

Janusz Margański

Co robić z cytatami u Gombrowicza?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 85-109

1995

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.

JANUSZ MARGAŃSKI

CO ROBIĆ Z CYTATAMI U GOMBROWICZA?

Swoboda, z jaką Gombrowicz przywołuje w swych utworach wielkie dzieła tradycji literackiej, i szczodrość, z jaką teksty inkrustuje „cudzym słowem”, rodzi pokusę, by z tekstów, do których ten autor sięga, ułożyć antologię literatury powszechnej, a z cytatów, mikrocytatów i kryptocytatów zestawień właśnie księgę cytatów, w której po Boyu następowałby Cezar, dalej Diderot, Dostojewski, potem chyba Kant, Krasiński, w środku Ludwik XIV, Mickiewicz, Mniszkówna, Nietzsche, później – wiadomo – Proust, Słowacki i na Z, w końcu, Zapolska. Trud byłby to jednak daremny, mimo że taka *enumeratio* urzeczywistniłaby ideał encyklopedycznego dyskursu i stanowiłaby bez wątpienia nie tylko dowód erudycji krytyka, ale i świadectwo pewnego stylu odbioru literatury, stylu, który znalazł swą instytucjonalną i historycznie utrwaloną postać w szkole badań spod znaku „zależności i wpływów”. Daremny dlatego, że po pierwsze, listę należałoby uzupełniać całymi latami, co oczywiście z powodów psychologicznych i historycznych, po drugie zaś – tak naprawdę nie byłoby wiadomo, co zrobić z kompletną już księgą, skoro zawarte w tekście „cudze słowa” mają różny status semantyczny i różne funkcje – od bezosobowych klisz, najobficiej bodaj reprezentowanych, które nie aktywizują kontekstu historycznoliterackiego swego źródła i funkcjonalnie niczym nie różnią się od trwałych związków frazeologicznych, poprzez „puste” aluzje, skończywszy na cytatach, w których ważny jest sam akt cytowania, a nie treściowe odniesienie cytowanej wypowiedzi. Funkcję tych wszystkich przytoczeń można w ogólności umotywować odwołując się do toposu pamięci, który pojawia się w *Ferdydurke* i który łatwo odnieść do klasycznych wzorów konstruowania wypowiedzi, wzorów – należy dodać – sparodiowanych. W ten sposób zresztą ujmuje się kwestię cytatów i parafraz w utworach Gombrowicza. Poniekąd słusznie, skoro, jak pisał Włodzimierz Bolecki:

Wśród cytatów, parafraz i aluzji panuje tak duży rozrzut tematyczny, stylistyczny i źródłowy, że nie można ich uznać ani za „klucz” do tekstu, ani za wskazówkę interpretacyjną¹.

Co więcej, identyfikując „źródła” nigdy nie można mieć ostatecznej pewności. Skąd bowiem pewność, że Gombrowicz cytując frazę „Znasz-li ten kraj” odwołuje się do Boya, a nie do Goethego, do *Pieśni Mignon* z III księgi *Ksenii dobrotliwych* czy może do Mickiewicza, który pieśń Goethego przełożył

¹ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 99.

jako wiersz *Do H****? Podobnie pewności nie dają świadectwa pozatekstowe, biograficzne. Ze stwierdzenia, że Gombrowicz znał na pamięć *Eugeniusza Oniegina* i recytował go po rosyjsku, że rozczytywał się w Krasińskim i w Słowackim, nic dla tekstu nie wynika, mimo że Gombrowicz istotnie Słowackiego wielokrotnie cytuje, że swoiste „ćwiczenia stylistyczne”, jakie uprawia w *Ferdydurke* i w *Trans-Atlantyku*, nasuwają oczywiste skojarzenia z *Beniowskim*. Bywa też, że fakt odkrycia „źródła” czy hipotez tekstu okazuje się nieistotny. Tak jest w przypadku tytułu *Ferdydurke*, który, jak trafnie wskazał Bogdan Baran, Gombrowicz wziął z powieści Sinclaira Lewisa *Babbit*², Freddy Durkee to postać literacka, w której konstrukcji nie można dostrzec żadnego związku łączącego ją z postaciami *Ferdydurke*, tak jak i samej powieści nic nie łączy z powieścią Lewisa. Trudno też tu mówić o strategii przywoływania autorytetów, mimo że Lewis otrzymał w r. 1930 Literacką Nagrodę Nobla i właśnie jako noblista był na polski tłumaczony. Ten cytat najwyraźniej zaciera „źródło” swego pochodzenia i idealnie wpisuje się w poetykę tekstu Gombrowiczowskiej powieści, niejako ją firmuje: pozbawiony słownikowego odniesienia, fonetycznie niezwykły i obcy, w pewnym sensie zapowiada językową problematykę powieści. Podobnie niczego nowego do odczytania *Ferdydurke* nie wniesie informacja, że Filidor to postać historyczna, XVIII-wieczny mistrz szachowy i autor podręcznika do gry w szachy, *Analyse du Jeu des Échecs*. Jest po prostu nieistotna, nawet jeżeli zważyć na szachowe zamiłowania Gombrowicza i na fakt, że nazwisko Filidora pojawia się w *Wyznaniach* Rousseau, którego tradycję pisarstwo Gombrowicza w ten czy w inny sposób podejmuje³. Nazwisko „Filidor” nie poświadcza zakorzenienia myśli Gombrowicza w wieku XVIII ani nie wnosi niczego nowego do odczytania utworu. Nazwisko to można jedynie, zresztą dość dowolnie, wiązać z pomysłem na jeden z pojedynków opisanych w *Ferdydurke*. Czy oznacza to, iż „cudze słowo” staje się w tekście *Ferdydurke* tylko i wyłącznie „słowem własnym narratora, autora czy bohatera”?⁴

Na te wszystkie pytania należałoby odpowiedzieć twierdząco, skoro spora część cytatów, jakie znaleźć można w *Ferdydurke* i w innych powieściach Gombrowicza, to nienacechowane semantycznie klisze, więc wyrażenia i zwroty, których autorstwo da się stwierdzić, które jednak w pewnym sensie są bezimienne⁵. Akt cytowania nie odsyła w tych wypadkach do źródeł, jest aktem użycia cudzego wyrażenia, a nie aktem przywołania⁶. Cytowane przez Gombrowicza wyrażenia i zwroty, sentencje i przysłowia należałoby zatem traktować jedynie jako elementy anonimowego repertuaru. Z tym jednak, że

² B. Baran, *Ferdy Durkee*. „Znak” 1984, nr 5/6. Zob. też komentarz M. Głowińskiego w książce „*Ferdydurke*” *Witolda Gombrowicza* (Warszawa 1991, s. 34–36).

³ J. J. Rousseau, *Wyznania*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). T. 1. Warszawa 1978, s. 262. O Gombrowiczowskich zainteresowaniach szachowych i o lekturze książki Filidora wspomina również T. Kępiński (*Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1976, s. 142).

⁴ Bolecki, *loc. cit.*

⁵ Jako szczególny przypadek kliszy traktuje cytat M. Riffaterre (*Text Production*. Transl. T. Lyons. New York 1983, s. 46).

⁶ Analogiczne rozróżnienie wprowadza B. Herrnstein-Smith (*On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago and London 1978, s. 64–69).

Gombrowicz w szczególny sposób problematyzuje w tekście swych utworów owe klisze i eksponuje mechanizm ich „oswajania”, asymilacji, tematyzując tym samym ich obcość. Oto kilka przykładów z *Ferdydurke* (przytaczam sygnalizując ich usytuowanie w tekście powieści, wtopione cytaty podkreślam za pomocą spacji)⁷:

– [...] A zresztą – dodał pobłaźliwie – de mortuis nihil nisi bene, więc choć dałoby się jeszcze wytknąć to i owo, po cóż zniechęcać młodego autora – przepraszam, siostrzeńca... [17–18, Pimko do Józia – Diogenes Laertios]

I tak toczył się świat. Tak oto świat się toczył i urastał. [50, zdanie w monologu narracyjnym – Wolter]

Czyż wszelka forma nie polega na eliminacji, konstrukcja nie jest uszczupleniem, czy wyraz może oddać co innego jak tylko część rzeczywistości? Reszta jest milczeniem. Czy wreszcie my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza? [70–71, monolog narracyjny – Szekspir]

– [...] Już go widzę oczami wyobraźni. Niczego parobek! [191, mowa postaci – Szekspir]

Gdy triumfujący kapłan wiedzy całkującej wyłożył wszystko, co miał, i przypieczętował kupę, a raczej ogrom, górę, górę Synaj finansową jednym jedynym niepodzielnym groszem, jak gdyby jakiś Bóg wstąpił w kurtyzanę, wstała i okazała wszystkie symptomy syntetyczne, płacz, westchnienie, uśmiech i zamyślenie – i powiedziała:

– Państwo to ja. Ja. Coś wyższego. [94, Ludwik XIV]

Teraz – musiałem po raz trzeci iść do jej pokoju i pokazać się jej jako błazen, ażeby wiedziała, że wszystko poprzednie było z mej strony umyślnym błażeniem i że to ja z niej zakpiłem, nie ona zakpiła ze mnie. Tout est perdu sauf l'honneur – jak powiedział Franciszek I. [120, monolog narracyjny]

Cytaty występujące we wszystkich tych 6 przykładach są podwójnie zakorzenione w źródłach. Można je zlokalizować w konkretnych tekstach, ale znacznie łatwiej je znaleźć w zbiorach sentencji: realizują wszak repertuar towarzyskiej rozmowy i należy je rozpatrywać w perspektywie reguł *inventio* salonowego dyskursu – fraza „Reszta jest milczeniem” nie zakłada znajomości tekstu Szekspira. Gombrowicz wyjaskrawia w tekście *Ferdydurke* ten koncept, co szczególnie wyraźnie widać wówczas, gdy pojawia się graficzny znak cytowania. Sygnalizuje „obcość słowa”, a zarazem bezkonfliktowo, uchylając retoryczny efekt aktu cytowania, włącza je w mowę postaci na zasadzie wynikania (cytat z Franciszka I) bądź na zasadzie amplifikacji (cytat z Woltera). Amplifikacji towarzyszy w skrajnych przypadkach semantyczna transformacja, przez co w granicach jednej wypowiedzi urzeczywistnia się przeciwny proces „oswajania cudzego słowa” i zatapiania podmiotu wypowiadającego w „cudzym słowie”, w kliszy. Tak jest w przykładzie 5. Sposób włączenia powiedzenia Ludwika XIV to znakomita, bo w skrajności aż schematyczna ilustracja tego mechanizmu semantycznego. „Cudze słowo” stanowi tu formułę ekspresji postaci. W miejsce „zgramatyzowanego” bezimiennego „ja” zostaje podstawione „ja” postaci, podmiotu wypowiadającego, i w konsekwencji w miejsce semantycznego rozgraniczenia między podmiotem wypowiadającym a podmiotem wypowiedzi, obligatoryjnego w przypadku „przywoływania źródeł”, pojawia się utożsamienie – konwencjonalnie oczywiste i nienacechowane w trybie „naturalnego” mówienia, komiczne zaś i groteskowe w wypadku cytowania.

⁷ Cyt. z: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Kraków – Wrocław 1986. *Dziela*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. T. 2.

Komizm owego zabiegu potęguje się, rzecz jasna, w przypadku cytatów sygnalizowanych, skoro z pragmatycznym ukształtowaniem wypowiedzi (akt cytowania) kontrastuje struktura wypowiedzi, w której „cudze słowo” zostaje radykalnie zneutralizowane i „oswojone”. Konsekwencją takiego właśnie usytuowania cytatu w wypowiedzi postaci i w wypowiedzi narratora jest doprowadzenie do skrajności funkcji pragmatycznej cytatów, które, jako klisze właśnie, stają się wyrażeniami i zwrotami okazjonalnymi, takimi np. jak formuły grzecznościowe, więc wypowiedziami, których funkcja pragmatyczna dominuje nad pozostałymi funkcjami znaczeniowymi i w skrajnych przypadkach uchyla je. Ponieważ jednak żadna z cytowanych wypowiedzi wypowiedzią okazjonalną nie jest, a więc jako wypowiedź samodzielna równoważy w sobie wszelkie typy znaczenia, rzecz można, iż jej włączenie do mowy postaci w funkcji wypowiedzi okazjonalnej prowadzi w skrajnym ujęciu do wyekspozowania emocji związanej nie tyle z treścią cytowanej myśli (np. z jej odniesieniem aksjologicznym czy estetycznym), ale emocji związanej z samym faktem wypowiedzienia „cudzych słów”. Taka właśnie funkcja zostaje silnie wyekspozowana w przykładach 5 i 6. Cytaty pojawiają się tu w miejscach nacechowanych. Zamykają sekwencje tekstu. W przykładzie 6 konstatacja o wyraźnie zarysowanej frazie, wypowiedziana w języku francuskim, kończy okres zdaniowy, w którym konstrukcja hipotaktyczna otwiera długi nie zhierarchizowany szereg parataktyczny. Przyjmuje on postać wyliczenia, w którym powtórzenie („że”) zapowiada coraz krótsze frazy, ostatecznie kończące się mocno akcentowanym na ostatniej sylabie ostatniej frazy francuskim „l'honneur”. Sekwencja ta ma, jak widać, wyrazisty schemat, który charakteryzuje się narastaniem, potęgowaniem, z kulminacją w zakończeniu zawierającym cytat. Podwyższony ton kody sekwencji współgra, co prawda, z patetycznym stylem owej wypowiedzi, ale i kontrastuje ze zbanalizowaną treścią wytartej formuły.

