

Michał Głowiński

Gombrowicz poprawia Dantego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (64), 58-67

2000

Artykuł został 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.

Michał GŁOWIŃSKI

Gombrowicz poprawia Dantego

Zdzisławowi Łapińskiemu
w Jego siedemdziesięciolecie

|

Jedno łączy wszystkie dzienniki, niezależnie od tego, czy pisane dla samego siebie (często jedynie z pozorów!), czy przeznaczone do natychmiastowej publikacji: zakładają one różnorodność form wypowiedzi, dopuszczają w istocie wszystkie ich postacie, pod tym względem nie narzucają żadnych ograniczeń, a jeśli one się pojawiają, to ich uzasadnienie tkwi we właściwościach czasu, w jakim dany diariusz powstaje, i w samych możliwościach języka. Z tego przywileju wolności i różnorodności Gombrowicz korzystał – być może – nawet w większym stopniu niż inni diaryści.

Forma *quasi*-dziennika – stwierdza Zdzisław Łapiński – pozwoliła pisarzowi połączyć sprzeczne zamiary – autobiografizm i fikcję, samoistność dzieła i jego funkcję w dramaty-zowaniu stosunków między autorem a czytelnikiem, dyskursywne przesłanie i bezinteresowną grę wyobraźni.¹

A skoro pozwalała połączyć, to także dawała – paradoksalnie – możliwości wydzielenia. Możliwości wykorzystywane przez samego pisarza, ale też dyskontowane przez komentatorów, czytelników, w jakiejś mierze również – wydawców.

^{1/} Z. Łapiński *Błazenada podszyta tragizmem*, „Plus – Minus”, dodatek do dziennika „Rzeczpospolita” nr 217 (5687) z 16–17 września 2000.

Głowiński Gombrowicz poprawia Dantego

Dziennik ze swej natury składa się z epizodów, ułamek, fragmentów. Niektóre z nich są tak pomyślane i w ten sposób ukształtowane, że swoją dziennikową naturę ujawniają w stopniu nader wysokim, inne – choć w dziennik wprowadzone – rozwijają się na swój własny rachunek, mogą być czytane poza macierzystym kontekstem jako utwory w pełni czy przynajmniej w dużej mierze samoistne. Owe wyodrębniające się części mogą mieć różnoraki charakter i wyróżniać się na rozmaite sposoby, wchodzą tu w grę kryteria tematyczne, narracyjne i w istocie wszelkie inne. Dobrym przykładem epizodu wydzielonego przez pisarza (w pierwszym tomie *Dziennika*) jest *Diariusz Rio Parana* z roku 1956². Odrębny tytuł oraz posłużenie się kursywą to wyraźne sygnały samoistości, dzięki nim fragment ten staje się swojego rodzaju cytatem.

Nie we wszystkich przypadkach odrębność epizodu, mającego wszelkie po temu dane, by żyć samodzielnym życiem, została zaznaczona za pomocą środków tak wyrazistych. Niemal z reguły ujawnia się ona wtórnie. Tak właśnie się dzieje w przypadku epizodu XVIII z trzeciego tomu *Dziennika*, a dokładnie tej jego części, która pochodzi z roku 1966. Na to, iż został zauważony i zaczął istnieć poza jego obrębem jako osobny utwór, wpłynął niewątpliwie fakt, że opublikowano go oddzielnie w niewielkiej książce dwujęzycznej jeszcze za życia pisarza, a więc z niewątpliwą jego aprobatą. Ów niewielki tomik nosi tytuł *Sur Dante* – i to do niego będziemy się w niniejszych rozważaniach odwoływać³. Nie wzbudził on zresztą większego zainteresowania krytyki; o ile wiem, istnieje jedno tylko poważne studium na jego temat⁴. Wielki pisarz pisze teksty niezwykle, bo gdyby tego nie czynił, nie byłby wielkim pisarzem. Ale nawet jeśli się uwzględni niewątpliwą niezwykłość Gombrowiczowskich arcydzieł, na ich tle te dziwne refleksje o Dantem odznaczają się niezwykłością nadzwyczajną i spotęgowaną.

