — aktualizacja, łączy więc modele Arystotelesa i Gombrowicza, prowokując, jak się rzekło, do porównań. Czas jednak wydobyć istotne różnice dzielące obie koncepcje. Pierwsza i podstawowa leży w fakcie, iż Arystoteles budował system określający zasadę o b i e k t y w n e j r z e c z y w i s t o ś c i, Gombrowicz natomiast interesuje się

²³ *Aby uniknąć nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 47.

²⁴ *Ferdydurke*, s. 7.

wyłącznie subiektywnym światem jednostki. Forma Arystotelesa przysługuje obiektywnie każdej rzeczy, forma Gombrowicza zostaje narzucona przez jednostkę rzeczy w subiektywnym akcie ujęcia rzeczywistości, w pewnym sensie więzi ową rzecz w sobie²⁵. Co za tym idzie, Arystotelesowska forma istotnie przysługuje rzeczy, u Gombrowicza natomiast rozgrywa się nieustanna walka jednostek, które usiłują przeforsować swoją formę widzenia świata, przy czym niedorzeczna się staje ocena prawdziwości czy adekwatności tych form — panuje doskonały relatywizm. Człowiek Arystotelesa pozna je formę, człowiek Gombrowicza jest jej niezmordowanym wytwórcą²⁶.

Za tym spostrzeżeniem musi iść następne: człowiek Arystotelesa ma do czynienia z formą już „zamkniętą”, tzn. przylegającą ściśle do rzeczy, immanentną — człowiek Gombrowicza mozolnie „wciska” treść wrażeń tkwiącą w świadomości w konstruowany przez siebie kształt. Kształt ów nie zawsze okazuje się stosowny, czasem pęka pod naporem nowych wrażeń, czasem z kolei zmusza do specyficznego doboru treści docierających do nas przez zmysły. Człowiek Gombrowicza nieustannie organizuje sobie doświadczenie, a z drugiej strony forma, jaką w ten sposób powołuje do życia, poczyna organizować się sama, posłuszna nadrzędnym prawom symetrii i analogii; w ten sposób ma on do czynienia zawsze z formą *in statu nascendi*, z formą w stanie pośrednim: jakby do połowy jeszcze w nim ukrytą, a od połowy jawną. Pomagając jej wyłonić się całkowicie, widzi jednocześnie, jak forma odrywa się od niego, staje się zamkniętą, niepodległą ingerencji, obca, martwa. Stąd jego stosunek do formy — niesłuchanie osobisty, nacechowany sprzecznymi namiętnościami. Człowiek Gombrowicza przypomina rzeźbiarza, dla którego obcy jest zarówno nie obrobiony pień drzewa, jak gotowy już posąg: zamknięte, zobiektywizowane „dzieło”; który wobec tego potrafi nawiązać kontakt z opornym materiałem jedynie w trakcie obróbki, w trakcie nadawania formy, gdy forma owa tkwi jeszcze „jedną nogą” w świadomości twórcy.

²⁵ Por. poglądy Sartre'a i M. Merleau-Ponty'ego — W. Gromczyński, *Człowiek, świat rzeczy, Bóg w filozofii Sartre'a*. Warszawa 1969, s. 32: „Zapożyczając od psychologów postaci pojęcie formy, Merleau-Ponty i Sartre, w przeciwieństwie do psychologów postaci, odmawiają formom fizycznym waloru bytu w sobie. Układ fizyczny nie jest immanentną własnością bytu znajdującego się poza sferą jego stosunku do człowieka działającego. Fizyczna czy biologiczna struktura, potraktowana jako byt przyrody *en-soi*, rozpadłaby się, powiada Merleau-Ponty, na nieskończoną ilość molekularnych, pojedynczych faktów, wzajemnie na siebie oddziałujących, »gdzie wszystko byłoby uzależnione od wszystkiego i gdzie żadna granica-warunek odrębności nie byłaby możliwa«”.

²⁶ D 1, 247—248: „Chodziło tu, ni mniej ni więcej, tylko o przewekslowanie z człowieka mającego formę na człowieka (dotyczy to także narodu) wytwarzającego formę...”

Tu warto więc skorygować zdanie Błońskiego: forma istotnie rządzi naturą, ale jedynie naturą u w e w n ę t r z n i o n ą w świadomości. To ważne!

Jak widać, Gombrowicz daleko odbiegł od antycznego mistrza. Poczytane tu porównanie odsłania jednak fakt, że Gombrowiczowska forma posiada zakres zastosowania równie uniwersalny jak forma Arystotelesa, równie uniwersalny — choć na gruncie innej rzeczywistości. Obiektywnemu makrokosmosowi Arystotelesowskiemu odpowiada bowiem jednostkowy mikrokosmos Gombrowicza.

Rola zwykłego człowieka i rola artysty w procesie „wytwarzania formy”

Kiedy już — przeprowadziwszy porównanie z Arystotelesem — zakreśliśmy Gombrowiczowskiej formie obszerne granice zastosowania, przyjdzie nam powrócić do współczesnej tradycji filozoficznej, gdy pytamy o świat, w którym forma egzystuje. Gombrowicz w tej tradycji nie zajmuje stałego miejsca, ale młodzieńcza jeszcze fascynacja Kantem pozwala zestawiać jego poglądy z myślą neokantystów, a szczególnie płodne jest porównanie z Cassirerem. Dla Cassirera świat form założony jest *a priori*. Treści zmysłowe zostają „uczłowieczone” przez włączenie ich w arbitralną strukturę ludzkiego świata, poprzez ujęcie ich w „formy symboliczne”. Tym samym poznanie, podług Cassirera, jest swoistym aktem twórczym²⁷. Podobnie jak człowiek Gombrowicza, człowiek Cassirera również nieustan-

²⁷ Buczyńska, *op. cit.*, s. 55: „Świat doświadczenia jest, zdaniem Cassirera, pewną zorganizowaną całością, ta zorganizowana całość jest czymś więcej niż kombinacją prostych elementów. Dominującą rolę w poznaniu odgrywa całość i jej struktura, poszczególne fragmenty i składniki są jej podporządkowane i nie posiadają samoistnego znaczenia. Dominuje konstrukcja całości. Ta ogólna struktura nie ma charakteru empirycznego, musi być wcześniejsza od tego zbioru doświadczenia, który ma organizować, jest dana *a priori*”. — E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. Cyt. za: Schaff, *op. cit.*, s. 54: „Przez »formę symboliczną« należy rozumieć wszelką energię ducha, dzięki której duchowa treść znaczenia zostaje związana z konkretnym znakiem zmysłowym i łączy się z tym znakiem wewnątrznie. W tym sensie język, świat mityczno-religijny i sztuka przedstawiają się nam jako owe szczególne formy symboliczne. W nich wszystkich bowiem przejawia się to podstawowe zjawisko, że nasza świadomość nie zadowala się jedynie otrzymywaniem wrażeń ze świata zewnętrznego, lecz łączy każde wrażenie ze swobodną czynnością wyrażania i przepaja nią wrażenie. Świat znaków i obrazów przez nas stworzonych przeciwstawia się temu, co nazywamy obiektywną rzeczywistością rzeczy, i utrzymuje się wbrew niej w niezależnej pełni i z pierwotną mocą”. — Poznanie, według Cassirera (*Le Langage et la construction du monde des objets*. Cyt. jw., s. 47), „nie odtwarza wzoru już danego w przedmiocie, lecz implikuje akt pierwotny, który tworzy model. Nigdy więc nie jest prostą kopią; jest wyrazem oryginalnej siły twórczej. Intelktualne obrazy świata, które posiadamy w poznaniu, w sztuce czy w języku, są zatem — by użyć słów Leibniza — »żywymi zwierciadłami świata«.

