

Andrzej Skrendo

Dwa razy Gombrowicz

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (75), 99-108

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.

Dwa razy Gombrowicz

Książki *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza* łączy osoba Janusza Margańskiego¹. Pierwsza książka to autorskie dzieło Margańskiego, którego znaleźliśmy dotąd głównie jako tłumacza, druga to właśnie przekład – przekład tomu z roku 1998, który zbiera prace badaczy z zachodnioeuropejskich i amerykańskich uniwersytetów. Innych bezpośrednich zależności między obiema książkami nie widać. Nazwisko Margańskiego w *Grymasach...* nie pada, sam Margański do przekładanego przez siebie zbioru we własnym dziele odwołuje się tylko raz i to po to, aby zaznaczyć odmiennność swego stanowiska².

Istnieją jednak dobre powody, aby dwa wymienione tytuły zestawiać i czytać obok siebie. Pierwszy jest taki: choć obie książki w różny sposób korzystają z dorobku gombrowiczologii, to na równi zaświadcniają, że od pewnego czasu wkracza ona znów w fazę ofensywną. Z tego punktu widzenia różnice między myśleniem Margańskiego a myśleniem badaczy z zagranicy nie przeszkadzają w zestawianiu *Gombrowicza wiecznego debiutanta* z *Grymasami...* Przeciwnie, właśnie takie zestawienie zaświadcza, że w badaniach nad twórczością autora *Ślubu* dzieje się bardzo wiele. Gombrowicza nie porzucają ci, którzy stoją przy nim od dawna (dowodem znakomite *Podglądanie Gombrowicza* pióra Jerzego Jarzębskiego), jego dzieło używane jest do snucia postmarksistowskich teorii społecznych (dowodem praca

^{1/} J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001; *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, przekł. J. Margański, Kraków 2001.

^{2/} Chodzi mi o przypis na s. 159, gdzie Margański polemicznie odnosi się rozważań na temat Kanta, które H. Berresen zawarł w szkicu *Reguły dewiacji*, pomieszczoneym w *Grymasach...* Z drugiej strony, Margański ujawnił swe zainteresowania Gombrowiczem jeszcze przed wydaniem *Grymasów (Co robić z cytatami u Gombrowicza, „Pamiętnik Literacki” 1995 z. 1; oraz Gombrowicza tragedia filozoficzna, w: Poetyka bez granic, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995).*

Roztrząsania i rozbiory

Leszka Nowaka *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* – ta akurat pozycja jest jednak dość ekstrawagancka i jednostronna), Gombrowicz staje się przedmiotem zainteresowania *gender studies* (myślę tu – na przykład – o bardzo interesującym szkicu Germana Ritza *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*^{3/}).

Jeszcze niedawno wydawało się, iż cień Gombrowicza złowrogo zawisł nad współczesną literaturą, że trzeba Gombrowicza przewyciężyć i uwolnić się spod ciężenia jego problematyki^{4/}. Dziś widać już wyraźnie, że stało się inaczej – to, co miało nadejść i Gombrowicza przewyciężyć, szuka wsparcia w jego autorytecie i czyni go jednym ze swych prekursorów. Ale co to takiego? Chodzi przede wszystkim o poststrukturalizm i feminizm. Okazuje się – i to jest drugi powód zestawiania wymienionych książek – że ci, którzy sprzyjają postępowi poststrukturalizmu i feminizmu, szukają wsparcia u autora *Kosmosu*. Doskonałym na to dowodem są *Grymasy Gombrowicza*, całkiem niezłym książka Margańskiego, której patronuje Nietzsche i jego teoria resentymentu. Margański nie składa wprawdzie żadnych deklaracji metodologicznych, pozostaje jednak jasne, że jego projekt posiada zaplecze w poststrukturalizmie i w dużej mierze z niego się wywodzi.