2

Zacznijmy od problematyki filologicznej. Zaciekawienie budzi sam tekst tego utworu Gombrowicza, do zastanowienia skłania jednak przede wszystkim tekst cytowanych fragmentów *Boskiej komedii*. Sprawa pierwsza nie jest skomplikowana, różnice bowiem między tym, co znalazło się w *Dzienniku*, a tym, co trafiło do polsko-francuskiej książeczki nie są wielkie. W edycji książkowej dodano wersję ory-

2/ Zob. interesujące studium J. Pawłowskiego *Gombrowicz i lęk. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana”*, „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 4.

3/ W. Gombrowicz *Sur Dante*, traduit du polonais par Allan Kosko, Editions de L’Herne, bez miejsca. Polski oryginał drukowany jest na stronach parzystych, francuski przekład – nieparzystych.

4/ J. Błoński *Gombrowicz i Dante*, „Życie Literackie” 1971 nr 3. Krytyk rozpatruje ten utwór jako przykład charakterystycznej dla Gombrowicza „dialektyki odrzucenia i przyswojenia”. Szkicu swego nie przedrukował Błoński w całości, włączył jednak jego fragmenty do studium „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*, w tomie *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994; odpowiedni fragment na stronach 165–169.

ginalną trzech tercyn, będących przedmiotem rozważań Gombrowicza, znajdują się one jednak poza głównym tekstem. Opuszczono zaś trzy niewielkie fragmenty. Dwa ze strony 231⁵; pierwszy, w którym Gombrowicz opowiada, że równocześnie z *Boską komedią* czytał *Les mots et les choses* Foucaulta'a i *Essais critiques* Barthes'a oraz „troszeczkę Borgesa”. I drugi, w jakim stwierdza, że w jego utworach chodzi o „tyranię form”. W sumie opustki te są niewielkie, obejmują zaledwie osiem wierszy. Ze strony 234 usunięto epizod nieco większy, a mianowicie fragment, w którym Gombrowicz opowiada o swojej elektrycznej maszynie do golenia i porównuje ją z tą, jaką posługuje się Kosko (jeden z najlepszych tłumaczy jego utworów na francuski). Epizod – jak widać – od problematyki dantejskiej, nawet pojmowanej z maksymalną swobodą, daleki. Opuszczenia te – zainicjowane przez pisarza, tłumacza, wydawcę? – dają się wyjaśnić stosunkowo łatwo. To, co usunięto, tłumaczyło się dobrze w dzienniku, w którym można bez ograniczeń przechodzić od tematu do tematu, od sprawy do sprawy, a więc praktycznie pisać o wszystkim, mogło być jednak traktowane jako nadmierne obciążenie czy wręcz nadużycie w eseju noszącym tytuł *Sur Dante*. Ta kwestia dalszych komentarzy nie wymaga.

Sprawa druga jest bez porównania trudniejsza i bardziej skomplikowana. Trzeba bowiem zapytać, jakie jest źródło tekstu Dantego, którym posłużył się Gombrowicz? Wiadomo, że nie skorzystał z kanonicznego Mickiewiczowskiego tłumaczenia tych tercyn, powtórzonego w przekładzie Porębowicza. Spodziewać się było można, iż sięgnął po przekład Aliny Świdorskiej, opublikowany w trzech woluminach tuż po wojnie⁶ (jeśli o ten fragment chodzi, tłumaczka posłużyła się wersją sporządzoną przez Asnyka). Ale cytowany w rozważaniach Gombrowicza fragment nie ma nic wspólnego z tą jego wersją. Wydaje się wątpliwe, by sięgnął on po któryś z zapomnianych polskich przekładów dzieła Dantego⁷. Nie ma jednak podstaw, by założyć, że sam tłumaczył z oryginału włoskiego; posiadał wprawdzie w doskonałym stopniu francuski i hiszpański, można wszakże przypuszczać, że były to mimo wszystko umiejętności niedostateczne – i nie pozwalały porwać się na tłumaczenie trudnych strof starowłoskich. Można sformułować domysł inny: Gombrowicz sięgnął po jedno z tłumaczeń francuskich bądź hiszpańskich i na jego podstawie sporządził tekst, który uczynił przedmiotem obróbki i refleksji; niewykluczone, że posługiwał się kilkoma różnymi tłumaczeniami. Nie mam żadnych dowodów na to, że przypuszczenie to odpowiada stanowi faktycznemu, wydaje się jednak wysoce prawdopodobne. W każdym razie na podstawowe pytanie, dotyczące źródła komentowanego tekstu, odpowiedzi nie ma. Warte podkreślenia jest wszakże to, iż posługując się przekładem, Gombrowicz w ogóle tego faktu nie uwzględnia, prowadzi swoją analizę z taką pewnością, jakby miał bezpośredni do-

^{5/} Odwołuję się tutaj do wydania *Dziennika 1961–1966* w edycji *Dzieł* przygotowanych przez Wydawnictwo Literackie (tom XI), Kraków 1986.

