

Janusz Margański

Flirt z Dianą : paryski epizod Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 95/4, 21-26

2004

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

FLIRT Z DIANĄ
PARYSKI EPIZOD GOMBROWICZA

Witold Gombrowicz dość długo zwlekał z ujawnieniem swego „flirtu z Dianą”. Nastąpiło to dopiero w 1963 roku w *Dzienniku*, po przyjeździe pisarza do Francji, jeszcze przed wyprawą do Berlina. W pewnym miejscu, komentując swoje paryskie doznania, najpierw mimochodem wymienia imię antycznej bogini. Powiada o Paryżu:

To miasto rozpuszczające w ustach starawych ambrozje! Chodząc po Paryżu z głową opuszczoną, zgaszony i cichy, myślałem, iż tego tylko brakuje by oni pewnej nocy, zakradłszy się do posągów nagich, poubierali je wedle ostatniej mody, uperfumowali... Diana w toalecie Diora, tak, to by było po linii ich *mondanité*, po linii wytwarzania smakowitych namiastek piękności. A jednak, powtarzałem sobie, a jednak piękność prawdziwa jest naga! I człowiek nie może być lojalny wobec tej nagości inaczej, jak poprzez własną nagość – jeśli nie tę, która jest twoim udziałem obecnie, to tę, którą miałeś – a jeśli jej nie miałeś, to poprzez tę, którą mogłeś mieć, gdyż była w każdym razie właściwa twojemu wiekowi¹.

Dalej szkicuje mentalny pejzaż miasta, opowiada o udzielonych wywiadach, o tym, jak go przyjęto w stolicy Francji i wreszcie o wizycie w Luwrze, do której namówił go Hector Bianciotti, towarzyszący mu przy zwiedzaniu Grande Galérie. W chwilę potem autorytatywnym gestem dzieli Paryż na „stronę Prousta” i „stronę Sartre’a”, by opowiedzieć o dokonanej w pojedynkę nocnej wyprawie do Tuilleries:

Wyszedłem na ulicę, długo po rozmaitych ulicach chodziłem, wreszcie jakoś pomiędzy posągi zaszedłem tam, gdzie Jardin des Tuilleries – w świetle nocy osaczyła mnie nagość posągów miękka i powyginana, gnąca się i giętka, zręczna, smukła, szczupła... tylko że z kamienia, zupełnie na zimno skamieniała, paradoks, wyznaję, bo ruch nieruchomy, martwe życie, twarda miękkość, zimne ciepło i tak to wszystko martwo żyje po nocy w księżycu... Myślę sobie, co to za czary, co to za paradoks... a tu mi paradoks rośnie i tężeje, i siebie przerasta... i ja pomyślałem, że lepiej za długo tu nie stać w owym paradoksie, między posągami, odejść stąd lepiej... Zacząłem tedy odchodzić, z początku wolno, potem coraz prędzej, ale posągów dużo, las kamienny... kluczę, kręcę... wtem jak wryty stanąłem. Psy przede mną! Patrzę: był to Akteon z marmuru, który, przed chwilą Dianę nagą zobaczywszy, teraz uciekał... a własne psy jego za nim, wyszczerzone, z kłami już, już dopadają, już go zagryzają!...

Ale, okropność! Ten grzech śmiertelny śmiałka, psami zaszczutego, uciekającego, nie ruszał się wcale... I trwał tak, bez przerwy, na wieczność, jak strumień ścięty lodem. I w obliczu grzechu zamartwego Pawłow mi zawył, aż hen, po krańce Paryża... i wył mi glucho Pawłow w nocy nieruchomej! Poszedłem do domu².

¹ W. Gombrowicz, *Dziela*. T. 9: *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1986, s. 115–116.

² *Ibidem*, s. 131.