Podobne zjawisko pojawia się w przykładzie 5, z tym jednak, że układ brzmieniowy całej sekwencji, jej struktura składniowa, uchylają tak ważne w kodzie powieściowym rozgraniczenie mowy postaci i mowy narratora. Zarówno bowiem konwencjonalny sygnał wprowadzający mowę postaci („i powiedziała”), jak i samo przytoczenie (w przytoczeniu) łączą się syntaktycznie i brzmieniowo z sekwencją narracyjną tekstu. Skoro narrator powieła tu zachowania postaci literackiej, to znaczy, że mamy do czynienia z naruszeniem hierarchii wewnątrztekstowej, że „horyzont świadomości” implikowany przez wypowiedzi postaci pokrywa się (w tym wypadku, bo w *Ferdydurke* nie jest to regułą) z horyzontem implikowanym przez wypowiedzi narratora; że, w konsekwencji, Gombrowicz eksponuje monologowy charakter przekazu narracyjnego, w którym zarówno „przytaczanie” mowy postaci, jak „włączanie” „cudzego słowa” to zabiegi konwencjonalne, odsłaniające strukturalny sens monologu narracyjnego, ujawniające, że projektuje on świat „do opowiedzenia” i nie jest „relacją ze świata”.

Gombrowicz bardzo osobliwie traktuje metatekstowe sygnały cytatów⁸. Z jednej strony, wyraźnie je różnicuje graficznie (cudzysłowy, kursywa) bądź

⁸ O pojęciu metatekstu w związku z „wyrażeniami cudzysłowowymi” zob. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wyd. 2, uzup. i popr. Wrocław 1979, s. 146–160.

wprowadzając cytat w trybie mowy zależnej. Z drugiej zaś strony – uchyla sens owego zróżnicowania. Jego podstawy nie stanowi bowiem ani charakter cytowanego tekstu, ani też to, czy cytat zanurzony jest w mowie postaci, czy w mowie narratora. Sygnały cytowania pojawiają się okazjonalnie, są lub ich nie ma i próżno byłoby szukać jakiejś reguły ich stosowania. W jednym przypadku bowiem zasygnalizowanie cytatu z listu króla Franciszka I, pisanego w dramatycznych okolicznościach, podnosi styl i ton wypowiedzi, a więc ważny byłby tu akt cytowania. W drugim przypadku jednak przytoczenie patetycznego sformułowania Ludwika XIV odbywa się bez sygnału. Wszystko więc wskazuje na to, że – w perspektywie całego tekstu – sens traci ważne w innych konwencjach powieściowych rozróżnienie między cytatem a kryptocytatem⁹. Jest ono bezprzedmiotowe, skoro ani w mowie postaci, ani w semantyce całego tekstu nie ma znaczenia to, czy cytat jest sygnalizowany, czy nie. Jedyną motywację sygnalizowania cytatów w wypowiedziach narratora i w wypowiedziach niektórych postaci (np. Pimki) może stanowić szkolarska (w tym naukowa) praktyka przytaczania „cudzego słowa”, w której jednak tę samą wartość mają sentencja z Diogenesa Laertiosa, obszerny cytat – tłumaczenie z dzieła Cezara *Commentarii de bello Gallico*¹⁰, nazwa łacińskiej składni *accusativus cum infinitivo* oraz poszczególne łacińskie rzeczowniki i czasowniki, stosownie deklinowane i koniugowane w „scenach szkolnych” *Ferdydurke*.

Metatekstowe sygnały cytowania odsyłają w powyższych przykładach do repertuaru powiedzeń, maksym i sentencji, do paradygmatów gramatyki. Odsyłają więc do źródeł wtórnych, reprezentowanych np. przez księgi cytatów i podręczniki, które projektują określony tryb wykorzystania „cudzego słowa”: sięgnięcie do „źródeł” oznacza w tym projekcie odniesienie do repertuaru, „używanie”. Metatekstowy sygnał traci tu funkcję, jakie narzuca mu tradycja, nie odsyła do innego kodu, nie inicjuje pracy sensów w innym tekście. Projektuje natomiast coś, co można nazwać „pustą aluzją” – odsyła do „źródeł”, które źródłami w istocie nie są. Sygnał ów staje się więc przedmiotem gry.

Podobne zjawiska można obserwować u Gombrowicza w sekwencjach tekstu dłuższych aniżeli krótka, zamknięta, spójna wypowiedź postaci czy narratora na jeden temat. Ale w takich wypadkach należy już mówić o sekwencjach, w których cytaty i parafrazy tworzą pewien paradygmat. Albowiem często łączy je jeden temat, a poszczególne sekwencje rozwijają, w różnych uporządkowaniach, ten sam motyw czy raczej układ motywów, wokół których skupiają się odniesienia intertekstualne. Problem jednak w tym, że funkcje cytatów i parafraz pojawiających się w owych sekwencjach oraz w układach paradygmatycznych są zupełnie nieczytelne w przyjętej wstępnie perspektywie. Innymi słowy, owe cytaty i parafrazy nie są bezimiennymi kliszami, bo zarówno odsyłają do „źródła”, wskazują konkretną sekwencję tekstu źródłowego, jak – w różnym, co prawda, stopniu – kształtują semantykę tekstu i umożliwiają pełne jego odczytanie.

⁹ Zob. W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty. W: Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku.* Warszawa 1991.

¹⁰ Być może, jest to „szkolne” tłumaczenie samego Gombrowicza. Autor *Ferdydurke* połączył w jednej sekwencji dwa fragmenty tekstu dzieła Cezara. Pierwszą część cytatu stanowi akapit 52 z księgi VII, drugą część (od słów „A potem idąc naprzód”) – początkowy fragment akapitu 47.

Otóż nawet jeżeli przyjąć, że podstawowe odniesienie funkcji cytatów w tekstach utworów Gombrowicza wyznacza strategia kliszy, to od razu trzeba dodać, że ta strategia zostaje wewnętrznie przekroczone i swoiście stematyzowana. Łatwo wskazać przykład, w którym takie właśnie przekroczenie następuje. Dla urozmaicenia i dla uproszczenia niech on pochodzi z *Biesiady u hrabiny Kotlubaj*. Przykład ten ilustruje złożoność problematyki cytatów i uświadamia kruchość podstaw analitycznego przedsięwzięcia, zawieszono w tym wypadku między pewnością a niepewnością, między wskazaniem a domniemaniem. Wskazanie „źródła” narzuca rodzaj hermeneutycznego zobowiązania i projektuje tryb działania interpretacyjnego, w którym sens przytoczenia odsłania się w refleksji nad mediacją hipertekstu i hipotekstu. Podwójne jednak uwikłania i odniesienia cytatu zmuszają do postawienia pytania o naturę gestu „wskazywania”. I to właśnie pytanie napędza w istocie dyskurs interpretacyjny. „Źródłowy” cytat może być, owszem, interpretantem tekstu. Sam jednak jako akt oraz jako struktura znaczeniowa domaga się interpretacji. Innymi słowy, interpretant należy wyinterpretować¹¹. Takiej właśnie interpretacji chciałbym poświęcić dalszą część niniejszego szkicu. Rezygnuję w nim z dyskusji metodologicznej i koncentruję się na analizie relacji między „używaniem” cudzego słowa a przywoływaniem „źródeł”.

W *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj* w jednej sekwencji tekstu pojawiają się dwa mikrocytaty i parafraza znanego wyrażenia. Oto narrator opowiada na wstępie o swoich wizytach u hrabiny (zastosowane cytaty i parafraza — podkreśl. J. M.)¹²:

Jak sobie pochlebiam, może pewna szczytność, którą udaje mi się czasem przejawić w sprzyjających okolicznościach, głębsze spojrzenie oraz pewien zmysł dla idealizmu zniewoliły ku mnie wybredną sympatię hrabiny. — Od dziecka bowiem czułem się myślącą trzcina i cechował mnie pociąg do spraw podnioślejszych, a często długie godziny trawię na roztrząsaniu spraw pięknych i wzniosłych.

Tak więc bezinteresowna dociekliwość, ta szlachetność myślenia, to romantyczne, artystokratyczne, idealistyczne, anachroniczne z lekka w dzisiejszej dobie nastawienie umysłu zyskało mi, jak przypuszczam, dostęp do ptifurków hrabiny i do jej nieprawdopodobnych obiadów piątkowych. [61]

„Myśląca trzcina” to mikrocytat z *Myśli* Pascala; „sprawy piękne i wzniosłe” — ze *Wspomnień człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego; „obiady piątkowe” to parafraza wyrażenia „obiady czwartkowe”. Najpierw zajmę się analizą funkcji cytatu z Pascala i parafrazy, by rozważania, które nastąpią, zamknąć refleksjami nad funkcją cytatu z Dostojewskiego.

Usytuowanie oraz funkcje mikrocytatów i parafrazy znanego wyrażenia nie różnią się, na pierwszy rzut oka, w niczym od tych, które można było dostrzec we fragmentach analizowanych w początkowej części szkicu. Co więcej, owe

¹¹ Według M. Riffaterre’a (*Semiotics of Poetry*. Methuen 1980, s. 109–110) cytat w roli interpretantu czy w ogóle interpretant jest znaczeniowo relewantny. Zob. też M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 94: „Właściwe uchwycenie interpretantu może już jednak być dużo bardziej kłopotliwe, gdyż ten tak ważny współczynnik relacji intertekstualnej nie jest czytelnikowi bezpośrednio dany, choć jest wskaźnikiem o podstawowej wadze. Owa konieczność rekonstruowania interpretantu też wpływa na ruchomość intertekstualności, interpretant ów może bowiem ulegać zatarciu [...]”. Zob. również Mayenowa, *op. cit.*, s. 147.

¹² Cyt. z: W. Gombrowicz, *Bakakaj*. Kraków–Wrocław 1986. *Dziela*. T. 1.

„cudze słowa” wydają się tutaj znacznie bliższe „mowy własnej” postaci aniżeli w przypadku np. cytatu z listu Franciszka I. „Bliższe” dlatego, że pojawiają się w sekwencji, w której narracja nie odbiega od klasycznych wzorów powieściowych i w odniesieniu do tradycji powieściowej realizuje tryb mówienia „naturalnego”. Wszak trudno w tym fragmencie dopatrzeć się oznak „nadorganizacji” znaczeniowej bądź też szczególnego wyeksponowania funkcji poetyckiej czy metajęzykowej tekstu. Z jednym oczywiście wyjątkiem – pojawia się swoisty sygnał włączenia „cudzego słowa”. Zakłócona bowiem zostaje konwencja „naturalnego” opowiadania: metafora („śmiała”!) „myśląca trzcina” pojawia się w miejscu, które we wstępnej sekwencji wspomnieniowo-refleksyjnej szkicującej tło akcji na ogół bywa zarezerwowane dla określeń mniej niezwykłych, celem ich zaś jest m.in. ustalenie „wspólnego języka” między opowiadającym a słuchającym. Natomiast związek „obiady piątkowe” łączy się w jeden szereg ze związkiem „nieprawdopodobne obiady”, w czego efekcie powstaje nadmiar i przymiotnik „piątkowe” zostaje wyrzucony poza granicę frazy. Oba wyrażenia jednak, mimo że w podobny sposób sygnalizowane, że podobnie usytuowane w sekwencji tekstu, nie są funkcjonalnie i semantycznie równorzędne. Jedno pojawia się poniekąd w kadrze sensów zaprojektowanych przez drugie.