nie wytwarza formę, jest reżyserem własnej świadomości, własnej wizji świata — i nie darmo w pisarstwie Gombrowicza motyw reżyserii odgrywa tak decydującą rolę: jest ona — reżyseria, czyli nadawanie sensu rzeczom i wydarzeniom oraz kierowanie nimi — procesem nieodłącznym od ludzkiej percepcji. Jak zauważyliśmy wcześniej, forma Gombrowicza może być utożsamiana ze społecznym rytuałem, obrzędkiem, grą; człowiek bezustannie gra z innymi ludźmi o własną osobowość, o autentyczność. Podobny proces zachodzi w stosunkach: człowiek — jego mikrokosmos. I tu mamy do czynienia z subtelną rozgrywką, ze skomplikowanym obrzędkiem i sformalizowaną procedurą. Człowiek reżyseruje ciągle sytuacje międzyludzkie — i jednocześnie reżyseruje swoją wewnętrzną wizję świata (zawierającego, rzecz prosta, także i tamte sytuacje), człowiek gra bezustannie z ludźmi — i gra podobnie z napływającymi danymi zmysłowymi. I w pierwszym, i w drugim przypadku stawką jest panowanie nad światem: światem ludzi i światem przedmiotów świadomości. O ile więc *Pornografia* prezentuje reżyserię sytuacji w grupie ludzi — o tyle *Kosmos* jest już przede wszystkim opisem zmagania narratora z własną świadomością, opisem skomplikowanej gry, jaką prowadzi z chaotycznie napływającymi wrażeniami, by nadać im sensowną czy *quasi*-sensowną strukturę.

Na tle tej nieustannej pracy ludzkości, polegającej na wytwarzaniu formy, a zatem na „uczłowieczaniu” świata, szczególnie rysuje się rola artysty: jest on człowiekiem, który igra z formą, wytwarza ją na użytek społeczny, ale się z nią nie identyfikuje, obdarza sensownym kształtem i konstrukcją urojone treści, słowem, postępuje podobnie jak każdy z nas, ale — w przeciwieństwie do nas — robi to jawnie, na oczach wszystkich. Magia sztuki polega na tym, że więzi ona fragment rzeczywistości w formie i owej formie nadaje nienaturalną, nie spotykaną w normalnym świecie trwałość. Potęga artysty leży w jego niedostępnej zwykłym śmiertelnikom świadomości formy, świadomości, która pozwala uchylać się definicjom, sztywno określonym rolom społecznym, maskom, leży zatem w umiejętności narzucania wydarzeniom własnej reżyserii. W tym sensie artystą-reżyserem-demiurgiem jest dla Gombrowicza demoniczny Fryderyk z *Pornografii*, Gonzalo z *Trans-Atlantyku*, Henryk ze *Ślubu*. Pamiętajmy jednak, że z drugiej strony artysta — według Gombrowicza — jest prawie zawsze „niezupełny, nie doksztaltowany, że przede wszystkim pragnie stać się artystą. Sam Gombrowicz początkowo uważał podział na „artystów” i „resztę ludzi” za bzdurny:

Przed wszystkim zerwijcie raz na zawsze z tym słowem: sztuka, a także z tym drugim: artysta. Przestańcie nurzać się w tych słowach, które powta-

Nie są to proste recepcje i bierne rejestracje, lecz akty umysłu, a każdy z tych oryginalnych aktów rysuje przed nami obraz szczególny i nowy, zakreśla horyzont obiektywnego świata”.

rzacie z nieskończoną monotonią. Czyż nie jest tak, że każdy jest po trosze artystą? Nie jestże prawdą, że ludzkość tworzy sztukę nie tylko na papierze lub na płótnie, ale w każdym momencie życia codziennego — i gdy dziewczę wpina kwiat we włosy, gdy w rozmowie wypnie się wam żarcik, gdy rozta-
piamy się w zmierzchovej gamie światłocienia, czymże to wszystko jest, jeśli nie praktykowaniem sztuki? Po cóż więc ten podział dziwaczny i bzdurny na „artystów” i resztę ludzkości? I czyż nie byłoby zdrowiej, gdybyście, zamiast mienić się dumnie artystami, mówili po prostu: „Ja może nieco więcej niż inni zajmuję się sztuką”?²⁸

W epoce *Ferdydurke* „artystyczna” i „życiowa” procedura stwarzania formy jeszcze się, w rozumieniu Gombrowicza, nie różniły. Słowo „arty-
sta” utożsamiał wówczas pisarz ze społecznie usankcjonowaną „maską ar-
tysty” lub, dosadniej, „gębą artysty”, którą otoczenie przypina twórcy. Wyśmiewał pisarzy, których imperatyw owej „gęby” pozbawiał indywi-
dualności — tak jak to się stało z owym literatem, któremu w debiu-
tanckiej powieści „pierwsze zdania wypadły heroicznie”, co w ostatecz-
nych konsekwencjach uczyniło go na stałe „pisarzem heroicznym”²⁹. Od
twórcy wymagał przede wszystkim szczerego przyznania się do niedojrza-
łości, niedoskonałości, niedokształtowania, a jego rolę najważniejszą wi-
dział w upartym kształtowaniu samego siebie na oczach innych, w dosko-
naleniu własnej formy poprzez nieustanne starcia z ludźmi³⁰.

Stopniowo dopiero uzna Gombrowicz za istotę twórczości owo „igranie
formą”. Doskonałość będzie wówczas — o paradoksie! — śmiercią dla
artysty. Po latach napisze o sobie:

On — proteuszowy, jawne i jaskrawe przeciwieństwo monolitów, on —
gracz! Gdybyśmy zgłosili się do niego z pretensją, powiedziałyby swoje: że oso-
bowość jest jak strój, który nakładamy na własną nagość, gdy mamy się spot-
kać z kimś; że w samotności nikt nie jest osobowością; że możemy być naraz
kilkoma odmiennymi osobami, a przeto zaleca się pewną lekkość w manewro-
waniu nimi. [...] Parafrazując własne jego słowa można by powiedzieć, że
„artysta to forma w ruchu”. W przeciwieństwie do filozofa, moralisty, myśli-
ciela, teologa, artysta jest grą nieustanną, nie jest tak, że artysta ujmuje świat
z jednego punktu widzenia — w nim samym dokonują się nieustannie przesu-
nięcia i jedynie tylko własny ruch może przeciwstawić ruchowi świata. Stąd
lekkość staje się często głębią — dla artysty. Lekkość — oto może najgłębsze,
co artysta ma do powiedzenia filozofowi. [D 3, 64]

²⁸ *Ferdydurke*, s. 84.

²⁹ *Ibidem*, s. 79—80.