O czym tu pisarz mówi? Gombrowicz to oczywiście nie Restiff de la Bretonne. Wcale nie przechadzał się po Paryżu z policyjno-moralizatorską intencją. Co więcej, wcale nie zajmował się w trakcie tej przechadzki obserwacjami psychologiczno-obyczajowymi. Mało tego, można domniemywać, że w ogóle nie wyruszył na tę wieczorną wycieczkę, lecz w imaginacyjnym ekskursie odtwarzał to, co za dnia zobaczył z Bianciottim, co ongi znalazł w tekstach klasycznych i co znacznie wcześniej nurtowało jego wyobraźnię. Autor *Dziennika* odbywa bowiem perypatetyczny spacer po tekstach kultury: odwiedzając i komentując jej miejsca, porządkuje własne doznania i swoją wiedzę o świecie. Dlaczego jednak mówi akurat o Dianie i dlaczego zmyśla czy też konfabuluje i opowiada o rzeźbach, których raczej nie mógł zobaczyć w takim układzie w Les Jardins de Tuilleries?

Otóż przemierzając Alée de Diane widział zapewne *Diane chasseresse*, nagi posąg bogini dłuta Louisa Auguste'a Lévêque'a, potem minął skromniejszy posąg autorstwa Guillaume'a Coustona. I dopiero w Cour Puget ujrzał nagą Dianę w kąpielu, dłuta Christophe'a-Gabriela Allegraina, posąg, który na życzenie Madame du Barry miał ozdabiać park zamku Louveciennes. Ani śladu w Les Jardin de Tuilleries po marmurowym Akteonie ściganym przez dopadające go psy. Są, owszem, marmury, psy, jest też śmierć i cała legenda przedstawiona, tak jak ją widział Owidiusz – w cyklu wizerunków na sarkofagu w Musée du Louvre, lecz już w Galérie Daru. Jest też Akteon, psy i śmierć, ale na płótnach, nie w marmurze. Kto wie, choć pewności mieć nie można, czy Gombrowicz chcąc rozwinąć nurtujący go od dawna temat, pragnąc dopowiedzieć historię Diany, nie wybrał się aby do Galérie de la Melpomène, gdzie ujrzał anonimowy *Torse d'Actéon*, a w salach „La peinture à Rome et à Bologne au XVIIème siècle” obraz *Actéon métamorphosé en cerf* Francesca Albaniego. Wystarczyło, żeby zerknął na *Diane* Delaunay'ego i *La Chasse de Dianne* Arnolda Böcklina czy na *Diane au bain* Jeana-Antoine'a Watteau. Interesujące sceny mógł odnaleźć także na obrazie *Diane et Actéon* Giuseppe Cesariego, przedstawiającym nagie nimfy osłaniające Dianę oraz Akteona obszczekiwanego przez własne psy. Ale czy rzeczywiście zaglądał do tych muzeów, skoro intuicja podpowiada, że żaden z wymienionych obrazów nie współgrał z wrażliwością pisarza?

Gombrowicz przechadzając się z Bianciottim po Luwrze doznał zapewne jednego z tych olśnień, w których własna egzystencja i twórczość układały mu się w spójną opowieść, dlatego też skomponował w *Dzienniku* przechadzkę po tekstach i obrazach, w której dopowiadał to, co ongi ujrzał na reprodukcjach. Wśród tych wspomnianych obrazów znalazła się, być może, scena z Dianą i Akteonem przedstawiona w tzw. pokoju Diany w warszawskim Pałacu na Wyspie, autorstwa Jana Bogumiła Plerscha, będącego – obok Bacciarellego – dekoratorem budowli wznoszonych w Polsce przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, być może reprodukcja obrazu Tycjana *Diana i Akteon*³, przywołanego z edynburskiego National Gallery, lub bliższa zamysłem i wrażliwości pisarza, bardziej pasująca do jego perypatetycznej opowieści *Śmierć Akteona*, eksponowana w londyńskim National Gallery. Nie