Gombrowicz podejmuje w dalszych sekwencjach tekstu zarówno gest wyodrębnienia „cudzego słowa”, jak gest jego „oswojenia”. Co więcej, obie przeciwstawne tendencje uchwytny w granicach jednego zdania czy jednej sekwencji tekstu przenosi na tekst całego opowiadania. Łączy więc w narracji oba wyrażenia, semantycznie je przekształca i rozwija. Na nich w końcu opiera konstrukcję tzw. wielkich figur semantycznych tekstu. Stopniowemu „oswajaniu” i transformacji „cudzego słowa” towarzyszy w tym wypadku zmiana intencji towarzyszącej cytowaniu, jako że figuratywne rozwinięcie cytatu wiąże się w tym wypadku z przejściem od alegacji do polemiki czy wręcz odrzucenia. Co więcej, proces ten angażuje kolejne mediacje intertekstualne, w których odniesienie do Pascala zostaje wyparte przez odwołanie do Nietzschego, a wyrażenie „myśląca trzcina” zostaje włączone w pole semantyczne wyrażenia „obiady piątkowe”, które z kolei okazuje się sygnałem zapowiadającym uobecnienie elementów świata przedstawionego i stylu powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Otóż „myśląca trzcina” to oczywiście najbardziej znany, a zarazem najbardziej zbanalizowany cytat z Pascala. Wyrażenie to pojawia się w *Myślach* dwukrotnie w rozdziale *Cechy wielkości człowieka*, w sąsiadujących ze sobą fragmentach (264 <63>, 265 <165>)¹³. Na pierwszy rzut oka jednak nic nie sugeruje, żeby ów cytat traktować jako aluzję do tekstu Pascala, żeby do tego tekstu w ogóle należało zaglądać. Wszelkie początkowe sygnały zapraszają raczej do takiego odczytania, w którym cytat z filozofa należałoby potraktować jako salonowy *bon-mot*, jakich w tekście opowiadania jest wiele. Wszak opisuje

¹³ W przedwojennym wydaniu, z którego najpewniej korzystał Gombrowicz – Pascal, *Myśli*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Poznań [1921] – odpowiednio: fragm. 347 i 348. Korzystnym jednak z wydania nowszego, również przekładu Boya: W układzie J. Chevaliera. Przygotował do druku M. Tazbir. Wyd. 8. Warszawa 1989. Ów zmieniony układ fragmentów lepiej oddaje zamysły filozofa (zob. *Przedmowę* Chevaliera). Odwołując się do tej edycji posługuję się numerami fragmentów.

ono świat, w którym posługiwanie się *bon-mot*'em jest swego rodzaju sztuką¹⁴. Przemawia za tym zarówno „uprzedmiotowienie” Pascalowskiej myśli, która staje się dla parweniusza swego rodzaju biletem wstępu do salonu, jak i sformułowania o „wzniosłości” duchowej, o „szlachetności myślenia”, które realizują stylistyczny repertuar pretensjonalnej paplaniny i nie mogą stanowić ani świadectwa przemyślanej lektury, ani sygnału odsyłającego do „źródła”. Wyrażenie to implikuje jednak w tekście pewien projekt człowieka i świata, projekt nie wysłowny, i w ten właśnie sposób jest umotywowane na poziomie relacji wewnątrztekstowych. Z jednej strony, narrator opowiada o swoim wejściu w świat, o którym sądzi, że ucieleśnia on to, do czego odsyła wyrażenie „myśląca trzcina”. Z drugiej strony, jest przyjmowany w tym świecie dlatego właśnie, że sądzi, iż on sam „w oczach świata” stanowi urzeczywistnienie idei skupionej w wyrażeniu „myśląca trzcina”.

Wyrażenie to wyznacza zatem sferę „wspólnego sensu”, a jego presupozycje mają moc oczywistości. Funkcjonuje jednak tylko jako projekt, który zakłada, co prawda, „wspólny sens”, ale go nie urzeczywistnia. Presupozycje cytatu z Pascala są w tekście opowiadania stałe. Funkcjonuje on omalże jak termin teoretyczny: zmienia się jego pozycja w kolejnych sekwencjach i zmienia się kontekst wypowiedziania, niezmiennie jest natomiast odniesienie wyrażenia. Cytat z Pascala pojawia się bowiem w tekście opowiadania jeszcze dwukrotnie, pod koniec – w sekwencji monologu narratora komentującego diametralną zmianę sytuacji, która tym razem przeczy sensom presuponowanym przez ową myśl.

Opowiadali anegdoty i ploteczki w dwóch słowach, w wyższym języku, za pomocą wyrażań, jak „oszalała”, „fantastyczne”, „niephawdopodobne”, „ghoteska”, a nawet stosując gęsto przekleństwa gminne, jak „psiakhe” i „choleha”, aż zdawało się, że tego rodzaju rozmowa jest szczytem możliwości ludzkich, a ja z moim Pięknem, człowieczeństwem i wszystkimi tematami myślącej trzciny, nie wiadomo jakim cudem zniweczony i odsunięty na bok jak sprzęt bezużyteczny, nie miałem z czym ust otworzyć. [73]

Nie potrzebuję chyba dodawać, jak wstrząsnęło to ciche kuszenie, ten utajony, niezdrowy flirt wszystkim, co było we mnie z myślącej trzciny. [76]

„Myśląca trzcina” jest w tym wypadku raczej znakiem odmienności czy przeciwstawności dwóch światów: „świata »wchodzącego« mieszczanina” i „świata arystokracji”. To także przeciwstawienie dwóch języków: „języka wspólnego świata” i ekskluzywnego języka arystokracji; przeciwstawienie dwóch trybów posługiwania się językiem – „naiwnego”, który zakłada brak jakiegokolwiek mediacji, i, jeżeli można to tak określić, wyrafinowanego, który ujawnia konwencjonalność mówienia i dopuszcza czy wręcz zakłada manipulację i grę słowem; wreszcie, związane z tym ostatnim nastawienie wobec tradycji – w nastawieniu „naiwnym” słowo przeszłości jest słowem autorytatywnym, przeciwnie aniżeli w nastawieniu „wyrafinowanym”. Jest to więc ostatecznie przeciwstawienie projektowanego, bo nie urzeczywistnionego języka „wspólnego świata” i ekskluzywnego języka arystokracji, a więc w istocie

¹⁴ Zob. tekst *Biesiady*: „A w ślad za tymi *bons mots*, rzuconymi ze swobodą, na jaką tylko rodowa arystokracja się zdobydzie, nastąpiły ruchy i gesty, które... których znaczenia chciałbym, wtulony w krzesło, w zupełnym bezruchu, o, chciałbym nie rozumieć” (78).

przeciwstawienie pragmatycznego pojmowania języka, które uwzględnia usytuowanie mówiącego i jego mowy w społeczeństwie, pojmowaniu, nazwijmy to, apragmatycznemu¹⁵.

Radykalne wyobcowanie cytatu z kontekstu wypowiedzianego w końcowej sekwencji poświadcza w istocie jego rzeczywiste usytuowanie, maskowane jednak w sekwencji początkowej tekstu. Poświadcza zatem również usytuowanie „cytującego”, czyli narratora, w chwili rozpoczęcia monologu narracyjnego — „wejście w świat” jest wejściem w świat „obcy”. Projekt, jaki stanowi monolog narracyjny, wypowiedziany jest w świecie, w którym nie ma ani „wspólnoty”, ani „wspólnego sensu”. Stąd cytat z Pascala, mimo presupozycji oczywistości i nieredukowalności jego odniesień i sensów, jest cytatem, którego poniekąd nie sposób odnieść do źródła, jest cytatem „niefortunnym”¹⁶. Afirmacja rzeczywistych odniesień cytatu z Pascala, tj. takich, które uwzględniają sytuację wypowiedzianego, odbywa się tutaj na drodze negacji odniesień źródłowych, a więc negacji presupozycji oczywistości. Paradoksalnie: źródłowe odniesienie cytatu z Pascala wskazane zostaje w akcie negacji. Ta negacja zaś firmowana jest aluzją do myśli Friedricha Nietzschego. Oto bowiem po serii towarzyskich rozczarowań „wchodzącego w świat” narratora, po szeregu błahych wypowiedzi arystokracji, których sens krąży wokół spraw kulinarnych, narrator zgoła nieoczekiwanie replikuje:

— Ależ Bóg, Bóg istnieje! — wyjąkałem w końcu, ostatkiem sił, szukając na gwałt jakiejś ostoi — Bóg istnieje — dodałem ciszej — gdyż imię Boskie rozległo się tak nie *à propos*, że nastąpiło milczenie i na twarzach ukazały się wszelkie złowróżbne oznaki, zwiastujące popełniony nietakt — i czekałem tylko, kiedy ukażą mi drzwi!

— A tak — odparł po chwili baron de Apfelbaum, druzgocąc mię w proch nieporównanym taktem. — Bug? — Bug istnieje i wpada do Wisty! [80]

Aluzja do Nietzschego jest tutaj, jak się wydaje, czytelna. Z tym, że z racji zaprzeczenia nie jest ona bezpośrednia. Świadczy zatem o istnieniu elementu pośredniczącego. Mediację projektują tutaj teksty, do których odsyła wyrażenie „obiady piątkowe”. Wszak parafraza ta zapowiada w początkowej sekwencji utworu sytuację, w której cytat z Pascala zostaje wyobcowany.

Nieco inne funkcje ma drugie z omawianych wyrażen. Parafraza „obiady piątkowe” projektuje wielokierunkowe aluzje, które Gombrowicz rozwija w szeregi układające się w pewne paradygmaty. I jedynie w pierwszym z owych szeregów „obiady piątkowe” można usytuować w tym samym horyzoncie co cytat z Pascala. Otóż wyrażenie to odsyła do tradycji, w której uczestnictwo w dyspucie intelektualnej kształtuje wzory człowieczeństwa i staje się oznaką najwyższych duchowych wartości. W tym szeregu aluzja do „obiadów czwartkowych” króla Stanisława Augusta i skupionych wokół niego intelektualistów jest funkcjonalnie równoważna z porównaniem do „platońskich sympozjo-

¹⁵ W tym miejscu zaledwie sygnalizuję problem o wiele bardziej złożony. Świetne analizy funkcjonujących w opowiadaniu reguł mówienia przedstawił M. Głowiński w artykule: *Straszny piątek w domu hrabiny*. (O „Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj” Witolda Gombrowicza). W zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Kraków—Wrocław 1984.

¹⁶ Problemy związane z usytuowaniem tego cytatu nasuwają analogię z problematyką przysłów. Zob. Herrnstein-Smith, *op. cit.*, s. 70: „Jeżeli warunki, w których przysłowie mogłoby być potwierdzone, zanikają, wówczas samo przysłowie traci swój autorytet i także zanika”.

nów” (63). Te odniesienia, stanowiące właśnie projekcję pewnego sensu w relacjach wewnątrztekstowych, zakreślają horyzont działań intencyjnie projektowanych przez postacie. Odwołania do tradycji literackiej i filozoficznej, w wypadku obu wyrażen ogólnikowe i przyjmowane na mocy oczywistości, czytelne są tu zatem na poziomie mowy postaci, niejako poręczają — początkowo — sens zaprojektowanego w mowie narratora ich wzajemnego usytuowania. Od razu jednak należy zaznaczyć, że ta gwarancja sensu, podobnie jak w wypadku cytatu z Pascala, jest jednostronna — zobowiązuje tylko w trybie mówienia „naiwnego”. Pojawia się bowiem w tych partiach monologu narracyjnego, w których narrator zdaje sprawę ze swego usytuowania w świecie. W tym projekcie gwarantowanie sensu oznacza zarazem mówienie „mimo” kontekstu — pamiętamy wszak o parodystycznym kodzie *Biesiady*. Akt wypowiedzania obu wyrażen, bo dotyczy to oczywiście także cytatu z Pascala, równoznaczny jest z aktem zawieszenia rzeczywistości, wyobcowania „obiadów piątkowych” tak z czasu (historii), jak z przestrzeni (świata). Właśnie o zawieszeniu i o iluzji mówią te fragmenty tekstu, w których narrator prezentuje projekt „obiadów piątkowych”. Ów gest jest, rzecz jasna, gestem moralnym:

Była to myśl archaiczna, nieco z Bożej łaski, lecz w każdym razie — w czcigodnym swym archaizmie nielsychanie śmiała i głęboka, taka, jakiej bezwzględnie należało spodziewać się po potomkini hetmanów. I rzeczywiście, kiedy przy stole, w antycznej jadalni, z dala od trupów i mordu, od miliarda zarzynanych wołów, przedstawiciele najstarszych rodów pod przewodnictwem hrabiny wskrzeszali platońskie sympozjony — zdawało się, że duch poezji i filozofii unosi się pośród kryształów i kwiatów, a oczarowane słowa same układały się w rymy. [62–63; podkreśl. J. M.]