Wreszcie trzeci powód – jest nim kwestia recepcji pisarstwa Gombrowicza. Nie ma nic zaskakującego w tym, że Gombrowicza inaczej czyta się za granicą niż w Polsce. Nie dziwi nawet i to, że studia badaczy z Zachodu pod niektórymi względami wydają się mniej ciekawe niż prace powstające równocześnie w Polsce. Siłą rzeczy ci, którzy kierują swe szkice do czytelnika anglojęzycznego, nie mogą liczyć na zbyt wiele, często czują się zmuszeni objaśniać to, co dla nas wydaje się oczywiste i zrozumiałe (mam na myśli przede wszystkim Gombrowiczowskie odniesienia do polskiej tradycji literackiej). W tomie pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek najważniejszy wydaje się jednakowoż wysiłek parafrazy dzieła Gombrowicza i dorobku gombrowiczologii w różnych językach poststrukturalistycznych (zwłaszcza dekonstrukcjonizmu i *queer theory*) oraz próby rekontekstualizacji jego tekstów przez zestawianie ich z dziełami pisarzy należących do zachodnich kultur językowych.

Wobec wymienionych tendencji nie będzie chyba przesadą powiedzenie, że oto rodzi się na naszych oczach „nowy” Gombrowicz. Nowy, bo co innego staje się teraz w jego twórczości dla nas ważne. Gombrowicz wielokulturowy, homoseksualny, poststrukturalistyczny i postmodernistyczny (wypada jednak przyznać, narodziny te są „rociągnięte w czasie” – Zdzisław Łapiński już kilkanaście lat temu pisał o postmodernistyczności Gombrowicza). To prawda, określenia te pochodzą z różnych porządków, ale to chyba właśnie ich chwiejne współistnienie decyduje o najnowszej recepcji twórczości autora *Kosmosu*. Gdy w króciutkiej nocie zamieszczonej w Gombrowiczowskim numerze „Literatury na Świecie” czytamy, że Gom-

^{3/} „Pogranicza” 2000 nr 5.

^{4/} Symptomatyczna wydaje się opinia Tadeusza Różewicza sformułowana pod koniec lat osiemdziesiątych: „powtarzam, że jednym z podstawowych warunków odnowy literatury jest przewyciężenie Gombrowicza” (K. Braun, T. Różewicz *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 162-163).

Skrendo Dwa razy Gombrowicz

browicz pisał „również po polsku”⁵, to jest to oczywiście prowokacja – ale nie niewinna. Gdy w *Grymasach Gombrowicza* Allen Kuharski z pewną satysfakcją cytuje fragment z Reinaldo Arenasa, mianowicie że Gombrowicz „żeby przeżyć został męską prostytutką w beunosairesjańskich łaźniach, gdzie pozwalał się pieprzyć za kilka groszy” (*Grymasy...*, s. 311), to świadomie narusza pewne tabu. Narusza z premedytacją, bo jego celem jest wpisanie, a może nawet i zawłaszczanie Gombrowicza przez nurt *gay studies*. Wreszcie, gdy inni autorzy prac zamieszczonych w *Grymasach...* analizując Gombrowicza sięgają śmiało do Derridy, Deleuze’a, Kristevy (by poprzestać na tych trzech nazwiskach), to nie tylko z zamiarem arbitralnego narzucenia tej twórczości nowego kontekstu, ale dodatkowo z wiarą, że jest to poniekąd kontekst macierzysty, jakoś przez tę twórczości zakładany, a nawet – za pomocą genialnego ruchu Gombrowiczowskiej antycypacji – współtworzony.

Na takim oto tle warto czytać dwie wymienione książki: *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza*. Zamierzam je teraz osobno omówić, by na koniec ponownie (już jednak o wiele krócej) postawić obok siebie.

„debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany”

Tak właśnie, za pomocą frazy z wiersza Stanisława Barańczaka, myślałem o Gombrowiczu podczas lektury książki Janusza Margańskiego. Gombrowicz to debiutant w „procederze”, gdyż – wedle wykładni Margańskiego – debiutowanie stanowi kluczowe Gombrowiczowskie doświadczenie egzystencjalne, które następnie przekute zostało w oryginalną strategię „bycia w kulturze”. Debiutant „szczwany”, gdyż strategię tę Gombrowicz przez całe życie świadomie i z uporem rozwijał, a przy tym – niczym lis – chytrze unikał pogoni, w którą wyruszyli za nim badacze i egzegeci. Historia jego debiutów „przeobraża się w geografie pragnień, roszczeń i samotności, tworząc mapę literackich (nie)spełnień” (s. 23).