³ Obecnie ów obraz znajduje się w National Gallery of Scotland (Edinburgh). F. C a t a l u c c i o (cyt. za: *O korespondencji Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz*. Przeł. J. U s z y Ń s k i. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 1, s. 115) tak komentuje pierwotny zamysł Gombrowicza dotyczący zatytułowania pisanej właśnie powieści *Akteon*: „Gombrowicz rozpoczął pracę nad książką mając przed sobą reprodukcję obrazu Tycjana *Śmierć Akteona*”.

bez znaczenia były też pewnie lektury, toteż należy wspomnieć o klasycznych *Przemianach* Owidiusza czy – zwłaszcza – o *Złotym ośle* Apulejusza i całej bibliotece dzieł posiłkujących się tymi dwiema kanonicznymi wersjami mitu: od Petrarcki po *Pannę de Maupin* Théophile'a Gautiera.

Ale czy to nie dziwne, że ten obrazoburca, niechętnie nastawiony do muzeów i bibliotek, w ogóle sięga po kanoniczny motyw? Dlaczego przyznaje się do „romansu” z Dianą? Dlaczego opowiada historię bogini, kojarzy z własną osobą, z pisaniem i z Paryżem, Paryż z psami, a psy z Pawłowem? Dlaczego konstruuje swą opowieść tak, jakby ważny był nie tylko sam temat i artystyczna reprezentacja, ale także marmur, rzeźbiarski materiał, jakby emocje w starzejącym się mężczyźnie miała wywoływać nie sama nagość czy kobiecość, lecz właśnie „nagi marmur”? Dlaczego nie poprzestaje na zachwycie nad marmurową nagością i nie kończy, jak później w *Operetce*, apoteozą młodości, ale kontynuuje opowiadanie znanej historii i przedstawia smutny los Akteona?

Gombrowicz widząc w Luwrze Dianę odkrywał nie tylko znaki tradycji literackiej i malarskiej, ale także historię własnych zmagañ z materią literatury. W marmurowym posągu dostrzegł zapewne kobiety, które powołał do życia w swej twórczości, swoje najdawniejsze i najgłębsze fascynacje, lęki i pragnienia, także emblemat swego losu jako artysty.

Nietrudno przecież prefigurację Diany dostrzec w postaciach dziewic ze szczególnym upodobaniem obserwowanych przez pisarza: w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* i w *Ferdydurke*. Wokół dziewic wszak układa się najważniejszy sens tych utworów, one też definiują poczynania bohaterów: tak jest w przypadku zarówno Alicji, jak i Zuty Młodziakówny w *Ferdydurke*. Dziewica-kobieta nigdy nie jest obiektem adoracji i uwielbienia, jak w tradycji chrześcijańskiej. Przeciwnie, tak jak w opowieści o Dianie i Akteonie, jest przedmiotem pożądania i celem pościgów podejmowanych przez kolejnych bohaterów bądź obiektem kunsztownie splecionych intryg.

Niezwykłość zamysłu pisarza polega na tym, że dążenie do usidlenia czy – ostatecznie – spenetrowania dziewicy jest równie silne jak lęk przed fizycznym z nią zespoleniem. O ile bowiem cel pościgu lub obiekt intrygi stanowi dziewczyna, o tyle ścigającym lub intrygantem jest „dziewic” – zalękniony osobnik płci męskiej, impotent, starzec, który nie jest w stanie zdobyć kobiety. Nie oznacza to jednak, że Gombrowicz w samych początkach swej twórczości niszczy mit Diany i Akteona, skoro – wydawałoby się – nie może tu być mowy o „seksualnej transgresji” i stosownej za nią karze. Jest zgoła przeciwnie, pisarz znacznie poszerza obszar transgresji, co więcej, respektuje tradycyjną, archaiczną tkankę znanej opowieści, przesłoniętą zwłaszcza przez XVII- i XVIII-wieczne jej reprezentacje, i w zupełnie innym trybie myśli o karze.