^{6/} Dante Alighieri *Boska komedia*, część I *Piekieł*, przeł. Alina Świdorska, Kraków 1947.

^{7/} Zob. książkę W. Preisnera *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957.

Głowiński Gombrowicz poprawia Dantego

stęp do oryginału (charakterystyczne, że tak wytrawny tłumacz, jak Kosko, nie informuje, czy sam sporządził francuską wersję Dantejskich tercyn, czy też korzysta z istniejącego przekładu). Trudno powiedzieć, czy pisarz postępował w ten sposób, bo spraw przekładu nie doceniał, czy też uznał, że cytowany przez niego tekst jest idealnie Dantemu wierny. Niewykluczone, że po prostu nie chciał dodatkowo komplikować wywodu⁸.

Ta beztroška Gombrowicza, daleka od wszelkich filologicznych zasad, ujawnia się z tym większą siłą, że przyjmuje on pozę komentatora Dantego, ujawniającego jego słabości, a ponadto poddaje trzy tercyny poematu różnego rodzaju parafrazom. W jakiejś mierze, by dociec ich sensu, ale przede wszystkim ujawnić to, co dzisiaj pisarz (nie każdy pisarz, oczywiście, lecz tylko on jeden, Witold Gombrowicz) może powiedzieć lepiej, głębiej, w sposób bardziej docieklivy, sięgający istoty rzeczy. Parafraza bywa niekiedy środkiem analizy krytycznej⁹ – i zawsze jest ryzykownym sposobem postępowania. W przypadku Gombrowicza parafraza znaczy coś więcej, równa się poprawianiu. Poprawiać Dantego? Toż to istny skandal! Na coś takiego pozwolić sobie może tylko nieuk bądź barbarzyńca! Nie dziwny się Giuseppe Ungarettiemu¹⁰, który w ostrych słowach zareagował na Gombrowiczowskie dywagacje, prowokacyjne, nie oparte na wiedzy, a chodzi przecież o utwór, w którym każde niemal słowo obrosło komentarzami. Wyobraźmy sobie podobną sytuację: któryś z pisarzy włoskich (oczywiście nie znający polskiego) – powiedzmy Italo Calvino – wypowiada autorytatywnie sformułowane opinie na temat *Pana Tadeusza*, podchodzi do niego z nonszalancją i jeszcze powiada, że sam wszystko napisałby lepiej. Tekst taki czytają polscy poeci, wielbiący Mickiewicza, poważnie nim się zajmujący – może Julian Przyboś, może Mieczysław Jastrun – i naprawdę nie pozostaje im nic poza wyrażeniem oburzenia.

Do czego zatem potrzebny był Gombrowiczowi Dante? Przecież nie do zuchwałego wywyższania się, jak mógłby sądzić naiwny czytelnik tej niezwyklej prozy, nie po to, by pokazywać swą wyższość nad klasykiem, którego geniuszu od wieków nikt nie kwestionuje. Jerzy Jarzębski wyznaje: „Daleki jestem od traktowania z powagą niesłychanego samochwalstwa Gombrowicza w jego rozważaniach nad *Boską Komedią*; to przecież rodzaj gry z czytelnikiem, z analizowanym tekstem”¹¹. Podzielał tę opinię, podzielał z najprostszego przyczyny, trudno bowiem pisarza traktować tak, jakby był niezbyt rozgarniętym bufonem, cierpiącym na manię wielkości, uzależnionym od urojeń będących jej następstwem. A tym bardziej takiego pisarza jak Gombrowicz, który nieustannie w swej twórczości inicjował gry nie tylko trudne

^{8/} Nie było to zresztą pierwsze zetknięcie Gombrowicza z Dantem. Do otwierającego fragmentu *Piekła* odwołał się – na co wskazywało wielu komentatorów – na początku *Ferdydurke*. Punktem odniesienia był niewątpliwie przekład Porębowicza.

^{9/} Zwrócił na to uwagę Edward Balcerzan.

^{10/} Krótka wypowiedź Ungarettiego ukazała się w tomie wydawnictwa L’Herne, zatytułowanym *Gombrowicz*, pod red. K. Jeleńskiego i D. de Roux, Paris 1971.