Za przeobrażenia te odpowiada jednak także i Margański, bo w jego użyciu kategoria „debiutu” opalizuje kilkoma znaczeniami. Po pierwsze – jak już mówiłem – nazywa dane Gombrowiczowi przez los doświadczenie potrójnego debiutu (w Polsce przed wojną, w Argentynie, na emigracji). „Debiut” okazuje się kategorią biograficzną (przez okoliczności biograficzne motywowaną i w biografii zakorzenioną), ale i zarazem filozoficzną. Autor *Kosmosu* nad sytuacją zmuszającą go do notorycznego debiutowania zapanować nie był w stanie, „był nie tylko jej panem, ale i ofiarą” (s. 21). Margański podkreśla zwłaszcza ten drugi aspekt. W pierwszym rozdziale (*Wspomnienia z udaremnionych inicjacji*) analizuje *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i dochodzi do wniosku, że w swej pierwszej książce Gombrowicz nakreślił obraz „człowieka resentymetu” (s. 74). Człowiek ten będzie powracał we wszystkich jego dziełach. Jest to ktoś „żyjący w poczuciu niespełnienia i pałający żądzą zemsty”, „pozbawiony honoru, obnoszący się ze swymi idiosynkrazjami, nielojalny” (s. 69), „wyłącznie reaktywny, uzależniony od innego”

^{5/} „Literatura na Świecie” 2001 nr 4, s. 264.

Roztrząsania i rozbiory

(s. 75), pełen „zawiści, zazdrości i nienawiści” (s. 79). *Pamiętnik...* to zatem – czytamy nieco dalej – „mała monografia resentymentu” (s. 113).

Margański dowodzi, że opisywanie własnych niepowodzeń było dla Gombrowicza rodzajem chorobliwej przyjemności. Gombrowicz „chce sobie poświntuszyć, snuć perwersję” (s. 47). *Dziwictwo* to dowód, że pragnie „deflorować i kalać” (s. 47), *Zdarzenia na brygu Banbury* służą wzbudzeniu w sobie „rozkoszy, jaką niesie akt opowiadania o niespełnieniu” (s. 58). To tylko przykłady. Lektura taka prowadzi – w ruchu wstecz – do Dostojewskiego, który (zwłaszcza we *Wspomnieniach człowieka z lochu* – Margański używa tytułu przedwojennej edycji) stał się dla Gombrowicza „mistrzem udaremnionej inicjacji” (s. 96). Dalej, co mniej oczywiste, do Pascala. Nie wiecie natomiast – co może zaskakiwać – w stronę Freuda lub jego następców. Przede wszystkim jednak Margański podpira się – szukając uzasadnienia filozoficznego – autorytetem Nietzschego, zaś w zakresie gombrowiczologii odwołuje do tradycji zainicjowanej przez Brunona Schulza, który podkreślał – jak nam wiadomo – że Gombrowicz jest rozmiłowany w psychologicznych patologiach, które pragnie przezwyciężyć.

Kategoria debiutu to również figura opisująca związek tekstu i egzystencji. W gruncie rzeczy celem pisarstwa Gombrowicza nie było samo pisarstwo, lecz coś innego, czego pisarstwo miało być zaledwie urzeczywistnieniem (zob. s. 26). Cel ów to „przełożenie trudności w stosunkach między ludźmi na stosunki między tekstami” (s. 27). Po przyjęciu tego założenia Margański może zdemaskować Gombrowicza i powiedzieć, że układa on „dyskurs, który miał uzasadnić przyczyny jego inności, wyobcowania i dziwności” (s. 117).

W rzeczy samej to, co przyjęło się później nazywać „strategiami Gombrowicza”, „grami”, wyrasta bodaj z najwykleszej nieumiejętności radzenia sobie w elementarnych sytuacjach międzyludzkich. (s. 117)

Ważnym powodem wyobcowania są oczywiście homoseksualne skłonności Gombrowicza. Píše o nich Margański bez zbędnych emocji, nie absolutyzuje, ale też nie unika tego tematu.