Przypomnijmy bowiem, że uroda Diany była w istocie zasłoną dla jej krwiożerczych i mściwych instynktów. Bogini ta, owszem, patronowała Amazonkom i je chroniła, ale też zabiła 7 córek Niobe i zmusiła Agamemnona do poświęcenia Ifigenii. Ta jej dwoistość jest osobliwie umotywowana. Diana-Artemida nosiła bowiem na szyi przeraźliwą maskę Gorgony. Stąd zaś już tylko krok do Gombrowicza i współczesnych interpretacji – bo chyba nie trzeba przypominać, że Gorgona to jeden z Freudowskich symboli kompleksu kastracyjnego.

Kim więc dla Gombrowicza jest Diana, skoro na pewno nie pretekstem do

ukazania kobiecego piękna, tak jak np. u Bouchera, malarza, który zrezygnował z myśliwskich akcesoriów pięknej bogini⁴ i promował arystokratyczną estetykę zaprawioną nutką dekadencji?

Gombrowiczowska bogini jest, zgodnie z modernistycznym mitem, reprezentantką świata natury, co ją czyni tym bardziej niedostępną. Autor *Dziennika* nie dostrzega jej urody: właściwie nie wiadomo, jakie są Alicja, Zosia, Henia. Wiadomo tylko, że wszystkie są dziewicami i że budzą lęk, wstręt lub zachwyty zaprawione pożądaniem. Nawet Zuta, jedna z prefiguracji Diany odkrytej w *Dzienniku*, jest wielką niewiadomą. Można tylko powiedzieć, że przypomina – „pogańską boginię mającą skłonności do sportów na świeżym powietrzu”, jak William Thackeray w *Księdze snobów* nowocześnie nazywa Dianę⁵.

Bogini to u Gombrowicza kreacja stworzona przez pożądającego mężczyznę, kreacja uosabiająca niedostępność, tajemnicę, a zarazem powaby świata. Paradoksalnie jednak – nie zostaje uprzedmiotowiona. Pisarz wokół erotycznych niespełnień, zranień i słumień konsekwentnie buduje cały kosmos. Na tej zasadzie np. skupia wokół figury dziewicy nawet najmniejsze drobiny rzeczywistości, czemu często towarzyszą drastyczne przeobrażenia tradycji, gdy np. w obrazie ust dziewicy odsłania wyobrażenie waginy. Obsesyjnie dekonstruuje niedostępną boginię, ale zarazem podsuwa kreacje doskonale czytelne na tle tejże właśnie tradycji mitologicznej, w której niezdołana kobieta staje się ostatecznym celem ziemskich (i pozaziemskich) poszukiwań bohatera⁶ i w której właśnie kobieta reprezentuje wszystko, co daje się poznać i ogarnąć. W której dążenie do spełnienia ściąga na poszukującego śmiertelne niebezpieczeństwo.

Na tej też zasadzie relacje wiążące Gombrowicza z Dianą i jej prefiguracjami uniwersalizują się. Kobiecość nie kojarzy się już wyłącznie z kobietą, ale np. z cielesnością, seksualnością, młodością, a dotyczące jej dążenia i zabiegi osobliwie przekładają się na wszelkie przejawy egzystencjalnej aktywności człowieka. Na tej zasadzie pogoń za pensjonarką w *Ferdydurke*, zapowiadająca „sceny myśliwskie” z *Operetki*, jest nie tylko synonimem pożądania, zresztą zgodnie z tradycją sięgającą greckich pisarzy, od Archilocha po Ksenofonta, stanowi bowiem także figurę ludzkich pragnień i dążeń poznawczych, w których człowiek już to zawłaszcza obiekt poznania, pożera go, penetruje, już to oczami defloruje. Powiada wszak Jean-Paul Sartre:

Działanie poznawcze to polowanie. Bacon nazywał je łowami Pana. Mędrzec to myśliwy, który osacza białą nagość i gwałci ją sp ojrzaniem. Te wyobrażenia przywodzą nam ponadto na myśl to, co nazywamy „kompleksem Akteona”⁷.