Drugi oraz trzeci szereg powtórzeń rozwijających parafrazę „obiady piątkowe” sygnalizowane są w tekście stylistycznie na zasadzie substytucji bądź amplifikacji. „Obiady piątkowe” to kolejno: „postne obiady piątkowe”, „postne obiady hrabiny” (62) i „przyjęcia piątkowe” (64). „Postne obiady piątkowe” zastępuje „piątek” (63), a wyrażenie „przyjęcia piątkowe” rozwija się w wyjątkowo bogaty szereg stylistycznie nacechowanych określeń związanych z biesiadowaniem, które stanowią podstawowy budulec partii narracyjnych. Powtórzenie, zarówno w jednym, jak w drugim szeregu, oznacza zarazem różnicę. W kolejnych bowiem przekształceniach słowa podstawiane otwierają własne pola stylistyczne. W tych powtórzeniach zatem i w zapowiadanej przez nie sytuacji biesiady odsłania się sens podwójnych odniesień omawianej parafrazy: odniesienia religijnego o silnym akcencie parodystycznym (tradycja *parodia sacra*) i odniesienia do powieści Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Jedno źródło, z którego biorą początek oba szeregi powtórzeń, zapowiada więc wzajemną mediację obu odniesień, tj. „powieściowych” i religijnych, przez co parodystyczna intencja zawarta w odniesieniu religijnym jest, by tak rzec, samoświadomie czy autorefleksyjnie niewyraźna: waha się między bluźnierstwem a niewinną zabawą, między neodpartym analitycznym dążeniem zmierzającym do rewelacji nowego sensu a kategorycznym odrzuceniem. Przy czym sakralne odniesienie tego przekształcenia nie uchyla, nie likwiduje równocześnie jego odniesień kulinarnych, czy — ogólniej — „towarzyskich”.

Centralną figurę sensów religijnych stanowi Wielki Piątek — jeden z najważniejszych dni roku liturgicznego. Gombrowicz wskazuje tutaj nie na historię Chrystusa, więc nie na teksty *Ewangelii*, ale na obrzęd, więc na

rytualne uobecnienie religijnego sensu. W tym odniesieniu scena biesiady w opowiadaniu przywołuje porządek mszy, która w chrześcijaństwie urzeczywistnia sens zdarzeń rozgrywających się między Wielkim Piątkiem a Wielką Niedzielą. Mamy więc parodię mszy i jej głównego zdarzenia – parodię przemiany eucharystycznej. Tak bowiem należy odczytać scenę, w której lokaje wnoszą „olbrzymiego kalafiora oblanego świeżym masełkiem” (66). Wszak jej religijne odniesienie zapowiadają słowa o poście i „postnych piątkowych obiadach”, a biesiada stopniowo nabiera charakteru tajemniczego obrzędu, w którym dostrzec można parodie poszczególnych elementów liturgii. W tonie bluźnierczej parodii zapowiedziany zostaje główny moment religijnego obrzędu, jego kulminacja:

– *Niech głębsze myśli pociękną!*
Powiedcież mi – w czym jest Piękno?

Odarłem natychmiast, krygując się w miarę i połyskując gorsem fraka:

– *Najpiękniejsza jest Miłość bez wątpienia,*
Ona to nas opromienia,
Nas – ptactwo, co nie sieje, ani orze,
Wyfraczone baranki Boże.
 [.]
Plucha, wiatr, zimno panują już od trzech dni,
Nieszczęśliwi ubodzy i biedni –
Tak, lza współczucia, ten deszczyk litości
Oto sekret Piękna i szlachetności! [64–65]

Parodię liturgii wspiera trawestacja („wyfraczone baranki Boże”; „oto sekret Piękna i szlachetności!”; „nieszczęśliwi ubodzy i biedni”) fragmentów tekstów litanijnych. Na podobnej zasadzie zbudowana jest figura „kalafiora”. Z tym, że jej podwójne, „sakralne” i „świeckie” odniesienie oznacza, w szeregu przekształceń semantycznych sygnalizujących aluzję religijną, dwoistość zdegradowanego i ostatecznie sparodiowanego symbolu. Kalafior bowiem to w Gombrowiczowskiej parodii mszy „ciało Chrystusa”, w dalszej kolejności – parodia sakramentu Eucharystii.

Kalafior w „jarskim” salonie hrabiny stanowi człon nacechowany opozycji „jarskie” – „mięsne” i tym samym staje się oznaką ekskluzywności świata arystokracji. Natomiast w odniesieniu religijnym sytuuje się w opozycji „sakralne” – „świeckie”. Ten podtekst tkwi stale w tekście opowiadania: „– Właśnie!... Kalafior!... Kalafior... post... jarskie jarzyny...” (73). Symbol religijny zatem umieszczony w kontekście świata „świeckiego”, wyrwany ze swego kontekstu – to także cecha parodii! – przestaje być symbolem pojmowanym integralnie, a więc w ogóle przestaje być symbolem¹⁷. Eucharystyczne „oddaj hołd Bogu, utajonemu pod postacią chleba”¹⁸ urzeczywistnia się w *Biesiadzie* w serii podejrzeń (67–69) co do jarskości kalafiora, w którym biesiadnicy wyczuwają smak mięsa. Przedmiotem podejrzeń jest w istocie nie tylko jarskość kalafiora, ale w konsekwencji cały obrzęd. Jego religijny sens

¹⁷ Tak twierdzi M. Eliade (*Sacrum – mit – historia*. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1973, s. 221).

¹⁸ Tę formułę liturgiczną, wypowiedzaną w czasie mszy, cytuję za *Modlitewnikiem* ks. B. Staniszewskiego (Warszawa 1970, s. 79). Modlitewniki urzeczywistniają codzienność religijną.

Gombrowicz wydobywa na zasadzie negacji: im silniejszy w prezentowanej sytuacji akcent religijny, tym bardziej uparte dążenie do degradacji odniesień sakralnych. Sytuację zaś Gombrowicz rozwiązuje odnosząc sublimacje symboliki religijnej do rzeczywistego kontekstu, łącząc zatem odniesienie religijne z odniesieniem obyczajowym.

Lecz hrabina nie uspokoiła się, póki nie zjawił się kucharz – długi, chudy, rudawy osobnik z kosym wejrzeniem – i nie zaprzysiął na cień zmarłej żony, że kalafior czysty jest i bez zmazy. [68; podkreśl. J. M.]

Powiązanie to potwierdza się ostatecznie w zakończeniu opowiadania, kiedy pojawienie się trupa dziecka o nazwisku „Kalafior” zarówno afirmuje parodię Eucharystii (pojawia się realne „ciało”), jak samo w sobie stanowi parodię epifanii. Ale nie tylko. Zakończenie potwierdza bowiem także wizję świata, w której taka parodia jest możliwa. To świat resentymentu. *Parodia sacra*, której źródła sięgają średniowiecza, ujawnia tu swój destrukcyjny impuls. Nie jest usankcjonowanym przekroczeniem norm, które w tradycji nadawało sens zabiegom parodystycznym. Jest przekroczeniem całkowitym, w którym przedmiot parodii jest wyłącznie degradowany, nie zaś utrwalany.

O ile odniesienia religijne zawarte w tekście *Biesiady* mają podtekst wyraźnie obyczajowy czy wręcz towarzyski, to podtekstem odniesień towarzyskich jest religia. Gombrowicz chyba w całej swej twórczości prezentuje świat, w którym zbrodnia jest nietaktem towarzyskim, a nietakt towarzyski jest zbrodnią¹⁹. Tak jest również w *Biesiadzie*, gdzie wzmianka o Bogu zagrożona jest wyrokiem śmierci (towarzyskiej), perspektywę metafizyczną zaś wyznacza norma obyczajowa.

Nietrudno w tej perspektywie zrozumieć sens trzeciego szeregu przekształceń, których początkiem jest parafraza „obiady piątkowe”, oraz uchwycić sens odwołania do dzieła Prousta. W tym szeregu bowiem opozycja „świeckiego” i „sakralnego” pozostaje semantycznie istotna, ale jej elementem nacechowanym staje się to, co „świeckie”, czy też, zważywszy odwołanie do Prousta, to, co „światowe”. Natomiast to, co „sakralne”, pozostaje ukrytym wymiarem tego, co „światowe”.

Gombrowicz przywołuje w *Biesiadzie* elementy stylu i kompozycji dzieła Prousta, które w tekście wielkiego cyklu powieściowego urzeczywistniają epicki i tragiczny wymiar snobizmu, którego *W poszukiwaniu straconego czasu* jest, jak się wyraził Boy, „monografią”²⁰. Są to elementy bodaj najbardziej charakterystyczne. Mamy więc metaforę kulinarną, w której konwenans urasta do wyżyn sztuki, staje się sztuką czy wręcz religią. Jest olśnienie, jakiego doznaje „wchodzący w świat” w arystokratycznym salonie. Gombrowicz odwołuje się w *Biesiadzie* do kilku sekwencji tekstu Prousta prezentujących życie dwóch kręgów towarzyskich, dwóch salonów: mieszkańskiego – Verdurinów, i arystokratycznego – Guermantów. Swój salon w *Biesiadzie* prezentuje identycznie jak Proust, z perspektywy „wchodzącego w świat”.

¹⁹ Tę właściwość Gombrowiczowskiego świata Z. Łapiński (*Ja „Ferdynand”*. Gombrowicza świat interakcji. Lublin 1985, s. 38) trafnie związał z problemem interakcji.

²⁰ T. Żeleński (Boy), *Proust i jego świat*. W: *Pisma*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 13. Warszawa 1958, s. 357. Snobizm to oczywiście *locus communis* większości prac poświęconych Proustowi.

Bez względu na to, czy jest to pan de Cambremer (2, 315)²¹ wchodzący do arystokratycznego salonu, czy też narrator *Biesiady*, ekspresja usytuowania w świecie otwiera identyczne motywy: motyw hierarchii bytów, w którym angelologia przenika się z systematyką Linneusza (2, 335–336); motyw obcości i mediacji niezbędnej, żeby „obcy” mógł „wejść w świat” (2, 315); motyw ekskluzywności i tajemniczości obcego świata (2, 312); motyw sztuki, której sens poręczany jest przez konwenans, i motyw konwenansu, którego sens gwarantuje sztuka (1, 422; 2, 346); motyw ekskluzywności mowy, w tym noszenia nazwisk i ich wymawiania (1, 341, 368); motyw języka jako mistycznego szyfru (1, 418); motyw ekskluzywności towarzystwa i jego świętości – salon jako świątynia, Olimp (3, 34–35; 3, 67).

Gombrowicz jednak odwołuje się do Prousta w trybie pastiszu i parodii. Wyraźnie schematyzuje ekspresję usytuowania narratora w świecie. Ekspresja ta, co prawda, również u Prousta jest zmediatyzowana w takich prezentacjach, w których plan wyrażania konstytuuje metafora bądź porównanie do wielkiego dzieła literackiego czy malarskiego, i tak samo jak u Gombrowicza jest paradoksalnym znakiem autentyczności, znakiem – warto dodać – poetyckim, niemniej nie jest aż tak schematyczna²². To, co u Prousta rozwija się w formę omalże traktatu, czy raczej pastiszu traktatu, pobrzmiwającego echemi lektury tekstów Saint-Simona i La Bruyère’a, więc pisarzy, których Gombrowicz również czytał, przyjmuje w *Biesiadzie* postać skondensowanego schematu. Oto choćby motyw Żyda w salonie – motyw u Prousta ogromnie istotny (także ze względu na aferę Dreyfusa), rozwijany w bardzo długiej sekwencji narracyjnej (problem Blocha, np. 2, 420 n.) – Gombrowicz w szczególności sposób kondensuje nazywając jedną z postaci baronem de Apfelbaum. Zachowuje więc w schemacie psychologiczne i związane z nimi kulturowe odniesienia zmieniając równocześnie odniesienia estetyczne, z tragicznych na komiczne. Tej transformacji, którą na prawach skrótu ledwie sygnalizuję, jako że wiąże się ona z kwestiami przekraczającymi ramy niniejszych rozważań, towarzyszy nieco odmienna perspektywa, w której temat snobizmu przeniesiony do *Biesiady* z dzieła Prousta zyskuje podtekst nietzscheański. Proustowski temat snobizmu bowiem to także literackie urzeczywistnienie problemu resentymentu. O ile jednak u Prousta kulturowe, psychologiczne i socjologiczne aspekty snobizmu odczytywane są w planie przede wszystkim estetycznym, o tyle u Gombrowicza i Nietzschego tym odniesieniem jest religia, konkretnie zaś chrześcijaństwo.

