

Janusz Margański

Józio w piekle literatury

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (75), 7-21

2002

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.

Janusz MARGAŃSKI

Józio w piekle literatury

Przedwojenni komentatorzy twórczości Gombrowicza bystro wychwycili w *Ferdydurke* motywy z *Boskiej komedii*. Oto Józef Maśliński pisał o „dantejskich peregrynacjach bohatera”¹; Artur Sandauer wspominał o satyrycznym wymiarze wędrówki przez „kręgi nowoczesnego piekła”². Ale też jak nie wskazywali ewidentnych cytatów i aluzji, tak nie nadawali owym motywom jakiegoś szczególnego znaczenia milcząco przyjmując, że z interpretowania usankcjonowanego przez tradycję gestu pisarza zwalnia ich żywa podówczas, choć przecie krytykowana, postawa metodologiczna. Podobne spostrzeżenia czynili powojenni komentatorzy. Nieustrudzony Zdravko Malić wskazywał polskim polonistom bliższe „zależności” z poematem Dantego. Podkreślał analogie w zakresie kompozycji i koncepcji dzieła jako „mitycznej autobiografii”³. Jego uwagi pozostały jednak bez echa, a Dantejskie motywy Gombrowicza rozplynęły się w w powszechnej *Stoff und Motiv Geschichte*. I to nader skutecznie – do tego stopnia, że przygotowane pod koniec życia pisarza wystąpienie *O Dantem* nieoczekiwanie wzbudziło tyle samo zdziwie-

1/ O Gombrowiczu dużo, lecz nie bez kozery, „Kurier Wileński” 1938 nr 15, 22.

2/ A. Sandauer „*Ferdydurke*” po raz pierwszy, „Pion” 1938 nr 2. Cyt. za: *Zebrane pisma krytyczne*, t. 3, Warszawa 1981, s. 804.

3/ *Ferdydurke* z serbochorwackiego przeł. J. Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki”, 1968 z. 2. Zob. też J. Rzymowski, „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza jako powiastka filozoficzna, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych. R. XXIII, 4, s. 6.

nia, co oburzenia, a Jan Błoński komentując je, mógł w retorycznym wybiegu kategorycznie stwierdzić, że Gombrowicz „nigdy” Dantem się nie zajmował⁴.

Bo też jak odwołanie do Dantego nie budziło początkowo zdziwienia komentatorów, tak nic nie zapowiadało późniejszego skandalu; książka o Dantem to „czyste kretynstwo” a jej publikowanie to „glupota”⁵ – wprost stwierdzi oburzony Giuseppe Ungaretti, „głupie, nie do zniesienia” – dołoży z drugiej strony Emil Cioran⁶. „Oslupiające”⁷ – dopowie Étienne Gilson. Zniesmaczony będzie nawet przychylny pisarzowi François Bondy⁸, ale też tylko on – wspominając przy okazji początki swojej przygody z Gombrowiczem – napomknie o dantejskich motywach *Ferdydurke*:

Zacząłem czytać i przeżyłem prawdziwy wstrząs. Byłem zachwycony pierwszym rozdziałem. Pomyślałem sobie, że od Dantego po raz pierwszy ktoś mówi w ten sposób: jestem w połowie drogi mojego życia, i oto, co mi się przydarza.⁹

Szkoda, że tylko Bondy, że nikt inny wówczas nie przypomniał równie skandalicznych początków twórczości pisarza: „poprawiania” literatury, które – w *Ferdydurke* – również miał firmować przywołany w tym celu Dante. A przecież poczynania Gombrowicza z początków twórczości – w *Pamiętniku* i w *Ferdydurke* – były równie „skandaliczne”, choć może nie aż tak spektakularne, jak „poprawianie” Dantego, bo też właśnie Dante firmuje w *Ferdydurke* skandale, których Gombrowicz dopuszcza się na literaturze polskiej. I w powieści tej łatwo wychwycić te wszystkie zjawiska, które po wielu latach miały zaowocować komentarzem do *Piekle*. To w *Ferdydurke* pisarz uruchomił maszynę „dialektyki odrzucenia i przyswojenia”, której koncept Błoński rozwinął komentując skandal wokół *Boskiej komedii*. W te same powieści również skrytykowała się myśl – również skandaliczna, jak u Sartre’a – o „mięszyludzkim” piekle, która mogła wszak dojść do głosu jedynie

4/ *Gombrowicz i Dante*, „Życie Literackie” 1971 nr 3; przedr. w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 165. Zob. na ten temat spostrzeżenia W. Boleckiego w recenzji z książki J. Błońskiego („Pamiętnik Literacki” 1997 z. 3). Dodajmy jeszcze, iż Błoński przytacza w swoim tekście Porębowicza przekład pierwszej tercyny *Piekle* błędnie przypisując go Mickiewiczowi. Obecność Dantego w *Kosmosie* tropił po latach Michał Legierski (*Modernizm Witolda Gombrowicza. Wybrane zagadnienia*, Stockholm 1996, s. 201).

5/ W liście do Dominika de Roux, który przesłał Włochowi esej Gombrowicza; cyt. za *Gombrowicz, L’Herne, Dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux*, Paris 1971, s. 418.

6/ Tamże, w liście z 17 marca 1970.

7/ List z 6 maja 1970, tamże.

8/ Zob. F. Bondy *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*, przekł. Oskar Hedeman oraz Maryna Ochab, Julia Juryś, Wojciech Karpiński, Jerzy Jarzębski. Tekst polskiego wydania przejrzał Jerzy Jarzębski. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 74.

9/ Tamże, s. 74; ale esej *O Dantem* nie podobał się Bondy’emu; tamże, s. 84-85).

Margański Józio w piekle literatury

w geście pogwałcenia usankcjonowanych przez tradycję figur i związanych z nimi wierzeń, przekonań i roszczeń wpisanych w kanoniczne dzieła historii literatury.