³⁰ *Ibidem*, s. 88—89: „ten pisarz, o którym mówię, nie będzie oddawał się pi-
saniu dlatego, że uważa się za dojrzałego, lecz właśnie ponieważ zna swą niedoj-
rzałość i wie, że nie posiadał formy i że jest tym, kto się wspina, ale nie wylazł
jeszcze, i tym, kto się robi, ale jeszcze się nie zrobił. I jeśli przytrafi mu się napi-
sanie dzieła nieudolnego i niemądrego, powie: — Doskonale! Napisałem głupio,
lecz nie zawierałem z nikim kontraktu na dostawę samych dzieł mądrych, dosko-
nałych. Dałem wyraz mej głupocie i cieszę się z tego, bowiem niechęć i surowość
ludzka, jaką pobudziłem przeciw sobie, kształtuje mnie i urabia, stwarza jak gdy-
by na nowo, i oto jestem jeszcze raz na nowo urodzony”.

Język, mit (religia, obrządek, konwencja) i sztuka jako formy konstytuujące literaturę oraz świadomość ludzką

Pozostaje jeszcze zapytać, czym jest ta forma, którą operuje artysta. W *Rozmowach z Gombrowiczem* znajdziemy *passus* następujący:

Malarz dzisiejszy nauczył się rozkładać świat widziany na elementy barwy i kształtu i z nich zestawia nową, arbitralną kompozycję. Ja robię mniej więcej to samo, choć u mnie świat nie rozpada się nigdy całkowicie. I, dodajmy, pędzel malarza tu się zatrzymuje, malarz nie może przywrócić tak rozbitego świata człowiekowi, każe mu się raczyć grą „czystą” owej formy i koniec na tym. Natomiast słowo jest narzędziem bez porównania bogatszym, potężniejszym niż pędzel, o kilku odmiennych sposobach działania, i pełne życie słowa czyni możliwym ponowne uczłowieczenie formy³¹.

W kontekście innych wypowiedzi Gombrowicza wolno nam wnioskować następująco: malarz rozkłada świat widziany na elementy barwy i kształtu — Gombrowicz czyni „mniej więcej to samo”, a zatem rozkłada świat na cząstki stosownie do możliwości swojej sztuki. Jakie to są cząstki? Jakkolwiek według Caudwella „powieść, w odróżnieniu od utworu poetyckiego, nie jest w »istocie« zbudowana ze słów, lecz ze scen, akcji, materiału życiowego, postaci literackich itp.”³², to jednak w wypadku Gombrowicza szczególnie ostro jawi się fakt „nieprzezroczyści” znaku słownego, a zatem wolno nam słowo właśnie przyjąć za cząstkę elementarną prozy autora *Ferdydurke*. Gombrowicz rozkłada świat na cząstki-pojęcia posiadające odpowiedniki w języku. Czyni to niczym Mistrz Analizy z *Filidora*, który n a z y w a j ą c części ciała pani Filidor — wyodrębnił je z całości osoby.

Malarz z elementów wizualnych „zestawia nową, arbitralną kompozycję” — Gombrowicz komponuje ze słów, zdań, a na wyższym pięttrze: ze zdarzeń, nową rzeczywistość-mikrokosmos. Dlaczego teraz skazuje malarzkie dzieło na martwość, rzeczywistości zaś słownej przypisuje bogactwo i potęgę? Aby wytłumaczyć to stanowisko, wypadnie nam wrócić do rozważań z *Dziennika*:

Słowo rozwija się w czasie, to jak pochod mrówek, a każda przynosi coś nowego, nieoczekiwanego, ten, kto wyraża się słowem, co chwila odradza się na nowo, zaledwie skończyło się jedno zdanie, już następne je uzupełnia, dopowiada, i oto ruchem słów wyraża się gra nieustanna mojego istnienia — wyrażając się słowem, jestem jak drzewo na wietrze, szumiące, drgające. A malarz jest wywalony bez reszty w jednym rzucie, cały w przestrzeni, nieruchomy na płótnie — jak bryła. Całość obrazu ogarniamy od razu wzrokiem. I co z tego, że w obrazie dostrzegam pewną grę elementów, jeśli ta gra nie rozwija

³¹ De R o u x, *op. cit.*, s. 126.

³² Cyt. za: J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967, s. 8.

się, nie toczy? Malarstwo może niewątpliwie przekazać nam widzenie malarza, jego przygodę duchową ze światem, ale tylko w przecięciu jednego momentu — a na to, abym ja mógł na dobre wniknąć w jego osobowość, musiałbym mieć takich wizji tysiące, dopiero one, wszystkie razem, zdołałyby wprowadzić mnie w jego ruch wewnętrzny, jego życie, jego czas. [D 2, 63]

Podług Gombrowicza więc malarstwo jest konstruowaniem statycznych wizji z abstrakcyjnych elementów, literatura natomiast „dzieje się”, stwarza własny mikrokosmos, rządzący się swoistymi prawami³³. Materia owego mikrokosmosu są znaki językowe, a dalej pewne motywy i wątki. Podobnie — jako mikrokosmos — określiliśmy świadomość każdej jednostki. Czy takie zestawienie jest uprawnione? Jak to już wyżej zaznaczyłem, materia mikrokosmosu świadomości są *f o r m y*. Liczne paralelizmy pomiędzy poglądami Gombrowicza i Cassirera pozwalają nam włączyć poglądy autora *Ferdydurke* w wywodzącą się jeszcze od Herdera tradycję przypisującą *f o r m i e j ę z y k a* decydującą rolę w konstytucji świadomości³⁴.

³³ Pojęcie dzieła jako mikrokosmosu jawi się u Gombrowicza bardzo wcześnie. Odpowiadając na artykuł Fika *Literatura choromaniaków*, ustawia na jednej płaszczyźnie „kosmos dzieła” i „kosmos autora” (*O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea*. „Kurier Poranny” 1935, nr 307): „Wyobraźmy sobie sytuację takiego pogromcy. Cóż ma on do dyspozycji? Trzysta, czterysta wierszy w gazecie. To niewiele, gdyby nawet szło o jedną książkę. A tu kupa nazwisk, kupa książek, z których żadna nie chce być do drugiej podobna. W dodatku każda stanowi indywidualny, odrębny, mały, a czasem i większy, kosmosik, rządzony swymi prawami, różny od wszystkich innych, a także i od kanciastego kosmosu autora artykułu. Jakże tu zmieścić to wszystko w swoim kosmosie i na przestrzeni czterystu wierszy?”