Otóż porównania religijne pojawiają się w tekście powieści Prousta w identycznym jak u Gombrowicza usytuowaniu: jako nacechowany członek opozycji „sakralne” – „świeckie”. Identyczna jest również ich semantyczna motywacja; to, co w hierarchii usytuowane wyżej, to, co niedostępne i ekskluzywne, staje się świętością. W tekście Prousta jednak można dostrzec

²¹ Sygnalizuję tylko niektóre miejsca w tekście powieści M. Prousta. Odsyłam do wyd.: *W poszukiwaniu straconego czasu*. Przełożył T. Żeleński (Boy). T. 1–3. Warszawa 1965. W skrótych lokalizacjach liczba przed przecinkiem wskazuje tom, po przecinku – stronie.

²² O tych proustowskich porównaniach zob. np. E. Carrassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884–1914. Thèse pour le Doctorat des Lettres présentées à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris*. Librairie Armand Colin, 1966, s. 583.

wyraźną granicę zarówno między planem wyrażania a planem treści, jak płaszczyzną narracji a płaszczyzną zdarzeń. Liczne metafory i porównania, rozbudowywane często w formie opisu lub opowiadania, nie zacierają tej granicy. Analogia zatem nie przechodzi w tożsamość, a składnik metaforyzujący czy porównujący figury nie jest rozwijany, tak jak u Gombrowicza, w osobnym szeregu przekształceń oderwanym od tego, co porównywane. Oto przykłady z Prousta:

Życie, które (jak sądziłem) musiano tam prowadzić, wypływało ze źródła będącego tak poza sferą doświadczeń, wydawało mi się czymś tak odrębnym, że nie mógłbym sobie wyobrazić na wieczorach księżnej osób, z którymi bym się gdzieś stykał wprzódy, osób realnych. Bo wówczas, nie mogąc nagle zmienić swej natury, musiałyby tam mówić rzeczy analogiczne do tych, które znałem; partnerzy ich zniżyliby się może do odpowiadania im w tym samym ludzkim narzeczu: a zatem w ciągu wieczoru w pierwszym salonie Faubourg Saint-Germain istniałyby chwile identyczne z tymi, jakie już przeżyłem: co było niemożliwe. Prawda, że mój umysł porał się z pewnymi trudnościami; obecność ciała Chrystusa w hostii była mi nie bardziej tajemnicza niż ten położony na prawym brzegu Sekwany pierwszy salon Faubourg Saint-Germain, skąd rano do mojego pokoju dochodziło trzepanie mebli. [3, 34; wspomnienia narratora]

Bywaj; nie bierz pan za złe staroświeckiej szczerości wieśniaka znad Vivonne, który zachował prostotę Wieśniaka znad Dunaju. Aby ci dowieść mojego szacunku, przyślę ci swoją ostatnią powieść. Ale to ci się nie będzie podobało; to nie dosyć zepsute, nie dosyć *fin de siècle* dla ciebie; za szczere; za uczciwe; tobie trzeba Bergotte'a, przyznałeś to sam, trzeba zapaszku zgnilizny na zblazowane podniebienia smakoszków. [3, 183; Legrandin do narratora]

Tam gdzie Proust operuje analogią (porównaniem, metaforą), Gombrowicz wprowadza tożsamość. Rozbija figury tekstu i wykorzystując szeregi homonimiczne i synonimiczne swobodnie przechodzi z płaszczyzny narracji na płaszczyznę zdarzeń, z poszczególnych słów montując sytuację (np. „kalafior”-jarzyna – „Kalafior”-nazwisko²³).

Szczególnie uderzający w zestawieniu z transformacjami, jakich dokonuje Gombrowicz, jest tutaj drugi z cytowanych fragmentów tekstu Prousta. Otóż „metafora kulinarna”, wszechobecna w całym dziele, jest tu wyraźnie tematyzowana. W mowie postaci (mieszczanina) wyraża krytykę „salonu”: jego estetyki i związanej z tą estetyką moralności. Dominująca w jej semantyce kategoria „smaku” (lub w innych fragmentach – „rasy”) to zarazem kategoria wyróżniająca artystokrację, jej *differentia specifica*. Rozsmakowanie estetyczne to zarazem oznaka kulturowego „przejrzewania” (w tym samym szeregu należy u Prousta, także u Gombrowicza, np. w *Dzienniku*, usytuować porównania do dojrzewających serów), jak też przeciwieństwo prostoty (i prostego jedzenia). U Gombrowicza w *Biesiadzie* jest oczywiście podobnie, z tym że rozmakowanie estetyczne, które w świecie Prousta (w oczach mieszczanina!) jest tylko oznaką zepsucia moralnego, przeradza się u Gombrowicza w perwersję. Metafora wyrafinowanej potrawy opisuje właściwie cały świat *Biesiady*, jako że skupia wszelkie odniesienia gwarantujące sens tego świata. Jej smak zatem to nie tylko perwersja estetyczna, ale także bluźnierstwo religijne i rozkosz przekraczania wszelkich norm, które z perspektywy, jaką otwiera miejsce na szczycie hierarchii, gdzie rację bytu tracą wszelkie sankcje, okazują się tylko konwencjami (konwenansami).

²³ Zob. rozważania Głowińskiego (*Straszny piątek w domu hrabiny*, s. 288) na temat homonimii jako strukturalnej podstawy tego opowiadania Gombrowicza.

Pora powrócić do Pascala. Konsekwencje usytuowania cytatu z *Myśli* w sąsiedztwie parafrazy, która zapowiada uobecnienie scen z powieści Prousta, są dość osobliwe. Gombrowicz wychodzi od formuły „myśląca trzcina”, przywołanej w wewnętrznych odniesieniach tekstu z intencją alegacyjną, i dociera do sensów, jakie w tradycji filozoficznej firmuje nazwisko Nietzschego. Owo przejście i zmiana intencji cytowania wiąże się oczywiście z usytuowaniem „cudzego słowa” w tekście *Biesiady*. Jego „użycie” – była już o tym mowa – wiąże się z gestem przywołania raczej potocznej wiedzy o Pascalu, prezentowanej przez repertuar maksym i przez powszechnie dostępne opracowania. „Użycie” to akt uprzedmiotowienia cudzego słowa. W tej funkcji zatem wyrażenie cytowane z Pascala jest „słowem przedstawionym”, które prezentuje także świadomość przypisywaną mu w społecznym obiegu²⁴. Oczywiście, uprzedmiotowienie nigdy nie może mieć charakteru absolutnego. Wręcz przeciwnie. Struktura tekstu Gombrowiczowskiego opowiadania wyraźnie pokazuje, w jaki sposób słowo „uprzedmiotowione” i „przedstawione” zostaje zrelatywizowane. Innymi słowy, w jaki sposób słowo jest „używane”. Tę relatywizację zapowiada sekwencja wstępna tekstu opowiadania (cytat „w kadrze” parafrazy): „myśl” Pascala zostaje wypowiedziana w świecie, który „naśladuje” (parodia-pastisz) świat Marcela Prousta. W tym stwierdzeniu jednak nie wyczerpuje się sens usytuowania cytowanej „myśli” w tekście opowiadania. Po pierwsze dlatego, że uschematyzowany wzorzec Prousta zostaje przez Gombrowicza poddany daleko idącym transformacjom, nie stanowi więc jedyne kontekstu „myśli” Pascala – wzajemna relacja parafrazy i cytatu oraz sposób usytuowania cytatu z Pascala w monologu, który „naśladuje”, a następnie transformuje świat Prousta, implikuje kolejną mediację sensów. Po drugie zaś z tego powodu, iż „używanie” cudzego słowa w tekście *Biesiady*, więc jego uprzedmiotowienie i „przedstawienie”, nie uchyla w tym przypadku jego odniesień „źródłowych”, które – jak mi się wydaje – są w *Biesiadzie* czytelne i ważne. Rozpatrzmy najpierw pokrótce tę ostatnią kwestię.

Oczywiście trudno poszczególne zdarzenia sekwencji fabularnej odnosić bezpośrednio do tekstu *Myśli* Pascala. Tym bardziej że sens podobnego zamysłu uchylają zarówno poetyka *Myśli*, jak i natura Pascalowskiej „wznoszącej” dialektyki. Odniesienie do kontekstu cytatu przywołanego w *Biesiadzie*, a więc odniesienie do *Myśli* polega na czym innym. Gombrowicz „destyluje” psychologiczne i obyczajowe sensy projektowane przez Prousta w scenach „salonowych” i tym samym sprawia, że ambiwalencje przyjmują postać radykalnych antynomii.

W tym sensie można powiedzieć, że poszczególne zdarzenia fabuły oraz elementy przedstawionej w *Biesiadzie* sytuacji niejako urzeczywistniają poszczególne aspekty rozważań zawartych w tej partii tekstu *Myśli*, która stanowi kontekst cytowanego w opowiadaniu wyrażenia. Gombrowicz więc, za Pascalem, każe swemu bohaterowi poszukiwać jego własnej tożsamości (zob. fragm. 306) i w ślad za Pascalem sytuuje tego bohatera w zhierarchizowanym

²⁴ Teoretyczne ujęcie kwestii „uprzedmiotowienia” i „przedstawienia” słowa zaprezentował M. Bachtin, m.in. w pracy *Z prehistorii słowa powieściowego* (w: *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 493–497).

świecie, w którym antynomia prawdy i pozoru obejmuje zarówno urodzenie, jak samą hierarchię i pozycję społeczną (fragm. 307, 308, 310, 311, 312), wielkość i szlachetność człowieka (fragm. 314), której człowiekowi wcale nie gwarantuje jego miejsce pośród stworzenia („myśląca trzcina”). Zaprojektowana w *Biesiadzie* sytuacja wyraźnie przywołuje ten porządek i stanowi w istocie próbę wymknięcia się antynomicznym usytuowaniom. Radykalna zmiana sytuacji nie uchyla antynomii. Rozbija natomiast równowagę prawdy i pozoru na szereg przeciwstawnych elementów antynomicznych, między którymi nie ma żadnej mediacji, takich jak „zwierzęcość” – „człowieczeństwo” (fragm. 328), „bydłość” – „anielskość” (fragm. 329), „miłość” – „nienawiść” i „nikczemność” – „wielkość” (fragm. 331). Wielopoziomowy dyskurs wpisany w tekst *Biesiady* niejako wpisuje się w Pascalskie antynomie, które pozwalają nazwać relacje implikowane przez wzajemne usytuowanie postaci występujących w opowiadaniu. Inne jednak aniżeli u Pascala jest zakończenie owego dyskursu. Pascal bowiem nie uchylając żadnej z antynomii zawartych w *Myślach* (rozdz. *Cechy wielkości człowieka*) szuka archimedesowego punktu czy mediatora i rozwijając „wznoszącą” myśl dialektyczną nakazuje szukać Boga (rozdz. *Wniosek, iż trzeba szukać Boga*). W *Biesiadzie* natomiast poszukiwanie nieredukowalnej obecności kończy się parodią epifanii i figuratywną afirmacją tezy Nietzschego o „śmierci Boga”, więc paradoksalną afirmacją negacji. Jedynym mediatorem pozostaje człowiek.

Odniesienie „źródłowe” ujawnia, jak widać, zupełnie inne sensory niż te, które implikuje „użycie” myśli Pascala. Co więcej, ponieważ im przeczy: świat odsłonięty w monologu narracyjnym jest tak samo okrutny i surowy jak świat Pascala; świat projektowany przez „użycie” myśli Pascala jest światem „oswojonym”, światem pozoru, tak samo jak pozorne są treści podkładane w powszechnej świadomości pod „myśli” filozofów. Odcięcie od „źródeł”, a więc wypowiedzanie „myśli” bezimiennej i nie zakorzenionej wywołuje tok niezobowiązującej paplaniny i oznacza zatopienie w iluzji. Gombrowicz odsłaniając „źródło” eksponuje więc z jednej strony sens „używania”, z drugiej zaś do pewnego stopnia wprojektowuje w opowiadany świat konsekwencje wynikające z wypowiedzenia „cudzej myśli”: wypowiedzenie „myśli” Pascala jest aktem zobowiązania.