Skala „skandalu filologicznego” – znacznie poważniejszego i głębszego niż domalowywanie Giocondzie wąsów – ujawniała się w spektaklu, w którym skandalizowana publiczność samoczynnie odsłaniała sensy znacznie wykraczające zarówno poza dziecinną w końcu prowokację, jak i partykularne spory filologów, tłumaczy i egzegetów. Te mianowicie, które skupiały się wokół dziejowości ludzkiego istnienia, możliwości rozumienia, w tym także możliwości pokonania dystansu zarówno między odległymi epokami, jak i między ludźmi, wreszcie dziwności obcowania człowieka z tekstem i z samym sobą. Łatwo je przecież odczytać w kontekście osobliwego komentarza, jakim Etienne Gilson – w końcu znawca dzieł św. Tomasza i Dantego – dołączył do ironicznie wyrażonego „osłupienia”:

Przeczytałem [...] właśnie Dantego Gombrowicza; wielką zaletą [eseju] jest to, że nie jest długi, a ponieważ Panu się podoba, to pewnie coś w nim jest. Zastanowiło mnie w nim tylko to, że o *Boskiej komedii* mówi tak, jakby składała się tylko z *Piekła*, i była *Boską komedią* malarzy i że piekło mu się nie podoba, co zaskakujące u Polaka, którego ojczyzna jednakże widziała więcej niż jednego kata przepelnionego Nienawiścią do Boga. A gdzie niby miałby umieścić Bóg tych, a znamy ich miliony, którzy nienawidzą Boga? Nie może ich przecież skazać na wieczne ze Sobą przebywanie; z jego strony gestem czystego miłosierdzia jest to, że nie mogąc ich skazać na Raj, urządził z nich Piekło, w którym po wsze czasy mogliby, zaspokajając swoją najgłębszą namiętność, jaką jest jego nienawidzenie, pławić się z rozkoszą w swojej nienawiści i po wsze czasy ją głosić. Piekło jest Rajem ateisty.¹⁰

Jak widać, nie mogło chodzić wyłącznie o samego Dantego i o translatorskie „wprawki” pisarza. Prowokacja Gombrowicza była znacznie głębsza i dotkliwsza, bardziej jego samego dotyczyła niż autora *Boskiej komedii*, współczesnych komentatorów i kulturalnej publiczności europejskiej, która – przecież dokładnie tak samo, jak polska publiczność w obliczu profanacji świętości narodowych w *Ślubie*, w *Trans-Atlantyku* czy w *Dzienniku* – poniekąd nie mogła nie zareagować oburzeniem. A tę właśnie sytuację zapowiada już *Ferdynurke*¹¹. Jej zwiastunem zaś miał się okazać gest przywołania w trybie parafrazy pierwszej tercyny *Boskiej komedii*.

W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu

– powiada uroczyście Gombrowicz, by po kropce w ironicznym dopowiedzeniu obniżyć ton:

Las ten, co gorsza, był zielony. (F 6)

Ażeby zrealizować swój cel – prowokacji – Gombrowicz musiał więc sięgnąć do tego, co w kulturze otoczone czią, trwale i niezmiennie oraz przyjąć rolę, która po-

^{10/} W cytowanym liście do De Roux.

^{11/} Korzystam z wyd. W. Gombrowicz *Ferdynurke*, w: tenże, *Dzieła*, t. II, red. nauk. J. Błoński, Kraków 1986; dalej cytaty oznaczam F i numerem strony.

zwolilaby mu manipulować, z jednej strony, wizerunkiem własnym człowieka i pisarza, z drugiej – grać na oczekiwaniach czytelników. Taką przecież strategię wykuwał w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* i ostatecznie uświadomił ją sobie, uczynił przedmiotem refleksji, wczytując się w liczne recenzje, które napisano po ukazaniu się tomu debiutanckich nowel, z czego ostatecznie miała narodzić się *Ferdynurke*. Była to strategia „poniżonego mściciela”. Gombrowicz rozwijał ją eksplorując schematy resentymentowych zachowań i uczuć, zatrudniając dla swoich potrzeb syndrom udaremnionej inicjacji – seksualnej, towarzyskiej, obywatelskiej. Istotny jej element stanowiło dążenie do wychwycenia mediacji zapośredniczających wszelkie relacje międzyludzkie, niebagatelną zaś rolę w krystalizacji tej strategii odegrała lektura *Wspomnień człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego i *Kuzynka mistrza Rameau* Denisa Diderota¹², a jej wyrafinowaniu niewątpliwie sprzyjały częste wizyty w „Bibliotece Boya”¹³.

Upraszczając można powiedzieć, że polega ona na manipulowniu rolą ofiary: tak właśnie działają Gombrowiczowscy bohaterowie w *Pamiętniku*, odsłaniają swoje „słabe strony” – brzydotę, nieakceptowane towarzystwo i społecznie zachowania, dewiacje, niskie uczucia i tym samym uprzedmiotowiają się w oczach Innego. W akcie samoponiżenia czerpią rozkosz, ale też nie oddają się Innemu bez reszty, odsłaniają tylko pewien aspekt własnej przedmiotowości, tę przedmiotowość poniekąd kreują i dzięki temu zyskują pewną przewagę nad Innym. Nie mogąc nim zawładnąć, opanowują go skrycie „od środka”. W tym celu dopuszczają się czynów, które wzbudzają litość, odrazę lub potępienie. Jakkolwiek dewiacyjne czy infantrylne byłyby te działania, to właśnie je obserwował Gombrowicz pogłębiając intuicje, które krytyków skłoniły do konstatacji pozwalających zestawiać jego koncepcje z koncepcjami XX-wiecznych myślicieli – od Sartre’a po Lévinasa i od Freuda po np. Lacana. I o tę rolę, ekstatycznej, skandalicznej ofiary zaczął Gombrowicz walczyć w *Pamiętniku*, by w *Ferdynurce* stoczyć o nią prawdziwą batalię¹⁴. A stawka była niebagatelna: wydać się na pastwę Innego, nawiązać z nim relację oznaczało tyle, co zaistnieć, być.

Musiał więc Gombrowicz wydobyć na światło dzienne te wszystkie istności i jakości, które rozstrzygają o egzystencjalnych – psychologicznych, obyczajowych i historycznych – usytuowaniach ludzkiego „ja” i przedstawić je tak, jak owo „ja” je postrzega i tak, jak one z jego punktu widzenia usensowniają się. W tym celu

^{12/} Tę strategię starałem się przybliżyć w książce *Gombrowicz – wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

^{13/} Te koligacje lekturowe analizuję w osobno przygotowywanym szkicu.

^{14/} W tej perspektywie Gombrowicz rzeczywiście mógł się czuć nieusatysfakcjonowany przyjęciem *Pamiętnika*. O skandalu, jaki wywołał Żegadłowicz – ostatecznie pozbawiony za swoje literackie wyczyny honorowego obywatelstwa m. Wadowic – mógł tylko marzyć. Nic dziwnego, że pisarz zmistyfikował w *Ferdynurce* poczynania krytyków komentujących *Pamiętnik* i wykreował się na ich „ofiary”. Tę mistyfikację przenikliwie zanalizował Jerzy Jarzębki (*Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982).