Niespełnienie przypisane do kategorii debiutu okazuje się również wyznacznikiem tożsamości tekstu i osoby Gombrowicza. To zapewne paradoks, lecz nie tak wielki, jak można by zrazu sądzić. Resentyment, który włada autorem *Ślubu*, sprawa, że w istocie Gombrowicz nigdy się nie zmienia, zawsze w gruncie rzeczy broni się – nawet wtedy, gdy atakuje (a może przede wszystkim wtedy?). Jego niewolnicza (w sensie nietzscheańskim) tożsamość konstatuje się na mocy aktu ekskluzji wszelkiej obcości.

Pisarz włączał się w dialektyczne zapasy z Innym wcale nie po to, by cokolwiek zyskać, oddać siebie i odświeżyć, odnowić, ale właśnie przeciwnie – by tym silniej i skuteczniej okopać się na pozycjach, jakie zajął w momencie wchodzenia w świat. (s. 123)

Debiut to zatem kategoria biograficzno-filozoficzna, figura związku tekstu i egzystencji, wyznacznik tożsamości pisarskiej. Gdy tak twierdzę, niejako uzu-

Skrendo Dwa razy Gombrowicz

pełniam Margańskiego. On sam nie czyni systematycznych odróżnień, które pomogłyby nam orzec, czym jest kategoria „debiutu”. Warto też zauważyć, że w użyciu Margańskiego kategoria ta tylko w niewielkim stopniu wiąże się z socjologią życia literackiego, do której to sfery pierwotnie przynależy⁶.

Pierwsze z trzech wymienionych znaczeń jest najważniejsze. I to właśnie wyeksponowaniu tego znaczenia książka Margańskiego zawdzięcza swą oryginalność. Dotąd kładziono większy nacisk na „władczy” aspekt strategii Gombrowicza, podkreślano niezwykłą Gombrowiczowską zdolność autokreacji. Sam Gombrowicz bez ogródek mówił wprawdzie, że jego budowla wzniesiona została na „niedojrzałości”, ale motywacją aktu pisarskiego miała być zdobywczą chęć narzucenia siebie innym. Margański z uporem pokazuje, że motywacja była głęboko resentymentalna, że Gombrowiczem władzały zawiść i pragnienie zemsty. To stanowcze naleganie, abyśmy pojmowali pisarski wysiłek Gombrowicza jako przykład działania resentymentalnego (tak jak pojmował je Nietzsche) rodzi jednak kłopoty i pytania. Przede wszystkim, jak wiadomo, resentyment to cecha chrześcijan, a Gombrowicz chrześcijaninem nie był. Margański usunięciu tej trudności poświęca cały rozdział (*Non credo quia absurdum*). Dochodzi do wniosku, że parodie chrześcijańskich obrzędów i kpiny z dogmatów tylko utwierdzają tradycję, przeciw której się zwracają. Tu nasuwa się pytanie: jeśli parodia i bluźnierstwo jedynie wzmacniają to, w co zdają się godzić, i nie różnią się w ostatecznym rozrachunku niczym od afirmacji, to wobec tego, co należałoby zrobić, aby nie utwierdzać i zbuntować się w sposób skuteczny? Wyjaśnienie Margańskiego jest wszechobejmujące i dlatego nie dość mocne; odąd jakkolwiek Gombrowicz by postępował, afirmował lub parodiował i bluźnił, zawsze narazi się na ten sam zarzut – że utwierdza religijne porządki⁷.

6/ Mirosław Lalak (*Poetycki debiut Joanny Kulmowej*, „Pogranicza” 1998 nr 3) proponuje, aby nie mówić o „debiucie”, lecz o „wystąpieniach debiutowych” (s. 8), gdyż „debiut jest ciągiem dokonań bezustannie poddawanych czytelniczey weryfikacji” (s. 5) oraz „skomplikowanym – rozciągniętym w czasie – poszukiwaniem odbiorczej akceptacji” (s. 5-6). „Współczesny debiut literacki to swoisty *coitus interruptus*, wykluczający rzecz jasna w pełni satysfakcjonujący finał” (s. 5). Gdyby patrzeć z takiego punktu widzenia, okazałoby się, że „debiuty” Gombrowicza nie są czymś wyjątkowym.