³⁴ Według A. Schaffa (*Problem roli języka w poznaniu od Herdera do teorii „pola językowego”*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1, s. 2—3): „Interesująca nas tutaj teoria Herdera da się streścić w następujący sposób. Język jest nie tylko narzędziem, lecz również skarbnicą oraz formą myślenia. Przez pierwsze należy rozumieć fakt, iż doświadczenie i wiedza pokoleń gromadzi się właśnie w języku, przez który jest w procesie wychowania przekazywana następnym pokoleniom. Myślimy bowiem zawsze nie tylko w jakimś języku, lecz i z a p o ś r e d n i c t w e m jakiegoś języka. To ostatnie właśnie mamy na myśli, gdy mówimy, iż język jest *f o r m ą* naszego myślenia. Idzie więc o to, że język formuje i w rezultacie w pewnym sensie ogranicza proces myślowy. Tę formę tworzy język ojczysty, który stanowi akumulację wiedzy danego narodu, odpowiadającej jego doświadczeniom, warunkom i charakterowi. Język jest »formą nauk, nie tylko w której, lecz również zgodnie z którą kształtują się myśli«. Te poglądy Herdera, rozwinięte następnie przez Humboldta, Fincka, Triera, Böhlera, Weisgerbera, podjęte przez neopozytywizm (dla Wittgensteina: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”), konwencjonalizm, stają się też osnową poglądów neokantysty Cassirera — zob. B u c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 62: „Język swoją budową predykatywną, swoją formą definicji gatunkowych narzuca taką zasadę organizacji świata doświadczenia, narzuca taki obraz świata, który można nazwać naturalnym lub zdro-

Włączywszy Gombrowicza w tę tradycję filozoficzną zauważymy, iż ponad wszelką wątpliwość materia mikrokosmosu świadomości, o którym mówi, będą treści zmysłowe ujęte i sklasyfikowane według kodu językowego. Język jest kluczem do sensu świata (np. „język tajemnicy” w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*); niejednokrotnie narrator Gombrowicza zatrzymuje się uderzony myślą, że jego ujęcie przedmiotu polega jedynie na opatrzeniu go etykietą, nazwą — cała zaś swoistość rzeczy pozostaje nieprzenikalna, obca, niemal straszna. To doświadczenie następuje zawsze wtedy, kiedy po raz pierwszy w nieznanym otoczeniu człowiek spogląda na wszystko okiem nie przyzwyczajonym, jeszcze zanim zdążył nadać wszystkiemu, co się tam znajduje, jakąś ogólną, porządkującą i rozgrzeszającą z tej „swoistości” formę. Tak spogląda na świat Ada zaraz po przyjeździe do Tandilu:

„Co to za koń?”. „Koń jak koń, zupełnie zwykły, przecież widzisz”. „Ten koń nie jest zwykły, bo ja tu jeszcze nie zamieszkałam!” [D 2, 83]

Dla Ady więc spoza etykiety-pojęcia „koń” wyziera przepaść treści nie ujętej formą. Autor *Dziennika* natomiast odpowiada tautologią: istota tego oto konia nie wykracza już dla niego poza treść pojęcia wyrażoną przez znak językowy.

Forma zatem, w jaką ujęta jest treść mikrokosmosu świadomości — to forma języka. Zestawienie mikroświata świadomości z mikroświatem dzieła literackiego zyskuje sankcję. Idąc dalej dostrzegamy więcej jeszcze paralelizmów pomiędzy światem jednostki a światem dzieła. Dotyczą one działania specyficznego imperatywu formy. W świecie utworu literackiego:

Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia...³⁵

W świadomości:

zauważyłem od dawna pewną logikę w narastaniu wątków. Gdy jakaś myśl staje się dominująca, zaczynają mnożyć się fakty zasilające ją z zewnątrz, to wyląda, jakby rzeczywistość zewnętrzna zaczynała współpracować z wewnętrzną. [D 2, 92]

Czysto brzmieniowy walor słowa zyskuje siłę sprawczą. Bezsensowne skojarzenie narzuca się z niespodziewaną siłą. Proces ten odgrywa ważną

woroządkowym. Język, w którym wyrażamy nasze poznanie, nasze doświadczenie, nie występuje jedynie w roli narzędzia, środka wyrazu, w roli biernego pośrednika. Poznanie w nim wyrażone zostaje również przezeń ukształtowane, zorganizowane. W tym też sensie język jest formą symboliczną, jest aprioryczną zasadą organizacji doświadczenia, aprioryczną strukturą poznania”.

³⁵ Wstęp do *Slubu*. W: *Trans-Atlantyk*. *Slub*. Warszawa 1957, s. 127.

rolę zarówno w mikrokosmosie dzieła literackiego ³⁶ jak i w osobistym mikroświecie jednostki ³⁷.

Jak z dotychczasowych rozważań wynika, świat form Gombrowiczowskich pokrywa się w dużej mierze z „formami symbolicznymi” Cassirera. Najważniejsze z owych form symbolicznych to: język, mit (religia), sztuka i nauka. Rolę języka u Gombrowicza omówiliśmy wyżej dość obszernie, w poprzednim paragrafie odnotowaliśmy poglądy pisarza na rolę sztuki jako uniwersalnej formy rządzącej zarówno życiem jak działalnością czysto artystyczną. Pozostają więc formy mitu i nauki. Tą ostatnią Gombrowicz się nie interesował — uważał ją za dziedzinę obcą człowiekowi, zimną

³⁶ Cytuję charakterystyczny fragment mało znanego opowiadania *Pampelan w tubie* („Zwierciadło” 1937, nr 5):

„Ojciec rozkleił się zupełnie. Łzy ściekały mu po wąsach. Pot objawił się na skroniach i policzkach; siedział na podłodze i wyciągał dłonie do syna — wspominał dzieciństwo: — Synuś, synuś, a pamiętasz... ten śliniaczek, ten śliniaczek... Synuś, synuś — mamrotał. Za nim rozkleiła się matka — wybuchnęła płaczem, chlipanie rozległo się w pokoju. Obaj starsi również się rozkleili — coś ciepłego, coś rzewnego było. Pojawiły się wyrzuty.

Goście zaczęli się powoli rozłazić. Kwiaty mdlały — zwierciadła świetniały — goście rozłazili się... Lecz odpowiedź była wciąż ta sama, nieuchronna, śmiertelna, zimna i wyszlifowana, jak ostrze noża w samo serce:

— Proszę na pan!

Lecz już wszystko beznadziejnie się rozłaziło. Rozłaził się ojciec — rozlazła się matka — goście rozłazili się na wszystkie strony... Wszystkie zaciekło, zwilgło, zwilgotniało, rozluźniało się, rozpadało, lustra odbijały miękkie i zwiste toalety, rozłazące się gorsy, a służba rozłaziła się po kątach. Kot przelazł powoli na dach po parapecie okna. Robak jakiś wylazł ze szpary”.

Owo „przełazenie” kota i „wylażenie” robaka nie jest świadectwem rzeczywistego „zarażenia się” natury rozlazłością sytuacji, lecz jedynie dowodem na to, że sformułowanie w języku jakiejś „zasady” porządkującej rzeczywistość (w tym wypadku owo „rozłazenie się”) narzuca jednocześnie świadomości arbitralny wybór i interpretację zauważanych faktów. Tak oto niepostrzeżenie rzeczywistość odbita w myślach ulega deformacji.

³⁷ D 1, 165—166: „Wczoraj (czwartek) kretyń znów zaczął mi doskwierać i dolegał intensywnie cały dzień. Może lepiej byłoby nie pisać o tym... ale nie chcę prowadzić podwójnej gry w tym dzienniku. Zaczęło się od tego, że o pierwszej pojechałem do Acasusso do p. Alberto H., przemysłowca i inżyniera, na śniadanie. Na pierwsze wejście willa jego wydała mi się zbyt renesansowa, ale, nie zdradzając się z tym wrażeniem, zasiadłem przy stole, również renesansowym, i zacząłem jeść potrawy, których renesans w miarę jedzenia wydawał się coraz bardziej oczywisty, przy czym rozmowa też skoncentrowała się na renesansie, aż w końcu już zupełnie jawnie, a nawet namiętnie zaczęto wielbić Grecję, Rzym, nagie piękno, zew ciała, Evos, Pathos i Ethos (?), a także jakąś tam kolumnę na Krecie. Gdy doszło do Krety, wylazł kretyń, wylazł i zalazł (?), ale nie renesansowo (?!), tylko już całkiem neoklasycyście kretyńcizmie (?). Wiem, że nie powinienem pisać o tym, to brzmi dosyć dziwnie”.

i abstrakcyjną³⁸. Mit natomiast, jak się okaże, odgrywa u niego rolę nader poważną.