Czyżby więc zwykła transformacja kanonicznego tematu? Chyba nie, nie można też mówić o jego współczesnej transpozycji: jedno i drugie jest wykluczone, skoro – jak powiada Foucault – „czyste słowa mitu przestały być możliwe”⁸. Więc co?

⁴ Myślę o takich obrazach tego malarza, jak *Diane sortant du bain*, *Retour de Chasse de Diane* czy – ceniona przez A. Renoire’a – *Diane au bain*.

⁵ W. Thackeray, *Księga snobów*. Przeł. A. Gliniczanka. B.m.i.r., s. 32.

⁶ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. A. Jankowski. Poznań 1997, s. 87–88.

⁷ J.-P. Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1976, s. 667.

⁸ M. Foucault, *Proza Akteona*. Przeł. T. Komendant. Posłowie M. P. Markow-

Gombrowicz długo zwlekał z przyznaniem się do „flirtu z Dianą”. Wahał się. W połowie lat pięćdziesiątych był już bliski podjęcia decyzji – gdy pisał *Pornografię*. Przez dobrych kilka lat powstająca powieść nosiła roboczy tytuł *Akteon*. Ostatecznie pisarz zrezygnował. Już po skończeniu utworu (4 II 1958) poinformował brata w liście, że rezygnuje z *Akteona* na rzecz *Pornografii*⁹. A przecież wszystko się zgadzało.

Grecki mit miał tu zespolić podglądanie, voyeuryzm i gwałtowną śmierć młodzieńca przez rozszarpanie, wynik szału płynącego z mrocznego żywiołu dionizyjskiego¹⁰.

Co więcej, pisarz podwoił mitologiczną inskrypcję, dorzucił bowiem jeszcze kanoniczną scenę wyobrażającą Zuzannę i starców – wyostrzając w ten sposób motyw podglądania, a zarazem pozostawiając emblematyczny znak refleksji artysty nad mocą spojrzenia. Dlaczego więc się wycofał i dopiero po kilku latach zdecydował się na wyznanie, osobliwie następnie skomentowane *Operetką*, gdzie inskrypcja nagle ożywa i staje się składnikiem dynamicznej akcji?

Zapewne wiedział, że nie może ot tak sięgnąć do archiwum kultury i wykorzystać zdeponowanego w nim motywu. To prawda, że zgodnie z tradycyjnym przepisem opowiada o rozkoszach i niebezpieczeństwach podglądania, równocześnie jednak odrzuca sensy wyzwolone w geście przywołania antycznego motywu przez renesansowych mistrzów, za których sprawą Diana z figury mitologicznej stawała się uosobieniem Natury, następnie pierwszą kobietą i wreszcie ucieleśnieniem piękna. Gombrowicz rozpaczliwie stara się wyrwać swoją Dianę z objęć Natury i włączyć ją w porządek ludzki. Co więcej, wykorzystuje reguły tradycyjnej, alegorycznej i symbolicznej reprezentacji, usprawiedliwiające poczynania dawnych mistrzów, i obraca owe reguły przeciw projektowanym przez nie sensom. Na tej zasadzie powołuje do życia w *Operetce* kolejne wcielenie Diany, jakim jest Albertynka.

Następuje więc osobliwa transformacja znanego mitu. Nie opowiada on już jakiejś historii rozgrywającej się między Dianą a Akteonem, lecz urzeczywistnia doznania autora, który najpierw rozkoszuje się podglądaniem i destrukcją tradycyjnych zasad reprezentacji, a potem podniety szuka nie w świecie wyobrażeń, do których przedstawienie odsyła, lecz w materialności samych przedstawień. A tym właśnie zaleca się nagi marmur, stąd związane z nim osobliwe, perwersyjne podniety, które tak bardzo inspirowały Michela Leirisa¹¹. Mógł więc Gombrowicz uchylając działanie Natury dostrzec w porządku sztuki te impulsy, którymi chętnie zajmowała się fizjologia, mógł też w brytanach ścigających Akteona dostrzec psy Pawłowa.