Margański Józio w piekle literatury

wprowadził do *Ferdydurke* figurę sobowtóra. Dzięki temu mógł – w schematycznym wprawdzie zabiegu, ale za to posiadającym znakomitą tradycję – udratyzować monologujące „ja”, odegrać spektakl ekstatycznej ofiary i tym samym wciągnąć Innego w zagadkę własnego „ja”, poniekąd wchłonąć (jak niejednokrotnie o podobnych relacjach wyraża się sam pisarz) podmiotowość Innego – takie to chytre spiski knuje w *Ferdydurke* istota poniżona. Na tej zasadzie pojawia się w powieści „sobowtór” (F 15).

Sobowtór jest oczywiście hipostazą „ja” przeszłego, minionego. Jego wstydlivość, niezdatność i nijakość są piętnami pozostawionymi przez Innych reprezentowanych przez rodzinę, szkołę, krytykę, w nich też ucieleśnionych. Owo sobowtórne „ja” jest tyleż niechciane (bo wstydlivo-zawstydzające), co upragnione – uwięzione w świecie międzyludzkiem ewokuje przeszłość i domaga się uwolnienia; wydobyte z przeszłości przez Innych (taki brzydki kiedyś byleś) i ostentacyjne wskazywane (wyszczadzane, wyśmiewane, obmawiane, komentowane) prowokuje do ucieczki i wyzwała pragnienie zapomnienia. Gombrowicz przywołując owo „ja”, unaoczniając i uobecniając je, prowizorycznie zawiesza dystans czasowy, którym naznaczona jest egzystencja i tymczasowo uchyla mediację Innych, ale też tylko po to, by odsłonić głęboką diachronię międzyludzkich zależności, wrzucić w tę diachronię „ja” przeżywające swoje zniewolenie i ostatecznie odegrać pełen spektakl ekstatycznej ofiary, a następnie ucieczki. I w tym właśnie rozsunięciu między „ja” minionym a „ja” terażniejszym odsłania się wejście do Gombrowiczowskiego piekła – ciasną szczelinę, przez którą przeciska się myśl dialektyczna, wypełniają Inni.

Gombrowicz w ten właśnie sposób rozkładając akcenty osobliwie zaaranżował powieściowe motywy i osobliwie zatrudnienie znalazł dla układów fabularnych i dla gramatyki narracji. Wynika to z tego, że wszelką zdarzeniowość poprzedził gestem wyodrębnienia i udratyzowania „ja”, a wszelkie relacje z innymi – zarówno przeszłe jak i przyszłe – zapowiedział w formie tezy o międzyludzkiem uwarunkowaniu zarówno wszelkich ludzkich działań, jak i samej tej tezy o byciu uwarunkowanym przez innych ludzi. Wyeksponował więc dialektykę międzyludzkich mediacji, która wyzyskuje powielany w całej powieści, w każdej sytuacji i w każdej z jej części układ trójkątny, w którym „ja” – pragnąc wyzwolić się spod władzy „innego”, dążąc do zawładnięcia nim i wreszcie do wyzwolenia się z całego układu – zmierza do zajęcia pozycji nieuwarunkowanej¹⁵.

Te wszystkie zależności i uwikłania Gombrowicz wypowiada, komentuje i projektuje w ironicznym co prawda, ale i zarazem natchnionym monologu, którego tworzywem są m.in. wyimki – cytaty, parafrazy, trawestacje, reminiscencje – tekstów klasyki literackiej. Stanowiąc istotną tkankę monologu, jego *loci communes*

^{15/} W ten sposób tworzy się układ potwierdzony w przedostatnim akapicie powieści – „O, trzeci! Pomocy, ratunku” (F 254). Problematykę tę zarysowałem w szkicu *Monolog narracyjny jako projekt świata. „Ja”, „inny” i „ten trzeci” w „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, w: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993.

pozwalają monologizatorowi usytuować się we wspólnym świecie wartości kultury i włączyć słuchaczy-czytelników w spektakl rozgrywający się wokół pisarskiego „ja”. Projektowane zaś przez te wyimki literackie odniesienia włączone w dialektyczne cykle uruchamiają mechanizmy hermeneutyczne, którymi pisarz tylko do pewnego stopnia mógł manipulować; podporządkowane rygorom przemysłanej strategii uruchamiały sensy dalece wykraczające poza „intencje”; sensy, które narastały wokół tekstu powieści, konstytuując je jako dzieło; sensy, które pisarz pragnął odzyskać wczytując się w recenzje, wchodząc w polemiki; sensy, które niejednokrotnie przechwytywał oswajał i urzeczywistniał w kolejnych przedsięwzięciach – przykładem choćby te, które skupiały się wokół kategorii „niedojrzałości” fortunnie wychwyconej przez krytykę i podsuniętej pisarzowi.

Parafrazę pierwszej tercyny *Boskiej komedii* Gombrowicz wybiera z całego szeregu podobnych wyimków z literatury polskiej i obcej wprowadzonych do *Ferdydurke*, w sekwencji podobnych gestów: od reminiscencji z Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, poprzez cytaty z *Kazań świętokorzyskich* aż po aluzje do dzieła Prousta¹⁶. Nie jest to gest niezwykły. Przeciwnie. Poręcza go odwołanie do kanonu lekturowego, realizowanego zarówno w szkolnej praktyce cytowania „lektur obowiązkowych”, jak i podsuwanym przez tradycję zwyczaju przywoływania autorytetów. Obszerny cytat z *Commentarii de bello Gallico* Cezara, który Gombrowicz włącza do tekstu powieści, wart jest tu tyle, co parafraza tekstu *Boskiej komedii*. Pojawia się dlatego, że „Cezar pozostawał jeszcze długo, bo aż do wybuchu II wojny światowej, jednym z podstawowych autorów szkolnych”¹⁷. Co więcej, przecież zarówno Dante, jak i Cezar – by pozostać przy tym przykładzie – stanowią również ważną pozycję w repertuarze topiki wspomnień szkolnych¹⁸. Nie darmo Tuwim pisał:

Szkoło! Szkoło!
Gdy cię wspominam,
Tęsknota w serce się wgrzyza,
Oczy mam pełne łez!
... *Gallia est omnis divisa*
In partes tres...

^{16/} Wiele tych źródłowych odniesień już zlokalizowano. Sporo na ten temat powiedział Zdravko Malić w przywoływanym studium. Najwięcej „rozszyfrowanych” źródeł odnajdujemy w książkach Boleckiego (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982) i Głowińskiego („*Ferdydurke*” *Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991).

^{17/} Jak powiada znawca przedmiotu, Eugeniusz Konik, który przelożył i opracował dzieło Cezara dla Biblioteki Narodowej (Seria II Nr 186, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. CXXII).