Świat Gombrowicza jest światem rytuału, światem czynności znaczących, wzorcowych, przedustanowionych, magicznych. Wątkami mitycznymi i magicznymi nasycone są strony zarówno *Dziennika* jak i utworów prozatorskich czy dramatycznych Gombrowicza. Przy tym zamiarem pisarza jest w każdym wypadku obnażenie korzeni mitu, obnażenie jego ludzkiego, nie sakralnego początku. Gombrowicz walczy z mitem, a jednocześnie ukazuje automatyzm świadomości, która skłonna jest spontanicznie sakralizować rzeczywistość, nadawać jej magiczne znaczenie³⁹. Walczy np. z patetycznym mitem Ojczyzny, ale jednocześnie przyznaje się do nieuzasadnionej fascynacji domem Pueyrredonów. Dom ów stał się dla niego „miejszem świętym” mocą niespodziewanej, niechcący zrodzonej myśli i odtąd wywiera niezrozumiały wpływ na autora *Dziennika*. Cytuję obszerny fragment, który precyzyjnie analizuje świadomość w trakcie takiej oto spontanicznej sakralizacji, która — nie odnosząc się w zasadzie do żadnego wyższego porządku mitycznego — pozostaje aktem „czystym”, nieracjonalnym. Uczucia budzące się w związku z domem Pueyrredonów są „konturami uczuć”, są czystymi formami bez treści i odniesienia do rzeczywistości, przypominają emocje budzące się na skutek elektrycznego drażnienia mózgu. Jednocześnie pokazuje nam Gombrowicz piętrową strukturę świadomości — jej poziom „oficjalny” i „nieoficjalny”:

Spacerując z Karolem Świczewskim po San Isidro: wille, ogrody. Ale — ze wzgórza widzimy — zabłyska w oddali rzeka nieruchoma „*color de leon*”, a po prawej ręce w cieniu eukaliptusów dom Pueyrredonów biały, stuletni,

³⁸ D 2, 247:

„Nauka ogłupia.

Nauka pomniejsza.

Nauka oszpeca.

Nauka paczy.

Czy scjentyzm wyprze sztukę? Och, zupełnie nie obawiam się utraty wielbi-cieli!”

I wcześniej (D 2, 246): „Ohydna obcość wiedzy... ona jest jak ciało obce wprowadzone w umysł, zawsze przeszkadza”.

³⁹ Gombrowicz przebija sobie tu drogę do myślenia pierwotnego, mitycznego, gdzie wszystkie elementy świata postrzeganego muszą być ujęte w strukturę, ze względu na którą posiadają sens. Ta struktura z kolei musi zostać ustanowiona, „założona”, poprzez znalezienie punktu odniesienia, „środka”, gdzie urzeczywistnia się hierofania. Podobnie doświadczają świat dzieci, które swoją fragmentaryczną znajomość rzeczywistości porządkują według siebie właściwych, naiwnych zasad kojarzenia; ten zbudowany z odłamków i resztek kosmos także na swój sposób uświęcają, „zakładają”. Piękny opis oddziaływania takiego dzieciennego „sacrum” daje B. Schulz w *Sanatorium pod klepsydrą* (motyw „Księgi”, „markownika” itp.). Por. Lévi-Straussowskie pojęcie „*bricolage'u*”.

świecący zamkniętymi oknami, niezamieszkały od czasu, gdy opuścił go Prillidiano. Pomiędzy domem tym a mną wielce arbitralny powstał związek. Zaczęło się od tego, że kiedyś, przechodząc tamtędy, pomyślałem „a cóżby było, gdyby ten dom stał mi się bliski, gdyby wtargnął w moje losy i nie z innej przyczyny, jak tylko z tej, że jest mi całkowicie obcy?” I zaraz potem następująca myśl: „A dlaczego ten właśnie dom spośród tylu domów nasunął ci takie życzenie, dlaczego ten właśnie?”, zaraz ta myśl poparła tamtą i odtąd naprawdę związałem się z domem Pueyrredona. Więc teraz to światło, te krzewy, te ściany, za każdym razem większe powodują we mnie poruszenie — i niepokój — i zawsze, gdy tu jestem, załamuję się pod niewymownym ciężarem, a gdzieś, na pograniczu, na krańcach mojej istoty wybucha krzyk, gwałt, straszna panika... I bardzo jest dla mnie charakterystyczne, tak, mnie jest właściwe, iż żadne z tych doznań lęku, przygnębienia, żalości, rozpaczki nie jest z krwi i kości — że one są jak gdyby konturami uczuć — i przez to bardziej chyba dotkliwe, niczym nie wypełnione, najzupełniej czyste. I ciężki ból ten nie przeszkadza mi w rozmowie ze Swieczewskim. [D 1, 162—163]

Podobnych przykładów na zmaganie z mityczną, sakralną rzeczywistością znajdziemy w twórczości Gombrowicza dziesiątki. Cała *Pornografia* np. jest opisem działań człowieka, który posiadając niezwykle świadomość formy, dezorganizuje i rozbija jeden mityczny porządek⁴⁰, by wprowadzić na jego miejsce nowy rytuał, „czarną mszę” kojarzącą parę młodych bohaterów.

Forma jako element aktu intencjonalnego

Stwierdziliśmy zatem, iż materią zarówno kosmosu świadomości jak kosmosu dzieła są formy symboliczne, wśród których rolę największą odgrywają formy języka i formy mitu. Gdyby jednak stwierdzenie to pozostawić bez komentarza, nasunęłaby się od razu zasadnicza kwestia: jak może posiadać formę istniejące obiektywnie, niezależne od świadomości dzieło sztuki, skoro, jak zauważyliśmy wcześniej, formy — w specyficznym, Gombrowiczowskim rozumieniu — nie istnieją poza świadomością, są wytworem świadomości? W rozwiązaniu tego problemu kryje się zasadnicza dla pisarstwa Gombrowicza kwestia.

Dzieło literackie tworzy swój kosmos wyłącznie w związku z autorem lub odbiorcą, w fazie procesu twórczego lub w fazie konkretyzacji. Staje się to jasne, gdy przypomnimy sobie, iż dla Gombrowicza zasadniczym walorem literatury jest jej rozwój w czasie — możliwy wyłącznie w symbiozie z czyjąś świadomością. Jak zauważa Ingarden:

Szczególne uporządkowanie następstwa części w dziele literackim przemienia się w konkretyzacji na efektywne następstwo w zjawiskowym konkret-

⁴⁰ Słynna scena, gdy Fryderyk „odbiera mszy treść” (*Pornografia*. Paryż 1970, s. 20—22).

nym czasie. Dzieło literackie dochodzi tu do prawdziwego rozwinięcia. Każda konkretyzacja dzieła literackiego jest tworem czasowo rozciąglwym. Okres czasu, który zajmuje, może być — zależnie od okoliczności — większy lub mniejszy, nie może jednak nigdy całkowicie zniknąć. Tylko dzięki temu zewnętrzna i wewnętrzna dynamika dzieła sztuki literackiej może dojść do rozwiniętego ujawnienia się, gdy natomiast w samym dziele pozostaje w stanie swoistej potencjalności. A zatem dopiero w konkretyzacji mogą ukonstytuować się w pełni te wartości estetyczne, które warunkują dynamikę dzieła, *resp.* które ona na sobie niesie ⁴¹.