Ten zabieg nie tyle spowodował rozerwanie tradycyjnej tkanki mitu, co gruntownie zmienił charakter występujących w nim figur. Otóż Gombrowicz po serii drastycznych zabiegów dokonywanych na postaciach kobiet – od *Pamiętnika*

ski. W: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybrał, oprac. T. Komendant. Warszawa 1999, s. 142.

⁹ List z 17 II 1958. Zob. też uwagi w *Dzienniku* oraz listy do J. Giedroycia z 30 X 1956 i 3 X 1957 w: *Jerzy Giedroyc – Witold Gombrowicz: listy 1950–1969*. Wybrał, oprac., wstęp A. Kowalczyk. Warszawa 1993, s. 190, 230.

¹⁰ M. Legierski, *Modernizm Gombrowicza*. Sztokholm 1996, s. 73.

¹¹ Zob. M. Leiris, *Wiek męski*. Przeł. J. Błoński. Warszawa 1973, s. 45.

z okresu dojrzewania po *Pornografię* i *Kosmos* – ostatecznie oddzielił kobiecość od figury Diany, zdecydowanie natomiast wyeksponował androgyniczność bogini, jej młodość i witalność. I właśnie te aspekty czy też *epinoiai* bogini, jak powiedziałby teolog, określały charakter poczynań pisarza. Jak piękność staje się z czasem atrybutem nie kobiecości, lecz młodości, tak podglądanie i śledzenie kobiety, zastępcze z nią kopulacje – stają się z czasem figurami pragnień, woli życia, fascynacji niebezpieczną, bo niosącą zapowiedź śmierci zmysłowością. Tak więc w *Dianie* rozpoznał Gombrowicz ostatecznie fascynację, która go pobudzała od początku twórczości, fascynację młodością, androgyniczną czy ponadseksualną młodością, która od samego początku mu się wymykała i którą „od zawsze” ścigał jak zjawę.

Łatwo zauważyć, że treść dramatu, jaki w mieście, zwłaszcza w wersji Apulejusza, stał się udziałem Akteona, pisarz rozpoznał w działaniach artysty, który ścigając się z własnymi pragnieniami, prowadzi ryzykowną grę: gdy tworzy tekst, naraża się na to, że ten jego samego pochłonie, unicestwi lub rozczłonkuje, toteż tworząc go, zarazem przed nim umyka: zupełnie jak Akteon, który zamieniwszy się w jelenia, traci głos i nie jest już w stanie odwołać ścigających go psów. Tak przedstawiały się nowa wersja „prozy Akteona”.

Gombrowicz odbywając imaginacyjny spacer po Les Jardins des Tuilleries nieuchronnie musiał uzupełnić wizerunek Diany historią Akteona oraz – własną historią. Ale też dopiero tam mógł wymienić samo imię Diany. Przyjechał wszak do Europy po śmierć, jak sam wyznawał, a wiek upoważniał go do wyznania, iż Diana, fantazmat, dzieło pragnień, jest kreacją stworzoną przez starego człowieka. Po drugie, chciał po raz kolejny rzucić wyzwanie publiczności i podbić Paryż, dlatego posłużył się konwencjonalnym znakiem, który najpierw przy okazji wizyty w Luwrze pozwolił mu przeprowadzić krytykę malarstwa, a w istocie zakamuflowaną krytykę Natury, a następnie – ulokować się w dobrym towarzystwie Sartre’a i Prousta; ten ostatni, co prawda, bawił się rozbieraniem Diany z Poitiers, ale na pewno by docenił Gombrowiczowskie skojarzenie mitycznej bogini z pracownią Christiana Diora.