^{11/} J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 76.

do przewidzenia, ale też niezmiernie ryzykowne – i dla samego twórcy, i dla czytelnika, który może się stać ofiarą dezorientacji i ujawnić naiwność wręcz rozbijającą. Wszystkie te pytania nie zwalniają nas wszakże od odpowiedzi na podstawowe pytanie. Po co i do czego Gombrowiczowi potrzebny był Dante?

3

A więc po co? Nie możemy na to pytanie odpowiedzieć jednym zdecydowanym zdaniem – tym bardziej, że Gombrowicz odwołuje się do Dantego z wielu powodów. Z pewnością warto je wskazać, bo to sprawa interesująca nie tylko ze względu na ten niezwykle, jedyny w swoim rodzaju, utwór. Najpierw przywołuje go z tej prostej przyczyny, że wielkim poetą był. Wielkim i – co też warto podkreślić – dawnym. Bo pisarz jako partnerów godnych siebie uważał tylko największych. Mniejsi, ale także – współcześni, go nie interesowali (jeśli nie liczyć lat trzydziestych, kiedy czynnie uczestniczył w życiu literackim i pisywał recenzje). Nie określał się wobec nich. Punktem odniesienia był Shakespeare, Rabelais, polscy romantycy (najmłodszy w tym wspaniałym towarzystwie), a zatem największy z największych. Nie był nim niewątpliwie Sienkiewicz, mimo że poświęcił mu odrębny esej, nie był, bo jego twórczość stała się przedmiotem dociekliwej analizy krytycznej, ale bez owego poczucia wspólnoty, tak ważnego w poprzednich przypadkach. Z pozoru odrzucany, krytykowany i – co wydawać się może czymś niesłychanym i wołającym o pomstę do nieba – poprawiany, Dante zbudował świat, który nie mógł Gombrowicza nie wciągnąć. Tym bardziej, że nie był to tylko świat jego, także świat kultury chrześcijańskiej.

Ale Dante, jedna z największych postaci światowej literatury, potrzebny był także po to, by konstruowany w tym tekście (zapisie dziennikowym, eseju) podmiot mógł pokazać swoją wyższość. I to bynajmniej nie dlatego, że przed laty wypowiedział się „przeciw poetom”. Cóż to bowiem byłaby za radość i coś za prowokacja, gdyby demonstrować swoją wielkość poprzez ukazywanie mielizn i niedoborów w twórczości pisarza już nawet nie miernego, ale średniego – i to nawet w skali danej literatury narodowej, ale w wymiarze europejskim. Na zajmowanie się czymś takim szkoda byłoby po prostu czasu i wysiłków. On jest wielki, ale ja – jeszcze większy. Tylko przy takim założeniu warto było podjąć tę literacką grę, bo jedynie wówczas mogła ona rzeczywiście publiczność literacką sprowokować do zdenerwowania, dezaprobaty, protestów. Grę pozwalającą odpowiednio skonstruować podmiot stojący ponad przedmiotem rozważań, dopuszczający się równie bezceremonialnych, co bezprecedensowych ocen i komentarzy, podmiot, który jest tutaj niekwestionowanym panem sytuacji. Porównałbym go do podmiotu w romantycznym poemacie dygresyjnym, mającego prawo wypowiedziania się o wszystkim z góry i do z pozoru dowolnych, choć regulowanych, wtrąceń i odstępstw od tematu.

Ale Dante potrzebny był Gombrowiczowi z jeszcze jednego, może najważniejszego, powodu. I tutaj nie chodzi już o prowokowanie poprzez wywyższanie się, nie chodzi o gry i zabawy literackie. Dante jest dla niego autorem właściwie tylko *Piekieła*. I to nie dlatego, że przedmiotem swych rozważań i dywagacji uczynił

Głowiński Gombrowicz poprawia Dantego

słynne strofy otwierające jego pieśń trzecią. Istnieje on dla Gombrowicza jako kreator i kodyfikator potwornego świata, którym rządzi okrucieństwo, ból i cierpienie, jako poeta, z którego nazwiskiem nawet w potocznych wyobrażeniach kojarzy się to, co straszne. Tymczasem musimy się zadowolić tym ogólnikowym stwierdzeniem, do tej podstawowej sprawy jeszcze powrócimy.