I w istocie, osobliwością *Biesiady* jest, że w tym opowiadaniu Gombrowicz rozwija dwie funkcje aktu cytowania i wzajemnie je przeciwstawia: funkcję „użycia” i funkcję „przytoczenia” (akt przywołania „źródeł”). Każdą z tych funkcji zaś realizuje na innym poziomie tekstu: „używanie” czytelne jest w akcie wypowiedzania monologu narracyjnego, w jego linearnym i sekwencyjnym uporządkowaniu; „źródłowe” odniesienia czytelne są w projekcie, jaki otwiera monolog narracyjny, słowem – na poziomie wielkich figur semantycznych tekstu. Ta relacja nie sprowadza się jednak do prostego przeciwstawienia, skoro: 1) opozycja „używanie” – „przytaczanie” wiąże się z głównymi sensami utworu; 2) „ja” monologujące „używa” myśli Pascala, ale i jest katalizatorem sensów, jakie odsłaniają się w projektowanym świecie; 3) płaszczyzna zdarzeń jest samoświadomie fingowana czy kreowana w toku illokucji narratora: poszczególne słowa sekwencji monologu narracyjnego motywują pojawianie się poszczególnych wielkich figur semantycznych tekstu (homonimia). Te właśnie uwikłania omawianej opozycji w tekście *Biesiady*

świadczą o istnieniu dalszej intertekstualnej mediacji oraz implikują pozycję podmiotu wypowiadającego, jego relację do cytowanej „myśli”; określają status tej myśli w wypowiedzianiu. Przemawia za tym również i to, że Gombrowicz zawieszając konsekwencje „myśli” Pascala i odwołuje się do Nietzschego. Oznacza to, że: 1) „użycie” myśli Pascala ma dodatkową motywację, nieczytelną „w kadrze” parafrazy odsyłającej do dzieła Prousta; 2) odniesienie „źródłowe” nie jest odniesieniem bezpośrednim, lecz – paradoksalnie – odniesieniem zmediatyzowanym.

Otóż pozycję podmiotu monologu narracyjnego *Biesiady* określa mikrocytat ze *Wspomnień człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego. Innymi słowy, odwołanie do Dostojewskiego poręcza główne sensy opowiadania Gombrowicza i zarówno określa status cytatu z Pascala, jak decyduje o funkcjach parafrazy sygnalizującej odwołanie do Prousta oraz motywuje aluzję do myśli Nietzschego. Pora zatem powrócić do początkowej sekwencji opowiadania. Powtórzmy:

Od dziecka bowiem czułem się myśląc trzcina i cechował mnie pociąg do spraw podnioślejszych, a często długie godziny trawię na roztrząsaniu spraw pięknych i wzniosłych.

Otóż „sprawy piękne i wzniosłe” to obok poczucia „poniżenia”, próby „wejścia w świat”, pragnienia zemsty („mściciel” Dostojewskiego) i „choroby świadomości” główne tematy refleksji bohatera Dostojewskiego, a zarazem główne motywy jego działania²⁵. Gombrowicz w powojennym wydaniu utworu zmienił, co prawda, sygnał wprowadzający aluzję, ale nie zmienił podstawowego jej sensu. Wprowadzając w powojennym *Bakakaju* wyrażenie „sprawy piękne i wzniosłe” w miejsce wyrażenia „najzawilsze kwestie czystego poznania” (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*), ściślej jedynie wtopił aluzję do dzieła Dostojewskiego w styl monologu narratora *Biesiady*, nie zmieniając przy tym sensu i celu aluzji²⁶. U Dostojewskiego bowiem refleksja o „czystym poznaniu” stanowi jeden z głównych motywów w rozważaniach bohatera nad „chorobą świadomości”. I ta właśnie refleksja we *Wspomnieniach człowieka z lochu* zarówno stanowi ramę dla rozważań nad „sprawami pięknymi i wzniosłymi”, jak też motywuje „wejście” bohatera w „świat”. Słowem, decyduje o ukształtowaniu monologu narracyjnego oraz o projekcie świata, jaki ten monolog otwiera. To świat resentymentu. W monologu „człowieka z lochu” właśnie „sprawy piękne i wzniosłe” otwierają dostęp do świata i „poniżonemu” bohaterowi umożliwiają zemstę²⁷. Są gwarancją wspólnego sensu świata, do

²⁵ Idzie tu przede wszystkim o pierwszą część utworu i niezwykle dla niniejszych rozważań istotną sekwencję monologu. Zob. T. Dostojewski, *Wspomnienia człowieka z lochu*. Przełożyła z oryginału M. Grabowska. W: *Dzieła*. Pod redakcją M. Wańkowskiej. Poprzedzone studium A. Struga. Seria 8. T. 3 i 4. Warszawa 1929, s. 22–23.

²⁶ Zauważył to J. Jarzębski (*Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 175, przypis 29). Swoje trafne spostrzeżenie kwituje tak: „Przyprawienie w jednym zdaniu Pascala Dostojewskim zwiększyło jeszcze ironiczny efekt tej autoprezentacji” (mowa o „autoprezentacji” narratora-bohatera).

²⁷ Warto przytoczyć w tym miejscu dłuższy fragment owego monologu, o którym wspominałem w przypisie 25: „Znałem jegomością, który przez całe życie był dumny z tego, że się znał na laficie. Uważał to za swoją pozytywną zaletę i nigdy nie wątpił w siebie. Umarł nie z jakimś tam spokojnym, ale ze zwycięskim sumieniem i miał najzupełniejszą rację. A ja bym dopiero sobie

którego chce wejść „człowiek z lochu”, i nieuchronnie stają się narzędziem umożliwiającym zemstę. Dostojewski całą pierwszą część swojego opowiadania (*W lochu*) poświęca właśnie umotywowaniu pozycji monologującego „człowieka z lochu”; w tej części również określa status „słów przedstawionych”. Ta część stanowi ramę dla całości i projektuje sens monologu. Uchwytne w niej na poziomie stylistycznym relacje między poszczególnymi „słowa”-motywami („choroba świadomości”, „poniżenie”, „zemsta”, „sprawy piękne i wzniosłe”) urzeczywistniają następnie w kompozycji całości i w strukturze poszczególnych części: bohater „mści się” za swoje „poniżenie”: uczestniczy w bankietach, projektuje pojedynki.

Wyrażenie „sprawy piękne i wzniosłe” pojawia się w *Biesiadzie* w identycznym usytuowaniu jak w utworze Dostojewskiego. Jest emblematycznym znakiem wspólnego świata i biletem wstępu. Podobnie funkcjonuje przywołana „myśl” Pascala. Z tym jednak, że to właśnie mikrocytat z opowiadania Dostojewskiego określa pozycję podmiotu i mediatyzuje zarówno „źródłowe” odniesienia cytatu z Pascala, jak sens parafrazy „obiady piątkowe” oraz figury tekstu, jaką ta parafraza zapowiada. Odczytanie aluzji pozwala bowiem określić intencję, z jaką bohater opowiadania mówi o świecie, w który „wchodzi”. Tą intencją jest zemsta i rozpoznanie usytuowania w świecie. Natomiast „narzędziem” poznania i zemsty jest słowo. „Myśl” Pascala zatem, jako słowo „używane”, pojawia się w tekście *Biesiady* w niejako podwójnym cudzysłowie. Jest bezimienną kliszą, której użycie potwierdza wspólny sens, ale i jest katalizatorem poznania, jest słowem „używanym” przez bohatera, który rozbija wspólny sens. Funkcjonuje w płaszczyźnie słownej dokładnie tak samo, jak bohater funkcjonuje w płaszczyźnie zdarzeń: zmieniają się konteksty, a „myśl” pozostaje — zmienia się sytuacja, nie zmienia się bohater. „Bierność” w płaszczyźnie struktury (funkcjonalne podporządkowanie) implikuje, zarówno w przypadku owej „myśli”, jak w przypadku bohatera, aktywność w płaszczyźnie sensów. Jest to oczywiście konstrukcja ironiczna: bohater wypowiada słowo w okolicznościach, które spełniają wszystkie warunki projektowane przez reguły obyczajowego *decorum*, z wyjątkiem jednego — nie jest tym, któremu wolno to słowo wypowiedzieć (mieszczanin w salonie arystokratycznym). Wypowiada je i tym samym podważa sens reguł, zawłaszcza zasadę ich stosowania. Jego naiwność jest więc naiwnością odgrywaną. W istocie jest tak samo przebiegły jak bohater *Wspomnień* Dostojewskiego i tak samo odkrywcy jak bohater *Kuzynka Mistrza Rameau* Diderota, do którego Dostojewski odwoływał się pisząc swoje opowiadanie. Do tej właśnie tradycji Gombrowicz nawiązuje w *Biesiadzie*. Tę tradycję sygnalizuje tryb użycia wyrażenia „sprawy

wybrał karierę: byłbym leniuchem i żarłokiem, ale nie zwyczajnym, tylko, dajmy na to, sympatyzującym ze wszystkim, co piękne i wzniosłe. Jak się to państwu podoba? Mnie już dawno myśl ta w głowie światała. Owo »piękno i wzniosłość« mocno jednak dało mi się we znaki po przekroczeniu czterdziestki; ale to po przekroczeniu czterdziestki; wówczas zaś — o, wówczas byłoby zupełnie inaczej! Natychmiast wyszukiwałbym sobie odpowiednią działalność, mianowicie piłbym za zdrowie wszystkiego, co piękne i wzniosłe. Czepiałbym się każdej okoliczności, aby z początku móc uronić łzę w swój puchar, następnie zaś wychylić go za wszystko, co piękne i wzniosłe. [...] Zażądam za to szacunku dla siebie, prześladował będę tego, kto mi nie okaże uszanowania”.

piękne i wzniosłe”²⁸. W tej perspektywie zatem należy sytuować wszelkie odwołania do innych tekstów²⁹.

Gombrowicz przywołując „źródłowo” Pascala w zakończeniu opowiadania odwołuje się do Nietzschego, a całość monologu sytuuje w perspektywie, jaką wyznacza aluzja do Dostojewskiego. Tę osobliwość łatwo można by spuentować zestawiając dwie klisze: „Bóg ukryty” i „umarł Bóg” – by następnie dowodzić, że Gombrowicz figuratywnie je prezentuje i w parodystycznym koncepcie rozwija. Takie zestawienie jednak, choćby intuicyjnie trafne, byłoby zaledwie powtórzeniem Gombrowiczowskiego konceptu i niczego w gruncie rzeczy nie wyjaśniałoby. Aby ostatecznie zamknąć cykl przedstawionych w niniejszym szkicu poszukiwań, warto – nie wdając się w rozważania na temat stosunku Nietzschego do Pascala – zapytać o wzajemną relację między tymi odwołaniami, więc o to, w jaki sposób pojawiają się one w tekście.

Otóż myśl Nietzschego afirmują, jak wspomniałem, dwie wielkie figury semantyczne tekstu *Biesiady*: scena spożywania kalafiora, w której sublimacje „Proustowskiego” świata przekształcają się w parodię obrządku religijnego; postać martwego chłopca, która skupia w sobie i mediatyzuje odniesienia religijne i obyczajowe (ofiara „ucisku społecznego” i parodia epifanii), potwierdza realność świata resentymentu i tak jak u Nietzschego odsłania jego kulturowe źródło.

Paradoksem jest jednak to, że owe figury pojawiają się w tekście w konsekwencji negacji. Innymi słowy: to, że myśl Nietzschego Gombrowicz przywołuje „nie wprost”, pośrednio. Wspomniane figury bowiem poprzedza szereg szczególnie ukształtowanych aluzji. Oto odkrycie ciała chłopca – zdarzenie, które zamyka sekwencję fabularną – poprzedza eksklamacja: „Ależ Bóg, Bóg istnieje!” Wypowiedź ta, której ukształtowanie wskazuje na jej przynależność do ciągu replik, nie stanowi jednak elementu konwersacyjnej wymiany, rozmowy, której przedmiotem byłoby „istnienie Boga”. Jest natomiast reakcją bohatera na zaistniałą sytuację, więc w pewnym sensie komentarzem do tej sytuacji. Nie oznacza to jednak, że Gombrowicz osadza „pascalowskiego” człowieka w „nietzscheańskim świecie”. Bo oto w trakcie biesiady, której zakończenie wywołuje cytowany komentarz narratora i zapowiada śmierć chłopca, padają słowa – zarówno w komentarzach, relacjach i refleksjach narratora, jak w mowie postaci – które należą do tego samego repertuaru leksykalnego, jaki wykorzystywał Nietzsche konstruując swoją krytykę mieszczaństwa, a także krytykę kultury chrześcijańskiej.