^{18/} Zob. też np. autobiograficzną *Siedmiopiętrową Górę* Thomasa Mertona, gdzie Dante i Wergiliusz pojawiają się jako *loci communes* wspomnienia (tłum. M. Morstin Górską, Kraków 1973, s. 150-151).

Jakkolwiek gesty Gombrowicza uprawomocniała retoryka szkolnych wspomnień, która nakazywała sięgnąć do repertuaru stosownych cytatów ze szkolnego kanonu, to jednak nie ona je ostatecznie sankcjonowała. Pisarz bowiem odwołując się do tej retoryki zarazem zhiperbolizował przewidziane przez nią procedury i szkolne wspomnienie zamienił w koszmar; cytaty, parafrazy, aluzje i reminiscencje miały pełnić funkcje narzędzi ewokacji przeszłości stały się – w imponującym zaiste nagromadzeniu – emblematami i narzędziami udręki i zniewolenia. Cały zabieg zaś polegał – paradoksalnie – na tym, by kanoniczną sytuację wspominania wykorzystać w strategii ucieczki i odwołując się do klasycznych w *artis memoria* schematów zapamiętywania i utrwalania rozwinąć w osobliwą sztukę zapomnienia. I to właśnie odwołanie do Dantego miało tę strategię realizować. Pisarz wyjmując bowiem incipit wielkiego dzieła z repertuaru podręcznych cytatów i okazjonalnych powiedzeń, uczynił zeń emblemat zniewolenia, z siebie zaś – ofiarę kanonu. W ten sposób piekło, o którym *Boska komedia* opowiada, staje się tak samo ważne, jak międzyludzkie *inferno*, które to dzieło za sprawą swojej kanoniczności stwarza. Gombrowicz prezentuje w wyrafinowanej dialektyce jego grozę i z niemąłą przyjemnością, cytując z udaną emfazą klasyków, o nim opowiada.

Łatwo więc zauważyć, że pierwsza tercyna *Boskiej komedii* nie traci w *Ferdydurke* funkcji toposu wstępu, który przypisała jej wielowiekowa tradycja. Przeciwnie, trzydziestoparoletni pisarz żegnając się z młodością, podsumowując swoje dokonania i zastanawiając się nad wyborem dalszej drogi życiowej, świadomie podejmuje gest wielkiego średniowiecznego poety. Co więcej, w dalszej części powieści podejmuje temat wędrówki przez kręgi piekielne i rozwija inne motywy zapowiedziane przez dzieło Dantego. Dalej, to właśnie odwołanie do Dantego pozwala mu wyeksponować sens przywoływania dzieł tworzących kanon, scalić wyimki z literatury polskiej – od Słowackiego po Żeromskiego – w pewien wielotekst pobrzmiewający żywym słowem wśród ówczesnej publiczności czytającej. Niewątpliwie, ale też wprowadza ów topos Gombrowicz na pewno nie po to, by afirmować sensy „wspólnego świata”. Przeciwnie, wykorzystuje znaczenia przypisywane temu toposowi przez tradycję, by odgrywając rolę ofiary „wspólnego świata” wciągnąć publiczność literacką w grę, której stawką miała być bezcenna, acz dość nieokreślona wolność, grę, której jednak skutki także dla samego twórcy miały się okazać – z założenia! – nieprzewidywalne.

Jakże trafnie Gombrowicz wybrał ów topos, a jakie zastosowanie dlań znalazł!

Od roku 1899 – od chwili, gdy zaczęły ukazywać się kolejne, poprawiane wydania przekładów poszczególnych części *Boskiej komedii* autorstwa Edwarda Porębowicza¹⁹ – narastała fala zainteresowania Dantem. Wychodziły studia spod znaku „zależności i wpływów”, omawiające polską recepcję Dantego i jego wpływ na Reja, Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, Żeromskiego. Autorami prac byli luminarze ówczesnego literaturoznawstwa – od Tadeusza Sinki, Tadeusza Piniego,

^{19/} Dante Alighieri *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz. I. *Piekło*, Warszawa, Kraków 1899; dalej *BK*.

Szkice

Stanisława Windakiewicza, Juliusza Kleinera aż po Ignacego Chrzanowskiego²⁰. W prasie nie tylko naukowej pojawiały się artykuły komentujące życie i dzieło poety. Stanisław Tarnowski publikował kolejne wydania przekładu *Wieczorów florenckich* Juliana Klaczki, „dzieła uwieńczonego przez Akademię Francuską”²¹. Wreszcie nadszedł rok 1921, który przyniósł jubileuszową edycję *Boskiej komedii* „w sześćsetną rocznicę śmierci poety”²² oraz licznych prac monograficznych, artykułów i książek. Jak widać, historia recepcji Dantego w Polsce początków XX wieku nieuchronnie spletała się z dziejami odradzającego się państwa. Nic dziwnego, że skojarzenia narzucały się samorzutnie:

Dziś, kiedy imię Polski powróciło nareszcie na mapy świata, na łamy dzienników i nagłówki książek, godzi się, iżby nie zabrakło go tam, gdzie narody dają świadectwo swej dojrzałości kulturalnej.

– pisał autor okolicznościowej broszury bibliograficznej²³. Z jednej strony podkreślano dorobek polskich dantologów, prezentując go jako argument na rzecz tezy, iż „Polska jest krajem o kulturze wybitnie łacińskiej”, z drugiej zaś – wychwytywano wszelkie „wpływy” wielkiego Włocha na polskich poetów. Dante bowiem

wszedł [...] rzec można, w krew i ciało polskiej poezji, był mistrzem trzech największych i wielu pomniejszych romantyków naszych, a Słowacki i Krasiński jego imieniem chrzczą swoich bohaterów. – Wreszcie, arcydzieło Grottgera przedśmiertne, tragiczny cykl kartonów „Wojna”, jest owocem głębokich dumań artysty nad poematem Dantego i wynikiem ścisłego zbratania się z duchem nieustraszonego wędrownika piekieł.²⁴

Tak oto myśl o Dantem łączono z najwyższymi, uniwersalistycznymi aspiracjami literatury polskiej oraz z ideą niepodległości, mianując poetę duchowym patronem narodu.

Tym sposobem, wieszcz-wygnaniec, który był towarzyszem naszych poetów w krajowej niewoli i niedoli tułaczey [...] przyświeca naszej ojczyźnie u pierwszych blasków jej wyzwolenia.²⁵

^{20/} Nie podaję szczegółów bibliograficznych, bo nie one są tutaj istotne.

^{21/} Aż do roku 1917, kiedy ukazało się wyd. V nakładem Księgarni F. Hoesicka 1917.