4

Archaiczność Dantego ważna jest nie tylko dlatego, że punktem odniesienia w dziełach Gombrowicza mogli być przede wszystkim wielcy z epok minionych i zamkniętych. Również z tej racji, że w tych rozważaniach pojawiają się refleksje nad historią, a nie jest to u niego rzecz częsta. Zapewne nie będzie przesadą, gdy się powie, że jest to jedyny jego utwór, w którym wątki historiozoficzne występują tak otwarcie i w tak dużym nasileniu, mamy tu bowiem do czynienia z poematem na swój sposób historiozoficznym. A stosunek do tego, co historyczne, jest tak ważny, że nawet określa pozycję podmiotu narracyjnego i jest jej istotnym składnikiem. Snując swe rozważania o Dantem, „rozprawiając się” z nim, pisarz zastanawia się nad swoim usytuowaniem wobec tego, co minione, nad wzajemnymi relacjami dawności i terażniejszości; dla tej polemicznej analizy ma znaczenie fakt, że dzieło Dantego powstało przed kilkoma wiekami. Ale żeby o nim mówić, żeby dokonywać tak bolesnej dla arcydzieła operacji jak parafraza (można by powiedzieć: umniejszająca czy demaskatorska parafraza), pisarz musi zanegować historię, a więc traktować poemat Dantego w ten sposób, jakby należał do współczesności tworzonej przez bliżej nieokreślone jedno wielkie teraz. Wydaje się jednak, że panchronia nie jest rozwiązaniem, które by Gombrowicza zadowalało. Dante jest w jakiejś mierze współczesny, bo można o nim mówić tak, jak się mówi o poecie tworzącym poza swoim czasem, nie określanym przez jego bieg: synchronia dominuje tutaj nad diachronią. Dominuje, ale jej nie znosi, nie znosi historii. Pisarz zastanawia się, czym ona w swej istocie jest, jaki mamy do niej stosunek, jak ją poznajemy. „Czy więc Przeszłość musi być dla mnie tylko dziurą? Bez prawdziwych ludzi?” (s. 50). A w innym miejscu jeszcze dobitniej:

Ale przeszłość jest przecież czymś, czego nie ma. A przeszłość sześć wieków licząca jest już tak odległa, że ja nawet we własnej mojej przeszłości z nią się nigdy nie zetknąłem – odkąd żyję, ona jest czymś „byłym”. Cóż więc znaczy: „żył w przeszłości”? W terażniejszości mojej odnajduję jakieś ślady – poemat – i z nich wyprowadzam tamto niegdyś istnienie, ja muszę je sobie odtworzyć. Na to wszakże, abym mógł o kimś powiedzieć, że „był” (niesłychane słowo, będące czymś w rodzaju „jest”, ale osłabionego), musi mi się to „był” ukazać, ale na widnokręgu samym mej terażniejszości, jako dziwny punkt skrzyżowania dwóch promieni [...]. Obcowanie z przeszłością jest więc ciągłym dopracowywaniem się jej, powoływaniem do bytu... [s. 22–24]

W tej wizji historii, jaka wyzwala się w refleksjach dantejskich Gombrowicza, ujawniają się co najmniej trzy elementy warte uwypatnienia. Na pierwszym miej-

Szkice

scu ten, że historia nie stanowi rzeczywistości zamkniętej i zakończonej, jest wciąż niegotowa, bo powstaje na przecięciu tego, co się z dawnych czasów zachowało, z wysiłkami poznającego podmiotu. Historii zatem nie można traktować tak, jakby była z góry dana. Przecięcie takie jest ważne dla literatury, co wynika z rozważań o poemacie Dantego, ale jeszcze bardziej doniosłe jest dla poznania rozmaitych sytuacji ludzkich.

Po drugie, historia w ujęciu Gombrowicza to nie wielkie struktury społeczne, poddane różnego rodzaju ewolucjom i przemianom, przesądzające o formach ludzkiego bytowania, ale właśnie ludzkie istnienia – takie, jakie były, indywidualne i konkretne, to niepowtarzalne ludzkie sytuacje. Dzieje, zgodnie z ogólną wizją świata zawartą w dziełach pisarza, mają tu wymiar przede wszystkim osobowy, są rzeczywistością, która była „cokolwiek dalej” (by przypomnieć słowa Norwida odnoszące się do wszelkiej przeszłości) – i swego personalnego wymiaru nie tracą.