U Gombrowicza „litość”, „słabość”, „miłość”, „filantropia” (65, 66, 79) to emblematyczne znaki charakteryzujące społeczeństwo krytykowane przez Nietzschego. Pojawiają się one bodaj w każdym dziele tego filozofa³⁰. I taki

²⁸ Nie ma tu oczywiście miejsca, by rozwinąć myśl nad odniesieniem do tej tradycji, dlatego ją tylko sygnalizuję. Niemniej należy podkreślić, że to odniesienie jest w twórczości Gombrowicza niezmiernie istotne, także ze względu na pewne sensy filozoficzne. Wszak Hegel nawiązując właśnie do Diderota rozwija swoje refleksje nad „panem” i „niewolnikiem” w *Fenomenologii ducha*.

²⁹ „Słowem uprzedmiotowionym” jest w *Biesiadzie* także pseudocytat z *Promethidiona* Norwida, wychwycony w tekście opowiadania przez Głowińskiego (*Straszny piątek w domu hrabiny*, s. 284).

³⁰ Przytaczane dalej cytaty czerpię z: F. Nietzsche, *Dzieła*. W przekładzie W. Berenta, K. Drzewieckiego, L. Staffa i S. Wyrzykowskiego. T. 1–12 i Suplement. Warszawa 1905–1912.

właśnie status – emblematów, „słów przedstawionych” – mają one w tekście *Biesiady*. Gombrowicz w dwojaki sposób akcentuje ich „przedmiotowość”. Wypowiedzi postaci, których tematem lub składnikiem są owe słowa, mają budowę hasła, zawołań bądź sentencji. Status tych słów sygnalizuje często (nie jest to regułą) wielka litera. Tryb przywołania tych słów-emblematów w tekście *Biesiady* – a więc ich całkowite usytuowanie w wypowiedzi – implikuje w tekście opowiadania identyczne odniesienie podmiotu tekstu do tych słów, jakie jest implikowane w pismach Nietzschego. A więc autor *Biesiady* traktuje te słowa tak samo jak Nietzsche: „przedstawia” je oraz prezentuje ich „użytkowników”³¹. I tak jak Nietzsche wprowadza tych „użytkowników” w szczególnego rodzaju dialog, w którym „litościwy” i „słaby” chrześcijanin przekuwa „wiekuistą nienawiść” i pragnienie zemsty w miłość³², a „silny” człowiek „wyższy” odgrywa „komedie współczucia” i „buduje się cudzą niedolą”. „Niebezpieczne cnoty”, jak owe hasła nazywa Nietzsche w *Jutrzence*, funkcjonują w tekście *Biesiady* jako wykładniki wzajemnego usytuowania postaci i w istocie jednoczą świat mieszczanina i świat arystokratycznego salonu w związek oparty na lęku i zawiści, którego „ugruntowana równość” jedynie podsycza zawiść³³. Motywują one zatem wzajemne usytuowanie postaci oraz ich działania³⁴.

³¹ Zob. np. F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. (Studia i fragmenty). Przełożyli S. Frycz i K. Drzewiecki. Warszawa 1910–1911 (*Dzieła*, t. 12), fragm. 83: „Chrześcijaństwo, rewolucja, zniesienie niewolnictwa, równouprawnienie, filantropia, zamiłowanie spokoju, sprawiedliwość, prawda: wszystkie te wielkie słowa mają wartość tylko w walce jako sztandary: nie jako rzeczywistości: lecz jako słowa pięknie brzmiące, zamiast czegoś zupełnie innego (co więcej, przeciwnego!); fragm. 84: „Jeśli jesteśmy »rozzarowani«, to jesteśmy nimi nie pod względem życia: lecz znaczy to, że otwarły nam się oczy co do wszelkiego rodzaju »pragnień«. Z szyderczą zawziętością przyglądamy się temu, co zwie się »ideałem«: pogardzamy sobą jeno dlatego, iż nie możemy o każdym czasie pohamować owego niedorzecznego poruszenia, które zwie się »idealizmem«. Znarowienie jest silniejszym niż zawziętość rozzarowanego”.

³² Nie chcę podejmować w niniejszym szkicu dość złożonej problematyki Gombrowiczowskiego „nietzscheizmu”, dlatego odwołania do filozofa sygnalizuję „punktowo”. Poszczególne wyrażenia ujęte w cudzysłowy pochodzą z następujących tekstów Nietzschego: *Zmierzyć bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przełożył S. Wyrzykowski. Warszawa 1905–1906, rozdz. Cztery wielkie błędy, fragm. 4. *Dzieła*, t. 5; *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. Przełożył S. Wyrzykowski. Wyd. 2. Warszawa 1912, fragm. 382, 224, 392. *Dzieła*, t. 7.

³³ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*. (*Ludzkie, arcyłudzkie*. Część 2.). Przełożył K. Drzewiecki. Warszawa 1909–1910, rozdz. 2, fragm. 29. *Dzieła*, t. 11. Podstawowy sens wzajemnego usytuowania postaci w *Biesiadzie* oddany jest we fragm. 516 *Jutrzenki*: „Skłaniajmy do miłości! – Kto siebie samego nienawidzi, tego należy się lękać, gdyż rzuci on nas na pastwę swej goryczy i zemście. Baczmyż tedy, jak go skłonić, by pokochał siebie!”

³⁴ Być może, w perspektywie, jaką otwiera dzieło Nietzschego, dałoby się również odczytać motyw rzekomego kanibalizmu. Wszak ludożerze i wampiryczne motywy słowne wprowadza filozof pisząc o „moralności ofiary” (*Jutrzenka*, fragm. 221) i o narodzinach chrześcijaństwa (*Antychryst. Przemiany wszystkich wartości*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1907, fragm. 7. *Dzieła*, t. 8). Tutaj jednak pojawia się nieoczekiwane jeszcze jedno, równie prawdopodobne intertekstualne odniesienie. Głowiński (*Straszny piątek w domu hrabiny*, s. 290–291, 296, przypis 9) pisząc o kanibalizmie sugeruje odniesienie do tradycji sarmackiej. Podobną sugestią podsunął mi Wojciech Tomasiak w dyskusji nad niniejszym szkicem. Czy jednak oba odniesienia można ze sobą zestawiać? A więc książkę Baka obok Nietzschego i Dostojewskiego, a Pascal obok Paska? Brzmi to oczywiście komicznie i groteskowo, niemniej takie pomysły Gombrowicz miewał, przykładem *Trans-Atlantyk*. Kto wie, czy głębszy namysł nie zrodziłby konstatacji, iż dzieło znane pod nazwą *Liber chamorum* kryje projekt świata resentymentu?

Przedstawione tu skrótowe uwagi nad wzajemnym odniesieniem zawartych w *Biesiadzie* odwołań do Pascala i do Nietzschego nie mogą, oczywiście, prowadzić do wyraźnie sprecyzowanej konkluzji. Niemniej konstrukcja tekstu wskazywałaby, że Gombrowicz „ogląda” „myśl” Pascala w perspektywie, jaką projektują dzieła Nietzschego i Dostojewskiego. Gombrowicz nie ukrywa strategii tekstu swego opowiadania. Przeciwnie. Wyraźnie np. eksponuje retoryczny mechanizm fabuły: w tych momentach, w których połączenia poszczególnych sekwencji nie da się umotywić w płaszczyźnie zdarzeń, wprowadza „zza kadru” element wiążący – takim elementem jest np. notatka prasowa o zaginięciu Bolka Kalafiora, którą przypadkowo dostrzega w gazecie narrator (69–70).

W podobnej funkcji – „tropów” dyskursu – wykorzystuje Gombrowicz odwołania intertekstualne: zmiana sytuacji, rozbicie sensu promowanego przez odwołanie do Prousta wiąże się ze zmianą odniesienia intertekstualnego – po Prouście autor przywołuje świat znany z polskich XIX-wiecznych powieści i nowel, w których centralne miejsce zajmuje temat „nierówności społecznych”³⁵. Całość owego „dyskursu” sytuuje jednak w projekcie świata resentymentu, który w *Biesiadzie* urzeczywistnia się podobnie paradoksalnie jak u Nietzschego i u Dostojewskiego³⁶: krytyka świata resentymentu jest dziełem człowieka resentymentu. Gombrowicz wyraźnie eksponuje ten właśnie sens swego utworu. Konkretyzuje bowiem kontekst wypowiedzianego monologu narracyjnego przywołując teksty, które stanowią projekcję resentymentu i zarazem go urzeczywistniają. To resentyment w wydaniu rewolucyjnym (egzemplarz „Kuriera Czerwonego”, w którym narrator odczytuje informację o zaginięciu Bolka Kalafiora, 69) oraz resentyment w wydaniu organicznikowsko-po-

³⁵ To nawiązanie czytelne jest już w momencie pojawienia się motywu Bolka Kalafiora. W „notatce prasowej” (70) Gombrowicz wprowadza elementy stereotypowego opisu „wiejskiego dziecka” („nos okrągły, włosy płowe”) oraz elementy fabularnego schematu („chłopak uciekł, bo ojciec łoł go pasem po pijanemu, a matka morzyła głodem”). W zakończeniu pojawia się bardzo typowy motyw przeciwstawienia dwóch światów: „Ha, a więc nieszczęsny Bolek Kalafior aż tutaj zawędrował, skuszony jasnością okien z daleka widocznych na rozmokłym polu” (81). Identyczne motywy słowne można znaleźć np. w *Janku Muzykancie* (zob. H. Sienkiewicz, *Nowele*. T. 1. Warszawa 1976, s. 290–291). Zakończenie noweli Sienkiewicza to w istocie afirmacja świata resentymentu. Z perspektywy, jaką otwiera tekst Gombrowicza, dość komiczna: „Najazutrz powrócili państwo do dworu z Włoch wraz z panną i kawalerem, co się o nią starał. Kawaler mówił:

– *Quel beau pays que l'Italie.*

– I co to za lud artystów. *On est heureux de chercher là-bas des talents et de les protéger...*

– dodała panna.

Nad Jankiem szumiały brzozy...” (s. 294).

³⁶ W tej właśnie perspektywie sytuuje swe rozważania L. Szestow w książce: *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*. Przełożył i wstępem poprzedził C. Wodziński. Warszawa 1987. Autor wstępu twierdzi: „Do filozofii Szestowa nawiązuje otwarcie również nasz jedyny rodzimy egzystencjalista – Witold Gombrowicz” (s. 7). To „otwarte nawiązywanie” wydaje mi się wątpliwe. Zob. też bardzo instruktywną pracę: C. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*. Tłumaczył i posłowiem opatrzył B. Banasiak. Warszawa 1993. – Nietzsche sam wskazywał na związek swej myśli z dziełem Dostojewskiego. Mianowicie w *Zmierzchu bożyszcz* (rozd. *Niewczesne dywagacje*, fragm. 45): „Zbrodniarz i natury pokrewne. – [...] Dla poruszonego tu zagadnienia niepoślednią wagę ma świadectwo Dostojewskiego – nawiasem mówiąc, jedyne go psychologa, od którego nieco skorzystałem: należy on do najpiękniejszych zdarzeń mego życia, w wyższym nawet stopniu niż odkrycie Stendhala”.

zytywistycznym (wspomniane nawiązania do XIX-wiecznych utworów pojawiające się w końcowym fragmencie monologu, w którym narrator snuje przypuszczenia na temat wędrowni zaginionego Bolka Kalafiora). Te odwołania zakreślają horyzont świadomości, w którym bohater postrzega rzeczywistość. I w tym właśnie horyzoncie „użyta” zostaje „myśl” Pascala. Jej źródłowe odniesienie nie jest, jak wspomniałem, uchwytnie w wewnętrznych relacjach „świata przedstawionego”. Jest natomiast przez figurę tego świata implikowane: erozja „wspólnego sensu”, jaki projektuje „użycie”, wiąże się z ujawnieniem sensów czytelnym przez odniesienie do „źródła”. Można więc powiedzieć, że opozycja „używania” i „przyczyniania” da się w tym przypadku sprowadzić do opozycji „struktury powierzchniowej” i „struktury głębokiej”. Natomiast sens gestu przywołania Pascala można w konsekwencji opisać słowami Nietzschego:

[...] Pascala nie czytuję, lecz kocham jako najbardziej pouczającą ofiarę chrześcijaństwa, powolnie zamordowaną, wprzód na ciele, potem na duchu, jako całą logikę tej najstrasliwszej formy nieludzkiego okrucieństwa [...] ³⁷.