^{22/} Nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”, Warszawa 1921.

^{23/} Bibliografia Dantesca in Polonia. Dante w Polsce. Bibliografia przekładów dzieł jego tudzież prac jemu poświęconych a w Polsce lub przez Polaków wykonanych ze wstępem, przypisami i wzorami przekładów. Oprac. S.P. Koczorowski (bibliotekarz Biblioteki Polskiej w Paryżu). W Krakowie nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1921, s. 7.

^{24/} Tamże, s. 16.

^{25/} Tamże.

Margański Józio w piekle literatury

Ten ton jeszcze długo utrzymywał się w polskiej literaturze i publicystyce. Wzmocniły go takie wydarzenia, jak śmierć Stefana Żeromskiego (1925), sprowadzenie do kraju szczątków Juliusza Słowackiego (1927) czy śmierć Józefa Piłsudskiego (1935). Z pewnością słyszalny był także w gimnazjum im. Św. Stanisława Kostki, do którego uczęszczał Gombrowicz i które ukończył w 1922 roku²⁶. Nic dziwnego więc, że szkicując *Ferdydurke* pisarz sięgnął do tego właśnie toposu. Wprowadzając go ze świetną intuicją wpisał się w wielotekst, w którym Dantego i jego dzieło kojarzono z polskimi romantykami – (Słowackim i Krasińskim), ich następcami (Żeromskim) oraz egzegetami. Z drugiej strony pisarz nieuchronnie ocierał się o anachronizm, skoro nadchodziły czasy, gdy wypadało porzucić rojenia o monumentalnych, skończonych arcydziełach, skoro *liberum arbitrium* – jeden z fundamentów Dantejskiego świata – rozmyło się pozostawiając po sobie jedynie melancholijne wspomnienie w postaci kaprysów i zachcianek, albo zgoła całkiem pierzchnęło w obliczu „ja”, które odkryło władzę „innego”; skoro ontologiczna struktura wszechświata nie mogła otrzymać swego dopełnienia w naturalnej miłości uśmierconego za sprawą Nietzschego Boga²⁷. Nie chodziło więc wyłącznie o przywołanie w ironicznym geście minionej historii i jedynie zasugerowanie czytelnym wówczas zależności. Zamyśl pisarza był bardziej wyrafinowany. Gombrowicz bowiem prezentując los ekstatycznej ofiary, chciał odsłonić całą archeologię zniewolenia, przechwytyjąc zarzuty krytyki, wyolbrzymiając je i prezentując biografię własną wpisaną w teksty – kanoniczne i niekanoniczne – określające duchowe horyzonty epoki.

Wprowadza więc pisarz do powieści wspomnianą parafrazę pierwszej tercyny poematu Dantego i ożywia motyw „ciemnego lasu”. Następnie prezentuje we współczesnej transpozycji spotkanie poety z Wergiliuszem, by rozwinąć relację z piekielnej wędrowki, ułożoną z osobliwych, również odwołujących się do kanonu figur²⁸. Rozdział ról w *Ferdydurke* jest więc jasny: Poeta (Dante-Józio) przywołuje Mistrza (Wergiliusza-Pimkę), i to odniesienie jest chyba najważniejsze, chociaż

26/ Na to wskazują szkolne wspomnienia Tadeusza Kępińskiego (*Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976).

27/ Zob. E. Gilson *Dante et la philosophie*, Paris 1953, zvl. s. 226-279; zob. też tegoż: *Elementy filozofii chrześcijańskiej*, przeł. T. Górski, Warszawa 1963, s. 239 i 243; oraz bardzo instruktywną broszurkę Ks. K. Michalskiego *Eros i logos u Dantego*, Kraków 1936.

28/ Nie podejmuję tutaj analizy innego odniesienia, mianowicie do dzieła Prousta, które otwiera powieść Gombrowicza. Oba odniesienia splatają się w *Ferdydurke* (a nie tylko nakładają na siebie, jak sugeruje Michał Głowiński w przywoływanej książce). Proust bowiem wielokrotnie odwołuje się w swoim cyklu do Dantego: marząc o arcydziele zbudowanym jak gotycka katedra i prezentując hierarchię społeczną, w której szczebel najniższy utożsamia ironicznie z dnem Dantejskiego piekła (np. *W poszukiwaniu straconego czasu*, przekł. i wstęp T. Żeleński (Boy) t. I, Warszawa 1965, s. 367). Zawieszam też analizę poszczególnych parafraz i motywów (las, bestie, sen, nierzeczywistość) z *Boskiej komedii*.

należy dodać, że postać Józia dookreśla jeszcze jedna, dość ważna aluzja wpisująca ją we współczesne Gombrowiczowski konteksty²⁹.

Gestowi przywołania jednakże od razu towarzyszy inwersja. Wergiliusz – przypomnijmy – reprezentuje w *Boskiej komedii* dziedzictwo świata starożytnego, a zarazem (za sprawą słynnej *Eklogi IV*) zapowiedź świata chrześcijańskiego. Jest mistrzem (*BK*, P, I, 85)³⁰, jest symbolem rozumu ludzkiego. Pojawia się, by wyrwać poetę z gąszczu zła i grzechu, w który zabrnął. A przyszyła go Beatrycze – idealny obiekt miłości Dantego, a zarazem symbol myśli Bożej³¹. Pimko to oczywiście żaden *altissimo poeta*, ale to właśnie on, podobnie jak Wergiliusz, tłumaczy swemu podopiecznemu istotę obowiązków względem siebie samego i innych. Nie jest wprawdzie poetą łacińskim, ale za to – z mianowania Gombrowicza – filologiem klasycznym, krytykiem literackim i wyrazicielem prawd, które mają swoje źródło w rozumie ludzkim³², prawd, które podpowiada mu tym razem nie Arystoteles i nie św. Tomasz z Akwinu, a Jean-Jacques Rousseau (prawdy pedagogiczne) i schlebająca mieszczańskim ideałom krytyka literacka (prawdy estetyczne). On też narzuca się Józiovi jako wzór. Ma wskazywać mu drogę i chronić go od niebezpieczeństw. On też promuje i podsuwa dalsze wzory – nauczycieli ze szkoły dyr. Piórkowskiego.

Nic dziwnego więc, że nie wyraża, jak Wergiliusz u Dantego, „głównych tez doktrynalnych poematu”³³, a przeciwnie – doktryny, których fatalnych skutków, zarówno bohater *Ferdydurke* jak i autor, doznają na sobie. Józio odrzuca więc tezy swojego „Wergiliusza”, ale to od niego właśnie metodą obserwacji uczy się nie tyle prawd życiowych, co dialektycznej metody aranżowania układów trójkątnych, których celem jest wyrwanie się spod władzy Innego – metody, której od Rousseau (a jego następcą w dziedzinie pedagogiki duchowej jest Pimko) uczyli się pisarze francuscy – od Choderlos de Laclos po Sartre’a.