Podobnie więc jak uznaliśmy formę za narzędzie ujmowania świata przez świadomość jednostki, tak obecnie spostrzegamy, iż forma utworu literackiego wiąże się także nierozdzielnie z subiektywnym aktem ujęcia dzieła przez podmiot poznający ⁴². Owo rozpatrywanie wszystkiego pod kątem operacji poznawczych podmiotu umieszcza Gombrowicza w kręgu filozofii transcendentalnej. Tradycje neokantyzmu i fenomenologii Husserla wykazują istotne związki w dziedzinie koncepcji przedmiotu poznania ⁴³. Husserl, nawiązując do Arystotelesowskiego hylemorfizmu, określa precyzyjnie miejsce i rolę elementu formy w akcie intencjonalnym, akcie skierowania świadomości na przedmiot:

W każdym razie w całej dziedzinie fenomenologicznej (całej — w obrębie tego poziomu ukonstytuowanej już czasowości, na którym stale pozostajemy) ta szczególna dwoistość i jedność zmysłowej *ἔκτα* i intencjonalnej *μορφή* odgrywa dominującą rolę. Faktycznie wprost narzucają nam się te pojęcia materii i formy, gdy uprzytamniamy sobie jakiegokolwiek jasne przedstawienia naoczne albo jasno spełniane wartościowania, akty upodobania, chcenia, itd. Przeżycia intencjonalne występują jako jednostki dzięki nadaniu sensu (w pewnym bardzo szerokim znaczeniu). Daty zmysłowe prezentują się jako materiały dla intencjonalnego kształtowania lub różnych stopni nadawania sensu, prostego nadawania sensu i w szczególny sposób fundowanego ⁴⁴.

Dla Husserla, podobnie jak dla Gombrowicza, istotnie ważne w poznaniu będzie dotarcie nie do empirycznego przedmiotu (ten jest nieprzeni-

⁴¹ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960, s. 423.

⁴² Według Gombrowicza czytanie książki jest jakby stwarzaniem jej na nowo — jest powtórny aktem konstytucji zawartego w książce świata. Dlatego czytelników nazywa autor *Ferdynand* swoimi „współ-twórcami”, dodając, że „czytać to nie mniej twórcze, niż pisać” (D 3, 188).

⁴³ Schaff, *Język a poznanie*, s. 51: „Cassirer [...] w dziesiątkach miejsc mówi, że umysł nie odtwarza, lecz tworzy swój przedmiot. »Przedmiot« u Cassirera oznacza raczej tyle co »przedmiot intencjonalny«; koncepcja neokantyzmu zbliża się w ten sposób do koncepcji Brentano—Husserla. Jest to zresztą tylko jeden ze sposobów, przy pomocy których neokantyści próbowali się »wyzwolić« od kantowskiej tradycji rzeczy samej w sobie”.

⁴⁴ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Przełożyła i przypisała opatrzyła D. Gierulanka. Warszawa 1967, s. 286—287.

kalny), ale do jego ejdosu, struktury sensu. Pomiędzy świadomością a jej przedmiotem istnieje ścisła współzależność:

A priori korelacji — o którym wspomina Husserl — polega właśnie na tym, że każda rzecz, jako przedmiot pomyślenia, odsyła nas do świadomości, dla której „znaczy”, ze względu na którą funkcjonuje jako określona struktura sensu; z drugiej zaś strony — nie ma świadomości bez przedmiotu, bez rzeczy, której dotyczy, na którą jest skierowana jako na coś, co daje się pomyśleć w sposób sensowny⁴⁵.

Nie co innego prezentuje Gombrowicz w *Kosmosie*: owe „insynuujące się kształty” są przedmiotami intencjonalnymi nierozzerwalnie związanymi ze świadomością narratora — podmiotu poznającego, nie posiadają bytu w oderwaniu od tej świadomości, ale jednocześnie stanowią jej budulec. Istotną funkcją umysłu narratora *Kosmosu* jest kierowanie się poza siebie, konstytucja przedmiotów intencjonalnych, którymi w tym wypadku będą kształty — syntezy drobin, elementów, załączkowe ciągi przy czynowe czy też ciągi skojarzeń, jakie wyodrębnia w materiale zmysłowych spostrzeżeń. Dla Gombrowicza, podobnie jak dla Husserla, nie stanowi kwestii pytanie, czy ciągi te realnie istnieją w jakiejś empirycznej rzeczywistości. Pisarz adaptuje w swoisty sposób metodę fenomenologicznej redukcji: *Ślub* np. jest dramatem, w którym faktycznie bierze się „w nawias” problem realności istnienia osób, a także wydarzeń, jakie przeżywa Henryk. Bohater wprawdzie co pewien czas zawiesza akcję, by zdać sobie sprawę z tego, że śni, ale w końcu i tego nie jest całkowicie pewien; tymczasem wytworzona forma okazuje się tak zaborcza, iż w końcu godzi w egzystencję Henrykowego „*ego cogitans*”. Wówczas Henryk poddaje się logice wydarzeń, choć domyśla się ich nierzeczywistej natury. Podobnie Husserl głosi konieczność poddania się absolutnym prawom logiki, niezależnie od istnienia czy nieistnienia realnego modelu tych praw.

Wzięcie pewnych treści w nawias nie oznacza jednakowoż, że przeczy się ich istnieniu; Husserl broni się przed solipsyzmem, Gombrowicz nigdzie nie podaje w wątpliwość istnienia obiektywnej rzeczywistości poza świadomością; jest ona jednak amorficznym bezmiarem, chaosem budzącym lęk. Pisarz podejmuje niejednokrotnie próby doświadczenia granic swego świata wewnętrznego — i po ryzykownym locie spada znów z ulgą w naturalne otoczenie:

Naprzód odepchnąć wszystkie ułatwienia, znaleźć się w kosmosie tak bezdennym, jak tylko to dla mnie możliwe, w kosmosie o zasięgu maksymalnej mojej świadomości, i doświadczyć tego, że się jest zdany na własną samotność i własne siły — wtedy dopiero, gdy otchłań, której nie zdołałeś okiełznać, rzuci cię z siodła, siądnij na ziemi i odkryj na nowo trawę i piasek. [D 1, 262]

⁴⁵ K. Martel, *U podstaw fenomenologii Husserla*. Warszawa 1967, s. 75.

Nie negując realnego bytu innych kosmosów, pisarz pozostaje więźniem własnego świata: „ten kosmos, to życie, w którym byłem uwięziony” [D 1, 193].