A po trzecie, czynnikiem, który określa nasze widzenie historii, jest przypadek. Bo przecież przypadek zdecydował o tym, czego o ważnych sprawach i wydarzeniach nie wiemy, wiemy zaś, bo zachowały się odpowiednie dokumenty, o faktach wyzbytych wszelkiego znaczenia, o tym chociażby, że jedna z prababek pisarza „szesnastego czerwca 1669 roku, w sam dzień elekcji króla Michała, zakupiła dwa łokcie barchanu i imbir. [...] Imbir i barchan, to tylko, nic więcej” (s. 26). Przypadek sprawił, że niewiele. Bo też on właśnie rządzi naszym poznawaniem przeszłości, ale też rządzi samą przeszłością. Tam, gdzie nie ma dominacji systemu, musi on zajmować godne siebie miejsce.

Można zapytać, skąd w tych rozważaniach o Dantem, wypełnionych między innymi parafrazami jego tercyn, tego rodzaju rozważania o historii. Jakie one mają tu uzasadnienie? Czy są jedynie następstwem faktu, że Dante należy do historii tak odległej, że aż trudno wyobraźalnej? W jakiejś mierze na pewno tak, skoro przyjmuje się, że to, co składa się na przeszłość, nie stanowi materii zeskorpiałej i nie poddającej się zmianom, że reprezentatywne dzieło, które z owej odległej, trudno wyobraźalnej przeszłości do naszych czasów dotrwało, może być przedmiotem parafraz. A wszelka parafraza równa się współcześnieści. Gombrowicz mierząc się z Dantem, mierzy się właśnie z historią. W grę wszakże wchodzi także inne względy. Przyjęta forma wypowiedzi zakłada, a przynajmniej umożliwia, odpowiednie tematyczne poszerzenia czy w ogóle odchodzenie od głównego tematu.

5

I tu miejsce, by się zastanowić nad właściwościami dyskursu, charakterystycznymi dla tego niezwykle utworu, tak niezwykle, że trudno dla niego znaleźć odpowiednie określenie gatunkowe. Wywody Gombrowicza mają charakter luźny, epizodyczny, co wyraża się już w ukształtowaniu graficznym, a mianowicie w rozbiściu tekstu na niewielkie wydzielone ustępy. W zasadzie nic w tym nie ma szczególnego, skoro fragmentaryczność czy epizodyczność stanowi jedną z właściwości narracji dziennikowej. W rozważaniach o Dantem ulega ona jednak spotęgowaniu – nawet na tle praktyk zaznaczających się w dziennikach, tak w ogólności, jak

Głowiński Gombrowicz poprawia Dantego

w dziele Gombrowicza tego rodzaju. To rozbicie na drobne części jest znacznie bardziej zaawansowane niż w innych zapisach dziennika, można tu mówić o ostrym montażu, co jest tym bardziej wyraziste, że fragment dantejski jest niemal monotematyczny.

Trzeba wszakże zwrócić uwagę na fakt, który go wyróżnia: jest on tak skonstruowany, jakby nie przedstawiał gotowych czy zakończonych przemyśleń, ale utrwał sam proces myślenia. Jest to u Gombrowicza rzecz rzadka, odwołuje się on bowiem zwykle do wzorów mowy pisanej, czasami nie stroni od naśladowania mowy mówionej, tutaj zaś mamy raczej do czynienia jeśli nie z mową wewnętrzną w całej okazałości, to przynajmniej z jej elementami. Można by stwierdzić, że powstaje tu ukształtowanie bliskie monologowi wewnętrznemu, choć nie daje się ono interpretować jako klasyczny przykład tego rodzaju dyskursu. Bliskie monologowi wewnętrznemu, bo tutaj na pierwszym planie znajduje się sam proces myślenia i sama czynność komentowania, czyli przekształcania i poprawiania Dantejskich tercyn. A to tłumaczy pojawianie się – już na samym początku – zdań pytajnych. Dla dramaturgii wywodu są one niekwestionowanie ważne. Zarysowują problem – i to właśnie stanowi ich główną funkcję, nie chodzi bowiem o bezpośrednie i jasne odpowiedzi. Owa wewnętrzna procesualność wywodu sprawia, że Gombrowiczowski podmiot ujawnia się tutaj w sposób specyficzny. Pokazywany jest w trakcie procesu myślenia – i to również wtedy, gdy przedstawia apodyktycznie sformułowane werdykty. Tym bardziej to charakterystyczne, że monolog wewnętrzny, tak w utworach beletrystycznych, jak w dzienniku, jest pisarzowi obcy.