Odniesienie do *Boskiej komedii* naznaczone jest więc od samego początku przez inwersję: poeta u Dantego wita Wergiliusza jak zbawienie, u Gombrowicza Józio chce przed Pimką uciec; wstyd poety jest wstydem w obliczu wielkości, wstyd Józia

29/ Gombrowiczowski Józio swoje imię oraz niedobre stosunki z „ciotkami kulturalnymi” zawdzięcza Tadeuszowi Żeleńskiemu (Boyowi) jako autorowi wiersza *O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce*. Gombrowicz wykorzystuje ten wiersz jako hermeneutyczne narzędzie, za pomocą którego wpisuje się we współczesne konteksty — których złożoność znakomicie tłumaczy zarówno geneza wiersza Boya jak i sama postać autora. Zawieszam analizę tych strategii i związanych z nimi sensów rezygnując tymczasem z opisu szczegółów Gombrowiczowskiego „piekła”, skupiając się natomiast na jego hermeneutyce.

30/ Tak oznaczam odniesienia do *Boskiej komedii*. Korzystam z przekładu E. Porębowicza.

31/ Zob. K. Morawski *Dante Alighieri*, Warszawa 1961, s. 237; Michele Barbi *Dante*, przeł. J. Gałuszka, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1965, s. 80-81.

32/ Tamże, s. 279.

33/ Tamże, s. 280.

Margański Józio w piekle literatury

jest wstydem w obliczu małości i banalności; Wergiliusz jest uosobieniem kanonu i ten kanon przywołuje, odsyła do przeszłości, która uprawomocnia sensy terażniejszości. Pimko natomiast jest w *Ferdydurke* oznaką kanonu belferskiego³⁴. Ponieważ jednak konsekwentnie wypełnia rolę, którą w misteriach inicjacyjnych tradycyjnie przypisywano Hermesowi³⁵, wobec tego to on, właśnie narzuca sposób interpretowania świata (tekstów) i on też wprowadza Józia w piekło literatury. Poręczenie zaś swojej aktywności czerpie z klasyki, z *Pieśni Wajdeloty* Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*³⁶, przywołując tym samym najstarsze reguły obcowania z tekstami kanonu, reguły określone przez retorykę i wpajane za pomocą technik przewidzianych w jej części zwanej „sztuką pamięci”. I właśnie „sztuka pamięci”, obok różnych technik naśladowania i drapieżnej dialektyki przesądza o charakterze Gombrowiczowskiego piekła. Są to oczywiście techniki zinstytucjonalizowane, a ich najważniejszym ośrodkiem jest w *Ferdydurke* szkoła. W niej zaś o wiele istotniejsze od ciała pedagogicznego więzionego w szkolnym piekle przez dyrektora – które Gombrowicz opisuje ożywiając wspomnienie o Tuwimowskich *Mieszkańcach* – są procedury mnemoniczne, przywołujące koszmar przeszłości, w przeszłość wtrącające.

Tak oto Gombrowicz konstruuje retoryczną formułę resentymentów eksplorowanych już w *Pamiętniku*: resentymentowe „nie jestem w stanie zapomnieć” znajduje tym razem wsparcie w „sztuce pamięci”³⁷. Incydentalnie pisarz ożywia ją przywołując w *Ferdydurke* paradygmaty łacińskiej gramatyki. W prawdziwy system zaś układa w scenach „pojedyńku na miny” (Syfona z Miętusem) i w słynnej „lekcji polskiego”, które łączy w jednej sekwencji.

Otóż reminiscencje z literatury romantycznej Gombrowicz osadza w tekstach będących przywołaniami (parodiami) scen z literatury postromantycznej, która w ten czy w inny sposób tradycję romantyczną podejmowała, kontynuowała bądź komentowała. Figury te mają dość wyraźny schemat obejmujący zarówno płaszczyznę stylistyczną, jak kompozycyjną, wszystkie bowiem Gombrowicz konstruuje metodą podstawienia³⁸; odwołania do literatury postromantycznej stanowią ramę dla literatury romantycznej, a zarazem metatekstualny do niej komentarz.

W scenie „pojedyńku na miny” Gombrowicz łączy w jednej sekwencji i parodiuje najbardziej bodaj znaną scenę z *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza i w tej se-

^{34/} Pomijam tu odniesienia historyczno-biograficzne. Przypomnę tylko, że komentatorzy są zgodni co do tego, że Pimko to satyryczny wizerunek Tadeusza Sinki.

^{35/} Zob. C.G. Jung *Psychology and Alchemy*, cz. III, ust. 173; oraz J. Campbell *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 65.

^{36/} „Pamięć zmarłych – rzekł Pimko – jest arką przymierza pomiędzy nowymi a starymi laty, podobnie jak i pieśń gminna (Mickiewicz)” (*F* 17).

^{37/} Dokładnie taką samą zależność można oczywiście wskazać w procedurach badawczych, np. we „wpływologii”.

^{38/} O „metodzie podstawiania” jako głównym chwycie „gry prowadzonej przez pisarza z krytyką literacką” pisał w nieco innych odniesieniach Jarzębski (*Gra...*, s. 287).

kwencji osadza cytat z *Pieśni Sokolów* Jana Lama (muzyka Wilhelma Czerwińskiego). To podstawienie jest dość osobliwe. Pisarz w jednej scenie kondensuje do postaci schematu dość długą, parustronicową sekwencję tekstu powieści Sienkiewicza – fragment, w którym polskie rycerstwo śpiewa *Bogurodnicę* i scenę, w której rozgrywa się walka o zagrożoną przez Krzyżaków – jak pisze Sienkiewicz – „świętą dla wszystkich wojsk chorągiew krakowską z orłem w koronie”³⁹. Oba fragmenty są w tekście *Krzyżaków* w istocie symetryczne, ich sensy skupiają się wokół symboli integrujących społeczność – wokół chorągwi z orłem i wokół pieśni. Gombrowicz eksponując motyw zagrożenia wykorzystuje Sienkiewiczowski schemat w kulminacyjnym momencie starcia uczniów; analogią do zagrożenia chorągwi jest zagrożenie wartości reprezentowanych przez Syfona i jego kolegów. W miejsce zagrożonej Sienkiewiczowskiej chorągwi wprowadza jednak pieśń i jest nią *Pieśń Sokolów*.