Gombrowicz, jak widzimy, pozostaje w tym względzie wiernym uczniem Husserla. Rozdzieli ich dopiero koncepcja „Innego” — tu Gombrowicz pójdzie własną drogą, zbliżając się, niezależnie zresztą, do poglądów Heideggera i Sartre’a.

Świat podmiotu poznającego a świat dzieła literackiego

Powyższe uwagi pozwoliły nam ustalić założenia transcendentalnej koncepcji formy u Gombrowicza. Forma powstaje w nieustannym dialogu pomiędzy świadomością a jej przedmiotem, czy więc można mówić o niej jako o czymś różnym w rzeczywistości jednostki poznającej świat — i w rzeczywistości odbiorcy konkretyzującego dzieło? Sądzę, że nie; analiza koncepcji formy Gombrowicza pozwala traktować ją jako uniwersalny i zasadniczo niezmienny element aktu poznawczego. Konstytucja przedmiotów świadomości wykazuje spore podobieństwo do konkretyzacji dzieła literackiego: oba procesy ustanawiają pewien świat-kosmos żyjący w symbiozie z określoną świadomością. Różnica pomiędzy światem realnym a dziełem literackim polega jedynie na tym, że pierwszy dostarcza wciąż nowego materiału wrażeniowego — dzieło natomiast petryfikuje pewien układ elementów wrażeniowych wyrażonych w języku — i przenosi go w czasie. Świat realny ujmowany przez świadomość jednostki jest źródłem wciąż nowych emocji — dzieło literackie, schematyczny twór językowy, zawiera je w sobie potencjalnie i uruchamia w odbiorcy jeszcze w setki lat po swym powstaniu ⁴⁶.

Jeśli więc przypomnimy sobie cytowane już zdanie z *Ferdydurke*: „Nie jestże prawdą, że ludzkość tworzy sztukę nie tylko na papierze lub na płótnie, ale w każdym momencie życia codziennego [...]?” — to w świetle dotychczasowych rozważań nie wyda się już ono dowolnością czy paradoksem. Wytwarzanie formy jest właściwe zarówno artyście jak każdemu żyjącemu człowiekowi, zaciera się twarda granica pomiędzy poznaniem a tworzeniem i działaniem ⁴⁷.

⁴⁶ E. Cassirer, *Funkcja mitu w życiu społecznym*. W zbiorze: *Filozofia i socjologia XX wieku*, s. 77: „wyrażenie symboliczne nie oznacza osłabienia, oznacza ono intensyfikację. To, co tu odnajdujemy, nie jest eksterioryzacją, lecz kondensacją. Język, mit, sztuka, religia przekształcają nasze uczucia nie w akty, lecz w »dzieła«. Te dzieła nie znikają. Są one trwałe. Reakcje fizyczne mogą dać nam szybkie i krótkotrwałe odprężenie, wyrażenia symboliczne natomiast mogą stać się »monumentum aere perennius«”.

⁴⁷ Por. M. Naksianowicz-Gołaszewska, *Tworzenie a poznawanie*. W: *Twórczość a osobowość twórcy*. Lublin 1958, s. 224: „twórczość przedstawia się

Wszyscy nieustannie dążymy do nadania sobie określonej formy — i jednocześnie uchylamy się uprzedmiotowiającemu widzeniu innych. Rola artysty polega tylko na tym, że robi to jawnie i uwiecznia swoje zmagania w dziele. Stąd dzieło Gombrowicza w założeniu jest „samym życiem”, jest starciem w fikcyjnej rzeczywistości z najżywszymi, najboleśniejszymi życiowymi problemami autora — a jednocześnie jego życie staje się dziełem sztuki: jako świadoma konstrukcja, w której pisarz nieustannie poszukuje sensu i architektonicznej zwartości:

Katedra bez wythnienia budowana... Buduję ten gmach i buduję... nie mogę go dojrzeć. Czasem, w wyjątkowych okazjach... jakbym rozróżniał przez mgnienie oka coś... powiązanie sklepień, łuków, jakiś element symetrii... Pozory? [D 3, 90]

Także i kształt osobowości autora *Dziennika* został świadomie skonstruowany: Gombrowicz z *Dziennika* jest postacią literacką w tej samej mierze co narrator *Ferdydurke*, *Kosmosu*, *Pornografii* czy *Trans-Atlantyku*. Wprowadzenie narracji w trzeciej osobie dobitnie o tym świadczy. Sami dla siebie nie posiadamy formy, ale kiedy chcemy poznać lub wyrazić własną osobowość, musimy niejako „skonstruować się” od zewnątrz, narzucić sobie formę tak, jak narzucamy ją innym. Nie mogę zgodzić się z Błońskim, gdy twierdzi, że „Gombrowicz celowo myli narratora z autorem tak, aby wprowadzić w błąd czytelnika”⁴⁸. Nie sądzę, by chodziło o „wprowadzanie w błąd”: narrator w prozie Gombrowicza w istocie jest do pewnego stopnia równoznaczny z autorem. Ulepiwszy własną formę tak, że poczyna krępować mu ruchy⁴⁹, nienawidząc jednocześnie uwięzienia we własnym życiu, Gombrowicz organizuje sobie „wakacje” w krainie fikcji literackiej, bada potencjalne możliwości własnej

jako dopełnienie poznawania: dzięki niej bowiem wiedza nasza nie jest już tylko czymś, co po prostu w nas tkwi na podobieństwo różnorodnych wrażeń, uczuć, zamierzeń, z których nie zawsze zdajemy sobie sprawę i z których na ogół nic twórczego się nie rodzi. Wiedza ta nie zapada więc w nas każdorazowo przy użytkowaniu coraz to innych wyników, lecz my sami ją czynimy naszą własnością, a następnie stosownie do naszych zamierzeń możemy nią rozporządzać. Wtedy nie tylko coś wiemy o jakimś przedmiocie, lecz wiemy także, jakiego rodzaju wiedzę o nim posiadaliśmy oraz co z pełnego przedmiotu w wyniku naszym zostało ujęte”. I dalej (s. 242): „Wiązanie cząstkowych wyników poznawczych w całość, mającą odzwierciedlić określoną dziedzinę rzeczywistości, oraz odnajdywanie faktów-wyników częściowych dla uzasadnienia powziętej z góry koncepcji — oto dwa najważniejsze rysy twórczości na terenie poznawania”. Mamy więc tu konstrukcję przedmiotu świadomości — jako pewnej formy, a także imperatyw owej wytworzonej formy (owo „szukanie faktów dla uzasadnienia koncepcji”).

⁴⁸ Błoński, *op. cit.*, s. 46. Podkreślenie J. J.