6

W eseju poświęconym Dantemu wprowadza Gombrowicz rozważania ogólne, formułuje zdania dotyczące wielkiej problematyki, korzysta zatem z możliwości, jakie daje forma otwarta, dyskontuje fakt, że w tekście mówiącym o poecie, nie poeta musi być sprawą czy figurą najważniejszą. I wypowiada zdania o zasięgu najszerszym, takie, w których wyraża swoją koncepcję człowieka i świata, jest to jeden z najważniejszych tekstów wśród tych, w których pisarz wyklada swoją antropologię. I zdania składające się na ów wykład nie mają statusu dygresji, są czymś więcej; są także czymś więcej niż tylko komentarzem do Dantego. To, co Gombrowicz powiedział o bólu, w jakiś sposób przerasta tę całą dantejską oprawę:

Gdyby jednak chciano ode mnie najgłębszej i najtrudniejszej definicji tego k o g o ś, o kim mówię, że powinien zamieszkać w tych tam strukturach i konstrukcjach, powiedziałbym po prostu, że ten ktoś, to Ból. Albowiem rzeczywistość to to, co stawia opór; czyli to, co boli. A człowiek rzeczywisty to taki, którego boli.

Cokolwiek by nam nie opowiadano, istnieje na całym obszarze Wszechświata, w całej przestrzeni Bytu, jeden jedyny element okropny, niemożliwy, nie do przyjęcia, jedna jedyna rzecz naprawdę i absolutnie przeciwna nam, a miazdząca: ból. Na nim, na niczym innym, oparta jest cała dynamika istnienia. Usuńcie ból, a świat stanie się obojętny... [s. 36–38]

Szkice

Trudno o słowa wyrazistsze, dobitniejsze i bardziej przejmujące. A są to słowa kluczowe dla tego tekstu, najważniejsze, w nich bowiem Gombrowicz w formie maksymalnie skrótowej wyraził swą wizję świata z ostatniego okresu życia. Nieliczni komentatorzy, którzy zainteresowali się rzeczą *O Dantem*, interpretowali ją właśnie jako utwór o bólu. Maria Janion w rozprawie poświęconej zresztą czemu innemu, bo twórczości młodego Gombrowicza, stwierdziła: „Ból [...] stanie się głównym problemem ostatniej za życia książki Gombrowicza – eseju o Dantem”¹². Oczywiście, trzeba się z tym zgodzić, choć można mieć wątpliwości, czy „problem” to w tym przypadku określenie najodpowiedniejsze. Ból jest tu zresztą także czymś więcej niż tematem, w jakimś sensie jest wszystkim, tym, co określa sam wywód i powołuje go do życia, ale także – nasyca każdą jego cząstkę. Tutaj mówi się o bólu nawet wówczas, gdy o nim nie mówi się bezpośrednio.

Nieodparcie nasuwa się pytanie: skoro pisarz chciał rozważać sprawy bólu, po co włączył w to Dantego i jeszcze zabrał się do jego poprawiania? Ten czy ów gotów byłby – być może – odpowiedzieć prostodusznie: Dante interesuje Gombrowicza wyłącznie jako autor *Piekle*, a przedmiotem tej części poematu są straszne cierpienia, zadawane w sposób wymyślny i różnoraki, nawiązanie do niego narzucało się i jest zrozumiałe samo przez się. Nic zatem dziwnego, że Dante stał się głównym punktem odniesienia, czy choćby tylko pretekstem. W odpowiedzi takiej jest sporo racji, nie można jednak nią się zadowolić, ujmuje bowiem zaledwie niewielką część sprawy, a jest ona bardziej skomplikowana. Gdyby na tym poprzestać, nie można byłoby wyjaśnić tego, co jest w tym zapisie dziennikowym-eseju najbardziej szokujące – poprawiania arcydzieła. Przyjęcie potocznej wiedzy o Dantem jako o tym, który przedstawiał piekielne straszności, ma swoją wagę, nie zamyka jednak sprawy.