Obiektem parodystycznego szyderstwa są w tym wypadku nie tyle poszczególne teksty, ile styl ich odbioru czy może raczej wartości im przypisywane oraz ich funkcje w społecznym obiegu. W tym kontekście można powiedzieć, że figura podstawiania eksponuje mechanizm parodii, jest jej nośnikiem, ale równocześnie jest i obiektem parodii. Jest ona bowiem ikonicznym znakiem mechanizmu powstawania „bogouczynianej ideologii”. Ramą, w tym wypadku tekst *Krzyżaków*, jest znakiem paradygmatu myślenia, wartościowania i nauczania, który wykształciła recepcja romantyzmu. I ten właśnie paradygmat realizują na lekcjach kolejne pokolenia nauczycieli.

Najbardziej reprezentatywna jest jednak pod tym względem konstrukcja słynnej „lekcji polskiego”. W tej scenie bowiem Gombrowicz łączy odwołania do literatury romantycznej z odwołaniami do literackich spadkobierców romantyzmu oraz z odwołaniami do pewnego modelu historii literatury jako dziedziny naukowej, jako przedmiotu nauczania i jako swego rodzaju „narodowego archiwum”. W tym przypadku owa figura intertekstualności staje się poniekąd intertekstualną figurą historii literatury. Ilustruje ona bowiem zarówno historię literackiego motywu, który w historycznie zróżnicowanych realizacjach pojawia się w literaturze na przestrzeni stu z górą lat, ale i historię recepcji konkretnych tekstów oraz to, w jaki sposób owe teksty przeszłości literackiej funkcjonują we współczesności: jak są odczytywane, rozumiane i komentowane.

Otóż słynna „lekcja polskiego” jest parodią lekcji z *Szyzyfowych prac* Stefana Żeromskiego, które stanowiły dla Gombrowicza pewien wzorzec powieści rozwojowej. Gombrowicz przejmuje schemat Żeromskiego z całym dobrodziejstwem inwentarza: tekst powieści Żeromskiego na przemian cytuje i parafrazuje i korzystając z pierwowzoru modeluje zarówno całe sytuacje, jak i postacie, poddając je osobliwej inwersji⁴⁰. Nie chodzi oczywiście tylko o atmosferę szkolnej nudy czy

^{39/} Zob. H. Sienkiewicz *Krzyżacy*. Powieść historyczna. T. II, Warszawa 1958, w serii „Biblioteka Szkolna” (!), s. 465, 473.

^{40/} Z braku miejsca nie przytaczam zestawień.

Margański Józio w piekle literatury

o tępawego i zastraszonego nauczyciela. Jego portret (Sztetter-Bładaczka) Gombrowicz przenosi do swojej powieści w zasadzie bez zmian, a atmosferę nudy jedynie zagęszcza. Ważna jest całkowita inwersja odniesień do romantycznego repertuaru. W szkole Gombrowicza bowiem „lekcja polskiego” jest tak nudna, jak lekcja obowiązkowej łaciny u Żeromskiego. Gest buntu zaś, który w *Szyzyfowych pracach* wyraża recytacja *Reduty Orzona*, znajduje w *Ferdydurke* ekspresję w niekanonicznej zgoła ekspresji powszechnej niemożności. U Żeromskiego kryzys zostaje zażegnany w geście potępienia polskość⁴¹, u Gombrowicza – w akcie posłusznej recytacji wykładu historii literatury polskiej. Tajne zaś związki zakładane przez bohaterów Żeromskiego na wzór stowarzyszeń Filomatów i Filaretów wyrażają się u Gombrowicza w ugrupowania chłopców, których gesty są przede wszystkim przejawami tłumionego popędu seksualnego.

Tak oto tworzy Gombrowicz ramę dla haseł („orle”, „pachole”, „chłopię”), które odsyłają do twórczości Teofila Lenartowicza, Wincentego Pola, Bolesława Czerwińskiego, Kornela Ujejskiego czy Władysława Bełzy oraz do takich utworów, jak *Pachole hetmańskie*, *Pieśń o ziemi*, *Dumka*; *Skargi Jeremiego*; *Mazur za wolami*, *Źagoda*, *Marcin Borelowski Leleweł*; *Do moich druchów*, *Katechizm dziecka polskiego*; także pieśni: do *Marsza Sokolów* i do *Warszawianki*. Jest to repertuar, w którym gest przypomnienia narodowej tradycji jest tożsamy z gestem wskazania ojczystego krajobrazu. Projektuje on określoną rolę dla młodego słuchacza, który ma stać się niejako wykonawcą testamentu zapisanego w wierszu przez starego poetę-przewodnika. Te motywy i strategie ożywały w Polsce u zarania niepodległości. Utrwalił je np. Ignacy Chrzanowski w broszurze *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”*?⁴², będącej idealnym ucieleśnieniem stylu parodiowanego przez Gombrowicza, kultywowali zaś autorzy różnego rodzaju bryków i opracowań⁴³. Tak oto pisarz przewrotnie podejmuje motyw „książek zbójceckich”, a do tego perfidnie, bo dialektycznie zmierza w stronę tych obszarów, które tradycyjnie (choć nie w Polsce) eksplorowano badając przyczyny szaleństwa Don Kichota oraz te, które doprowadziły do śmierci Emmy Bovary. Czyżby więc dno piekła literatury wybrukowane było u Gombrowicza dziełami polskich romantyków?

W *Boskiej komedii* kres wędrówki wyznacza myśl o wiekuiстым porządku i o boskiej *caritas*. U Gombrowicza jest ona bezkresnym dążeniem. Józio nie może ostatecznie oddać się pod opiekę św. Bernarda z Clairvaux, który afirmowałby działanie łaski Bożej. Pod koniec powieści czeka na niego wyrwana z *Pana Tadeusza*

^{41/} Mowa o lekcji, w trakcie której Marcin Borowicz (przed przemianą) posłusznie poddaje się indoktrynacji i opowiada się za opluwającym Polaków dyr. Kostruilewem (S. Żeromski, *Szyzyfowe prace* Warszawa 1979, s. 204-205).

^{42/} I. Chrzanowski *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”?* Odczyt popularny, wygłoszony w Warszawie w Uniwersytecie Ludowym Polskiej Macierzy Szkolnej w roku 1907. Wydanie Siódme. Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1929.