⁴⁹ D 1, 253: „przestrzeń nawet stała się więzieniem i chodzę po brzegu jak ktoś przyparty do muru. Ta świadomość — że już się stałem. Już jestem”.

osoby, umieszcza ją jakby w innym kosmosie, przekracza granice swojej klatki. Narratora utworów Gombrowicza dręczą identyczne problemy co samego pisarza — dowodów na to moc w *Dzienniku*, a wcześniej — w przedwojennej publicystyce autora *Ferdydurke*. Stąd specyficzny status narratora utworów Gombrowicza, który jest jakby trochę pisarzem — ale też i trochę kim innym, jest Gombrowiczem, który przeżywa przygodę poza swoją formą. Przypominam naprawdę nieprzypadkowe pierwsze słowa *Pornografii*: „Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych”, i *Kosmosu*: „Opowiem inną przygodę dziwniejszą...” Jest tu w istocie Gombrowicz „wujem-fantastą”, który zmyśla o sobie niestworzone historie, zmyśla — bo pragnie uciec z własnego życia i osobowości. Oba więc światy: świat rzeczywisty i świat fikcji rozmaitych utworów Gombrowicza, to tylko rozmaite „przygody” pisarza. Stanowisko to nazywa Waław Kubacki stanowiskiem integralizmu literackiego:

Gombrowicz wybrał je konsekwentnie i szczerze się do niego przyznaje. Integralizm jest wyższym stopniem naturalizmu, dąży do zatarcia granicy między rzeczywistością życia i rzeczywistością fikcyjną, stwarzaną przez dzieło literackie, do bezwzględnej złądy⁵⁰.

Na poparcie swej tezy cytuje Kubacki fragment z przywoływanego już tutaj artykułu Gombrowicza *Aby uniknąć nieporozumienia*. Podaję z tego cytatu kilka najważniejszych zdań:

Zamierzeniem moim było wypowiedzieć nie tylko niedojrzałość cudzą, lecz i własną. Książka przedstawia zatem zmaganie się tych dwu sfer naszej osobowości zarówno w fabule jak i w stylu, w bohaterach i w osobie autora, w rzeczywistości opisowej i w tej, którą czytelnik odczuwa jako rzeczywistość piszącego. Stąd cała jaskrawość książki. Pragnę jeszcze zaznaczyć, że liczne „przedmowy” mają za cel połączenie urojonej fabuły z prywatną moją rzeczywistością, przy czym — rzecz jasna — i w nich również objawia się moje wewnętrzne rozstrojenie i zakłócenie.

Reasumując, raz jeszcze podkreślam nie zawsze dostrzeganą uniwersalność pojęcia „formy” u Gombrowicza i jej daleko idące implikacje na terenie epistemologii i estetyki. Przypomnijmy tu ponownie ową cytowaną na początku Gombrowiczowską definicję formy: „Przez »formę« rozumiem wszystkie sposoby, w jakich się przejawiamy, takie jak mowa, myśli, gesty, decyzje, akty *etc.*” Czy wolno uważać, iż te rozmaite „przejawy” złożą się po prostu na kształt osobowości jednostki? Takie tłumaczenie wydaje się zbyt wąskie. Składniki „formy” wymienione przez Gombrowicza obejmują przede wszystkim całość kształt ludzkiej działalności w świecie. Działalność owa, jak już wykazaliśmy, polega przede wszystkim na narzucaniu formy, na przetwarzaniu otaczającej rzeczywistości w strukturę uporządkowaną.

⁵⁰ W. Kubacki, *Sprawa „ferdydurkizmu”*. „Ateneum” 1938, nr 2, s. 44.

Cassirer powiada:

Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia. Tak bardzo owinął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządki, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej jak za pośrednictwem tego sztucznego środka⁵¹.

Mowa, myśli, gesty, decyzje i akty to przede wszystkim środki, za pomocą których jednostka wchodzi w kontakt z otoczeniem. „Przejawia się” w nich tyleż podmiot działający, co obiekt jego działania, a zatem forma Gombrowiczowska to pomost między „ja” i „nie-ja”. W niej oto jednostka ukazuje się światu — i jednocześnie, w tym samym momencie, świat objawia się jednostce.

Ta dwustronność działania formy, jakkolwiek w definicji Gombrowicza nie ujęta, kryje się *implicite* we wszystkich jego określeniach tego terminu. Tak więc forma jako „manifestacja człowieka” zyskuje znaczenie uniwersalne — jest budulcem ludzkiego „świata symbolicznego”, odzworowuje Kosmos, obdarza go sensem i „uczłowiecza”.

Jak widzimy, Gombrowicz nadał za nurtem najważniejszych prądów filozoficznych swej epoki — ograniczanie się do pojęć z dziedziny socjologii i psychologii jest, przy okazji omawiania jego poglądów, zawężeniem pola widzenia. Ale Gombrowicz jest przede wszystkim artystą i obchodzi go najwięcej w łasna osobowość i treści własnej świadomości; swe poczucie formy zużytkowuje w walce o pełne urzeczywistnienie się — w życiu i w sztuce, przy czym sfery te przenikają się u niego w jednoczącym wszystkim transcendentálním ujęciu.

Jeden z bardziej znanych paradoksów zamieścił Wilde w dialogu *Zanik kłamstwa*:

życie znacznie więcej naśladowuje sztukę niż sztuka życie [...]. Życie staje przed sztuką ze zwierciadłem i kopiuje niezwykle jakiś typ, stworzony przez malarza lub rzeźbiarza, albo też czynem urzeczywistnia marzenia poety. Wyrażając się filozoficznie, podstawą życia, energią życia — jak by określił Arystoteles — jest po prostu walka o wyraz odpowiedni. Sztuka ustawicznie stwarza najrozmaitsze formy, umożliwiające osiągnięcie tego wyrazu. Życie je chwytta i przetwarza, chociaż często na własną szkodę.

I wreszcie — już całkiem radykalnie:

Któż jeśli nie impresjoniści stworzyli te cudne, ciemne mgły, co się wloką po naszych ulicach, przyćmiewają lampy gazowe i zamieniają domy na cienie

⁵¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przełożyła A. Stanińska. Warszawa 1971, s. 69.

potworne? Komuż jeśli nie im i ich mistrzowi zawdzięczamy te czarowne zwoje srebrzyste, co zwisają nad naszymi rzekami i zwiewnym, lotnym obłokiem przesłaniają most łukowy i łódkę ślaniającą się po tafli wód? Ogromna zmiana, jaka w ciągu ostatnich lat dziesięciu zaszła w klimacie Londynu, jest jedynie i wyłącznie dziełem tej szczególnej szkoły artystycznej. Uśmiechasz się. Rozważ tę kwestię z naukowego lub metafizycznego punktu widzenia, a przekonasz się, że mam słuszość. Bo czymże jest natura? Natura nie jest pramatką, która nas zrodziła, lecz naszym produktem. Nasz to mózg powołuje ją do życia. Rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy, zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na rzecz jakąś patrzymy, czy też ją widzimy. Wcale jej nie widzimy, dopóki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero, jedynie wtedy, zaczyna się jej istnienie⁵².

To, co w czasach Wilde'a było jeszcze efektownym paradoksem, w którym doszukiwano się jednak „głębszej myśli”, w późniejszym o kilka dziesiątków lat świecie Gombrowicza przestaje szokować, staje się oczywistością. Świat jako konstrukcja umysłu poznającego, utożsamienie formy artystycznej z formą, w jakiej postrzegamy rzeczywistość — to koncepcje bliskie zarówno autorowi *Ferdydurke* jak całej współczesnej filozofii. I choć rozdzieleni przez dziesięciolecia i warunki życia, obaj „*enfants terribles*” literatury — Wilde i Gombrowicz — trafiają w sedno problemów swojego czasu.

⁵² O. Wilde, *Dialogi o sztuce*. Przekład M. Feldmanowej. Warszawa 1923, s. 37—38.