Chodzi także o coś innego, o swoiste zapośredniczenie w rozważaniach o bólu, o to, by nie mówić o nim bezpośrednio, by myślenie o nim osadzić w jakimś szerszym i – przede wszystkim – innorodnym kontekście, by je odpowiednio uwikłać. Wszystko wskazuje na to, iż Gombrowicz uznał, że Dante i jego dzieło doskonale nadaje się do tej roli. A rola ta jest dwuznaczna i niekiedy przynajmniej myląca. Gombrowicz musiał przecież być świadom, że parafrazowanie tekstu Dantego po to, by pokazać jego miałość i ulepszyć go, jest czynnością absurdalną. Nie mógł nie zdawać sobie sprawy, że wywyższanie się ponad poetę, którego dzieło jest jednym z najwspanialszych wytworów europejskiej kultury, to postępowanie, jakie budzić musi wątpliwości – nawet co do stanu jego umysłu. I na to wszystko, a więc na posunięcia tak ryzykowne, zdecydował się, by stworzyć literackie i konstrukcyjne opakowanie dla tego, co dla niego było naprawdę ważne i stanowiło sprawę najistotniejszą z istotnych. Wszystko wskazuje na to, że nie zamierzał snuć bezpośrednich, wysoce zracjonalizowanych rozważań o tym, co stanowiło dla niego podsta-

^{12/} M. Janion „*Ciemna*” młodość Gombrowicza, w tomie *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 522.

Głowiński Gombrowicz poprawia Dantego

wową kwestię egzystencjalną, a więc zainicjował literacką grę, choć – jak się zdaje – dobre jej rozegranie było wyzwaniem szczególnie trudnym.

Unikał bezpośredniości zapewne z różnych względów. Także dlatego, by nie pisać prosto i jawnie o tym, co jest w najgłębszym sensie jego sprawą osobistą i zasadniczym składnikiem jego położenia. Awangardowi poeci zalecali wstydlivość uczuć; ich estetyka nie była Gombrowiczowi bliska, myślę wszakże, iż w tym punkcie z nimi się zgadzał. Nie rezygnował z pisania o tym, co najbardziej osobiste, ale tworzył – jak w omawianym przypadku – zapośredniczenia. Do nich zresztą się nie ograniczał, kierował czytelnika także na mylne czy przynajmniej częściowo mylne tropy. Gdy się ją rozpatruje od tej strony, gra z czytelnikiem, o której wspominał Jarzębski, jest wyjątkowo skomplikowana i zawikłana, bo ma charakter dwustronny: naprowadza odbiorcę na to, co najważniejsze, ale też – niejako po drodze – od tej strefy głównej go odciąga, tworzy przeszkody utrudniające dotarcie do niej. Dante, piewca piekielnych cierpień, twórca strasznych scen, które w potocznej mowie zwykło się nazywać dantejskimi, kieruje ku temu, co Gombrowicz uważa za najistotniejsze, i zarazem przeszkadza w dotarciu do celu. Jest tutaj zatem ze swej natury wieloznaczny. Tak jak wieloznaczny jest ten dziennikowy zapis, który wprowadzony ze swego macierzystego kontekstu, ukazał się pod tytułem *Sur Dante* (w tym dwujęzycznym wydaniu tytuł jest tylko po francusku) – i stał się istniejącym samoistnie esejem.

Bo utwór ten choć materialnie, mimo niewielkich różnic tekstowych, jest jednym i tym samym dziełem, istnieje w dwojakiej postaci. Czytany jako fragment *Dziennika* jest czym innym niż jako osobna książka. W pierwszej postaci jego osobliwości mogą się zacierać czy wręcz zanikać, ma on bowiem wszelkie po temu dane, by go odbierać tak, jak wszystkie pozostałe dziennikowe zapisy, choć niewątpliwie od nich się różni i w wysokim stopniu z nich się wyodrębnia. Nie muszą się też ujawniać jego gatunkowe osobliwości. Percypowany jako tekst samodzielny, jako książka, jest całkiem czym innym – zwłaszcza gdy czytelnik nie jest świadomy, że pierwotnie stanowił on część dziennika (a w edycji książkowej nie zaznaczono, że najpierw został on opublikowany jako jego część). Jest esejem, niezwykłym esejem, jednym z najoryginalniejszych i najbardziej niezwykłych w dziejach tego gatunku i to zapewne nie tylko w piśmiennictwie polskim. Esejem, w którym współczesny pisarz przystępuje do poprawiania Dantego, by powiedzieć rzeczy istotne. Nie o Dancem, ale o czymś całkiem innym, co go w najwyższym stopniu obchodziło, bo stanowiło dominujący składnik jego egzystencjalnej sytuacji.