Usytuowanie cytatu z Pascala w strukturze tekstu opowiadania wiąże się oczywiście z kwestią trybu przywoływania tradycji literackiej. Otóż akt cytowania w *Biesiadzie* to figura tekstu, która projektuje pewien stosunek do tekstów tradycji i zakłada określony tryb ich wykorzystywania, pożytkowania. Ten tryb można określić mianem powtarzania i należy go wiązać z kategorią kanonu tekstów. Powtórzenie bowiem jako akt integralny potwierdza miejsce cytowanego tekstu w jego pierwotnym usytuowaniu (pośród innych tekstów kanonu). Uchyła więc mediację czasu i wszelkie relatywizujące odniesienia. Sam tekst zaś traktuje jako niezmienny, niezależny od kontekstu. Powtarzanie zakłada więc tożsamość tekstu i uobecnia porządek gwarantowany przez autorytet słowa, które w powtórzeniu jest słowem powszechnym, tzn. takim, które uchyła wszelkie mediacje i znosi opozycję „swoje” – „obce”. Tej figurze, którą można wiązać z tradycją cytowania tekstów sakralnych, Gombrowicz przeciwstawia w *Biesiadzie* akty naśladowania. Ta figura zakłada zupełnie inne rozumienie tekstów tradycji: mediacja czasu sprawia, że każde słowo jest „słowem obcym”, tzn. takim, które wymaga „oswojenia”; w procesie „oswajania” tekst odcina się od swych „źródeł”. Powiedzieć „myśląca trzcina” w kontekście dysput, jakie prowadzili janseniści, oraz w sąsiedztwie polemicznych nawiązań Pascala do Montaigne’a to nie to samo co powiedzieć „my-

³⁷ F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1909, s. 33. *Dziela*, Supplement. – Do Pascala nawiązuje Nietzsche wprost jeszcze dwukrotnie, w *Jutrzence* (fragm. 63 i 64): „Nienawiść bliźniego. – Jeżeli przypuścimy, że moglibyśmy względem kogoś innego doznawać tych samych uczuć, jakich on względem siebie samego doznaje – Schopenhauer nazywa to współczuciem, acz właściwie jedno-czuciem, jednoczuciością zwać by je należało – to musielibyśmy go nienawidzić, o ile by na podobieństwo Pascala miał się za godnego nienawiści. Takim też uczuciem względem ludzi pałał snadź Pascal oraz pierwotne chrześcijaństwo, któremu za czasów Nerona »dowiedziono« *odium generis humani*, jak powiada Tacyt”; „Zrozpaczeni. – Chrześcijaństwo kieruje się zmysłem myśliwego w stosunku do tych, których z jakiegokolwiek powodu można w ogóle przywieść do rozpaczy – li pewien wybór ludzkości jest do niej zdolny. Wciąż bieży ich śladem, czatuje na nich. Pascal próbował, czy przy pomocy najprzenikliwszego poznania nie dałoby się każdego bez wyjątku doprowadzić do rozpaczy – próba się nie powiodła ku wtorej jego rozpaczy”.

śląca trzcina” po rozważaniach Nietzschego. Wyrażenie to w swym pierwotnym kontekście brzmi inaczej niż u Pascala³⁸. Powtórzenie zakłada różnicę: albo wyobcowany zostaje podmiot, który w trybie alegatywnym przywołuje dawną myśl, wyobcowany zarówno z kontekstu wypowiedzania, jak i z własnej wypowiedzi, albo też akt powtórzenia wyobcowuje „cudze słowo”. Akt powtórzenia ujawnia zatem konflikt, który uchwytany jest zarówno w łonie samej wypowiedzi, jak w jej kontekście. Jest to konflikt między mówiącym a jego własną wypowiedzią. Nieuznanie mediacji, mówienie „mimo” kontekstu, prowadzi nieuchronnie, wbrew założonej alegacji, do naśladowania mimowolnego i do mimowolnej parodii. Temu naśladowaniu Gombrowicz przeciwstawia strategię naśladowania świadomego, które zapowiada możliwość powtórzenia sensu³⁹. Akt cytowania jest więc w *Biesiadzie* w pewnym sensie aktem samoświadomym. Implikuje refleksję nad usytuowaniem podmiotu wobec aktu cytowania i wobec cytowanego tekstu.

Nasuwa się przypuszczenie, że jest kilka powodów, dla których gest odrzucenia idei „poszukiwania źródeł” należałoby poprzedzić namysłem. Nawet jeżeli ta idea, stara jak filologia, może wydawać się, zwłaszcza w odniesieniu do Gombrowicza, mocno anachroniczna. Powody do tego namysłu są dość oczywiste i chciałbym je w telegraficznym skrócie przedstawić.

Powód pierwszy wiąże się z horyzontem sensów, jaki współcześnie projektuje termin „intertekstualność”. Otóż istnienie „cudzego słowa” w tekście łatwo można wytłumaczyć formułą, iż „każdy tekst jest intertekstem” – formułą, która w różnych modyfikacjach i wariantach pojawia się zarówno u Kristevej, jak u Foucaulta, Barthes’a, Riffaterre’a czy Bachtina. Ta ogólna formuła jest, co prawda, interpretacyjnie bezużyteczna i metodologicznie jałowa, a więc nie pozwala wyjaśnić funkcji owych przytoczeń, niemniej ma istotne znaczenie, jako że łatwo związać jej sens z ogólnym sensem *Ferdydurke*, powieści, której idee wielokrotnie, i słusznie, odczytywano w horyzoncie sensów zaprojektowanym przez filozofię egzystencjalną, zwłaszcza zaś przez filozofię Jean-Paula Sartre’a. Stwierdzenia Kristevej („tekst jest mozaiką cytatów”) czy Foucaulta („wszelki jawny dyskurs opiera się w skrytości na czymś już-powiedzianym”) nie tylko obwieściły nowy teoretyczny koncept poststrukturalizmu, nie tylko komentują i poświadczają zmiany w sposobie tworzenia, funkcjonowania i pojmowania literatury, ale i odsyłają do wizji świata, w której myśli o iluzji oryginalności towarzyszy konieczność uznania nieautentyczności podmiotu i niesamoistności tekstu; w której erozja „twardego” niezależnego „ja” potwierdza tezę o „śmierci Boga”; w której alienującą myśl o ludzkiej alienacji łatwo skojarzyć z alienacją słowa; więc wizji świata, którą odsłania

³⁸ Komentatorzy mówią o dwóch źródłach cytowanej „myśli” Pascala, źródłach, które Pascal mediatyzuje. Źródłem pierwszym jest *Metafizyka* Arystotelesa (1006 a), drugim – *Wulgata* (Mt 11, 7).

³⁹ Na temat podobieństw cytatu do parodii zob. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Form*. Methuen 1985, s. 40. – M. R. Mayenowa, *Wyrażenia cudzysłowowe*. W: *Studia i rozprawy*. Wybór i opracowanie A. Axer, T. Dobrzyńska. Warszawa 1993, s. 171. – R. Nycz, *Parodia i pastisz*. W: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993, s. 155. – M. Butor, *La Critique et l'invention*. „Critique” nr 247 (1967). – E. E. Kellert, *Literary Quotation and Allusion*. Cambridge 1933, s. 25–26.

i usiłuje przewyciężyć Gombrowicz w *Ferdydurke* i w innych swych utworach. Czyli idzie o to, co w odniesieniu do twórczości Gombrowicza dostrzeżono już bardzo dawno i co wielokrotnie interpretowano. Upraszczając: idzie o związek między interakcyjnością a intertekstualnością, związek na różne sposoby urzeczywistniany w tekstach utworów Gombrowicza i związek, którego całe dzieło pisarza jest potwierdzeniem.

Powód drugi, stanowiący pod pewnym względem partykularyzację pierwszego, jest jeszcze bardziej oczywisty: to Gombrowiczowska parodia, więc typ wypowiedzi, który – z jednej strony – autorefleksyjnie czy samoświadomie odsłania własną literackość, w pewnym sensie ją manifestuje, z drugiej zaś strony odzwierciedla w swej strukturze literacki i pozaliteracki kontekst; manifestuje swą zależność od innych tekstów, ale przekraczając literackie normy projektuje niepowtarzalny tryb interpretacji. Odbiorcy zaś wyznacza rolę jak w teatrze Brechta, ambiwalentną, która zakłada dystans, a równocześnie współdziałanie w konstruowaniu tekstowych znaczeń. To parodystyczny „*Verfremdungseffekt*”, który powoduje, że wahania co do sposobu traktowania cytatów stają się elementem strategii tekstualnej i, paradoksalnie, należy je eksponować, nie zaś tłumić⁴⁰.

Usytuowanie kwestii cytatów, jak i samych cytatów w tak zaprojektowanym horyzoncie prowadzi nieuchronnie do sformułowania dwóch wniosków i zarazem tez:

1. Lokalizacja cytatów i charakterystyka ich funkcji jest działaniem interpretacyjnym, co oznacza, że – z jednej strony – „poszukiwanie źródeł” jest w takim samym stopniu „wyjaśnianiem” jak „rozumieniem”, z drugiej zaś strony oznacza, że będąc działaniem otwartym i z natury nieukończonym, tworzy, tak jak każda interpretacja, swoją „*a map of misreading*” i wcale nie musi oznaczać interpretacyjnego „*misleading*”.

2. Encyklopedyczna *enumeratio* da się przekształcić w dyskurs interpretacyjny, a mikrocytaty, kryptocytaty i parafrazy – przynajmniej niektóre – da się tak czy inaczej umotywić nie tylko w odniesieniu do sytuacji komunikacyjnej utworu, w akcie wskazania kontekstu, „archiwum”, repertuaru czy genezy, ale da się umotywić na poziomie tekstu, który sam wskazuje swe „źródła” i motywuje akt wskazania. Oznacza to, że niektóre parafrazy, cytaty i kryptocytaty stanowią istotne komponenty semantyki tekstu, co pozwala mniemać, że cytaty i parafrazy, a więc tekstowe konkrety, można w utworach Gombrowicza interpretować tak, jak interpretowano w tych utworach tekst na poziomie reguł, tzn. konwencji. Wszystko bowiem wskazuje na to, że mnogość cytatów, parafraz i aluzji wiąże się z polikonwencjonalnością powieści Gombrowicza i że te odniesienia należy rozpatrywać równie wnikliwie, jak rozpatrywano kwestie konwencji. Z jednym wszelako zastrzeżeniem. Decyzja interpretatora jest, co prawda, arbitralna, tak jak arbitralnym ge-

⁴⁰ Wśród „gombrowiczologów” wahanie między dystansem a współdziałaniem jest chyba szczególnie wyraźne. Z jednej strony bowiem intertekstualne „uzależnienia” twórczości Gombrowicza przyjmowane są na mocy oczywistości i częstokroć wskazywane. Z drugiej strony, na ogół, nie analizuje się ich. Natomiast zamyka się je w koncepcie metodologicznym. Jeżeli przyjąć, że poszukiwanie „źródeł” jest objawem natręctwa – od razu trzeba dodać, że to natręctwo jest kulturowo ugruntowane.

stem jest podjęcie jakiegokolwiek przedsięwzięcia interpretacyjnego, niemniej jednak jest weryfikowana w trakcie hermeneutycznego działania. Nie można bowiem mówić o całkowitej pewności, że cytat jest właśnie cytatem. Statystyczna powtarzalność poszczególnych wyrażeń i zwrotów jest tak wielka, że zawsze można i należy zakładać przypadkową zbieżność. Nie mniej ważne niż „podobieństwo” jest zatem dla „pewności” prawdopodobieństwo, determinowane przez ogólniejszą kategorię horyzontu sensów, w którym cytat odczytywany jest jako cytat. Ten horyzont wyznacza przestrzeń intertekstualnych relacji, w której sytuuje się tekst.