^{43/} Zob. np. *Wypracowania maturalne z literatury polskiej*, oprac. dla abiturientów i eksternów prof. dr Stanisław Żurkowski. Nakład i własność Księgarni Wydaw. I Sortym. St. Kohlera Spadkobierców, Lwów (bd. – prawdopodobnie lata dwudzieste).

i po Sienkiewiczowsku podkolorowana Zosia, która ani z erotyzmem, ani z zapowiedzią miłości niebiańskiej nic wspólnego mieć nie może, skoro budzi wstręt. Tak oto zredukowanie dążeń ludzkich do jednego porządku ziemskiego i żądanie uznania dla własnych patologii sprawia, że człowiek może odnieść swe poczynania wyłącznie do drugiego człowieka, on jest jego rozpaczą i nadzieją, świat między-ludzki zaś – niebem i piekłem – miejscem, które więzi, a zarazem ludzi obietnicą wyzwolenia – świeckiego zbawienia. Stąd też zamiast ustawicznego wznoszenia się, wędrówki pod górę, pojawia się u Gombrowicza niekończący się, dialektyczny ruch pożerającej wszelką inność świadomości. Bo też i motyw wędrówki jest inny.

W *Boskiej komedii* poeta dąży do Boga poprzez miłość. Gombrowicz zaś (i jego bohaterowie), jak wiadomo z *Pamiętnika*, choć gorąco pragnie samej miłości, autentycznego zbliżenia z drugim człowiekiem, to nie może swego marzenia ziszczyć. Nie może zatem być mowy u polskiego pisarza o mistycznej drodze, którą wytyczył św. Bernard, a którą odnalazł w swoim dziele Dante. Józio owszem, odczuwa własną słabość, ma poczucie własnej nicości, ale już nie doznaje miłości w różnych jej formach. Jego udziałem natomiast stają się pożądania, które nie znajdują ujścia i owocują natręctwem *voyeueryzmu*. Miast bojaźni bożej jest lęk przed drugim człowiekiem, nie ma też wobec tego siły, która doprowadziłaby Gombrowiczowskiego bohatera do mistycznej kontemplacji Boga⁴⁴. O ile bowiem miłość była dla Dantego źródłem wartości i to za jej sprawą stał się on poetą⁴⁵, o tyle Gombrowicz, któremu „Miłość została [...] odebrana na zawsze i od samego zarania”⁴⁶, czerpał swe twórcze natchnienia z poczucia elementarnego niespełnienia w sferze uczuć, czego dobitnym świadectwem jest *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Inny też wobec tego stosunek nawiązuje ze swoim Wergiliuszem i inaczej kończy wędrówkę – zamiast miłości, „co wprawia w ruch słońce i gwiazdy” (BK R33, 145), zamiast słońca i metafizyki światła, które, jak u św. Tomasza świat opromienia, u Gombrowicza wschodzi „pupa”⁴⁷.

Ale tutaj parodia chyba zrywa swój alians z satyrą. Gombrowicza, owszem, bardzo interesuje maszynka dialektyki i hermeneutyczne pokłady, które odsłania w świecie tekstów, ale też uruchamia ona nieobliczalne procesy i w końcu sam pi-

44/ K. Morawski *Dante Alighieri...*, s. 244.

45/ Zob. E. Gilson, *Dante et la philosophie...*, s. 61, 62.

46/ (*Rozmowy z Dominikiem de Roux*, w: *Dziennik 1967-1969, Dzieła*, t. X. Redakcja naukowa tekstu Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Kraków 1992, s. 23). W innym miejscu wyznaje pisarz: „Na progu trzydziestki nie miałem za sobą jednej normalnej miłości. Z przyczyn mi nieznanych nie chciałem miłości i nawet jej nienawidziłem...”, tamże, s. 43.

47/ Właśnie w kontekście dzieła Dantego zakończenie powieści Gombrowicza interpretują Hanjo Berressem i Ulrich Prill, ... *die entbrannten Degenspitzen / Von mächt'gen Gegnern...* *Witold Gombrowicz' Lectura Dantis*. „Arcadia” Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft. 1993, Band 28, Heft 1. Walter de Gruyter. Berlin, New York, s. 52. Jest to bez wątpienia najciekawsze studium poświęcone odniesieniom Gombrowicza do Dantego, jakkolwiek nie uwzględnia istotnych polskich kontekstów tego nawiązania i w ogóle zagadnienia „rekontekstualizacji” Dantego we współczesności.

sarz staje się obiektem jej działania, jak gdyby odpoznaje po czasie głębszy sens własnych zamysłów. Choćby tych, które towarzyszyły intencji przywołania cytatu ze Słowackiego, w pierwszej wersji powieści („kochanko pierwszych dni”), poety który chętnie sięgał po Dantego; tych intencji, które zdecydowały o wprowadzeniu do *Ferdydurke* cytatu z *Przedświt*u Krasińskiego, któremu patronuje Dante przywołany również w nieobcym Gombrowiczowi *Niedokończonym poemacie*; wreszcie tych, które pobudziły myśl o przywołaniu samego Dantego. Gombrowicz, owszem, wpisuje się w bogatą tradycję, która angażowała Dantejskie motywy w utworach satyrycznych, równocześnie jednak przez całe życie nie może się opędzić od myśli o wielkim arcydziele. Co więcej, w samej *Ferdydurke* (w przedwojennej wersji), gdzie prawie jak T.S. Eliot bądź komentujący go w Polsce w latach dwudziestych i trzydziestych Waław Borowy, rozprawia o arcydzielności i indywidualności twórczej, łatwo wychwycić hermeneutyczny zamysł, którego monumentem jest właśnie *Boska komedia*, a który streszczał się w wyodrębnieniu czterech sensów⁴⁸. I wreszcie traktujący o piekle esej *O Dantem*, pisany wszak przez pisarza stojącego nad grobem, to coś więcej niż tylko prowokacja estetyczno-obyczajowa, coś więcej aniżeli „dialektyka odrzucenia i przyswojenia”. W eseju *O Dantem* skandaliczne jest dla Gombrowicza samo piekło – tym razem niedostępne zachłannej dialektyce międzyludzkich zależności.

I chyba podobnie jest z niektórymi utworami romantyków. Przecież mimo krytyki literatury polskiej, zawartej w *Dzienniku* – często bardzo powierzchownej i obliczonej na efekt – pewne wątki osobliwie u autora *Ferdydurke* ożywają. Wystarczy przypomnieć *Odę do młodości*, której literacki paradygmat reprezentowany w *Ferdydurke* utworami epigońskimi i drugorzędnymi, Gombrowicz poddaje parodystyczno-satyrycznemu egzorcyzmowi. Zupełnie jakby chciał w nowym wcieleniu ożywić rewolucyjne impulsy.

48/ To zagadnienie omawiam w osobno przygotowywanym szkicu.