7/ W literaturze przedmiotu zarysowała się – jak wiadomo – także inna opcja. Michał Głowiński pisał niegdyś, że parodie Gombrowicza są „konstruktywne”, że za ich pomocą tworzy on i utwierdza swój własny świat. Wprawdzie o „parodii konstruktywnej” pisał Głowiński w kontekście *Pornografii*, ale „konstruktywność” owa charakteryzować miała wszelkie parodyjne przedsięwzięcia Gombrowicza. Margański *Pornografię* w swoich analizach niestety pomija, co przyjmować należy z żalem także dlatego, że chciałoby się wiedzieć, jak ma się postać Fryderyka (jego „reżyseria” i mefistofeliczność) do tezy o resentymentalnym charakterze twórczości Gombrowicza? Wydaje się ponadto, że w rozumieniu parodii Margański zbliża się do Artura Sandauera, bo to przecież Sandauer powiedział: „Jego [Gombrowicza] skłonność do parodii jest literackim odpowiednikiem jego uczuciowego masochizmu, w skład którego wchodzi i feudalna pycha, i potrzeba samoponizienia”. (*Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, w: *Zbrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 587).

Roztrząsania i rozbiory

Ciekawa rzecz. Margański opisując Gombrowicza jako pisarza „nietzscheańskiego” inscenizuje na innym gruncie podstawowy spór, który rozgrywa się wśród komentatorów Nietzschego. Spór o to, czy autor *Ecce homo* jest myślicielem resentymentu (i nihilizmu), czy afirmacji? Margański pyta analogicznie – czy Gombrowicz był panem, czy ofiarą? I odpowiada: ofiarą, przede wszystkim ofiarą... „Gry” i „strategie” Gombrowicza – przywoływałem już tę uwagę – wyrastają z „nieumiejętności radzenia sobie w elementarnych sytuacjach międzyludzkich”. Gdyby uwagę tę rozumieć jako regułę hermeneutyczną, to – przynajmniej – jest to słaba hermeneutyka. Gdzie indziej znajdziemy jednak formułę bardziej wyważoną. U Gombrowicza biografia i dzieło

tworzą sieć hipostaz: protagonista (jawnie bądź skrycie) marzy o tym, by wyjść poza tekst i zostać autorem, autor zaś skrycie marzy, by w tekst się zanurzyć, swe istnienie urzeczywistnić w zmyślonym świecie, słowem – być protagonistą. (s. 200)

Ale nawet w takim wystąpieniu reguła hermeneutyczna używana przez Margańskiego budzi wątpliwości. Weźmy taki przykład. Margański powiada, że bohater *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* jest „klasycznym [Nietzscheańskim] «niewolnikiem»” (s. 76). Lecz żeby tak powiedzieć, trzeba osobliwie rozumieć wzmagającą się aż do zakończenia tego tekstu groteskowość. Jest bowiem tak, że im bardziej „niewolnictwo” się nasila, tym wyrazistsza staje się narracyjna rama, która oddziela autora od bohatera. Oddzielając zaś, relatywizuje obraz niewolnika, przedstawiony w narracji i umieszcza ten obraz w ramach konwencji przedstawienia. Sam gest pokazania „niewolnika” wydaje się zatem dowodem na to, że w „niewolnictwo” nie powinniśmy zbyt wierzyc. Nie znaczy to, że bohater *Tancerza*... „niewolnikiem” nie jest, ale czy rzeczywiście uchodzić może za „klasyczny” przykład? Nietzscheańscy niewolnicy nie kpią z siebie i nie lubią swoich podobizn. Są przecież – wedle własnej oceny – kimś zupełnie innym i nigdy nie potrafią wyznać swych kłamstw⁸.

Myślę ponadto, że aby osiąść pewność, że Gombrowicz od czasów debiutanczkiego *Pamiętnika*... okopuje się tylko na swoich pozycjach, trzeba mieć coś więcej, niż daje Margański. Nasuwają się kolejne pytania. Jak tłumaczyć fakt, że Gombrowicz – pisarz przecież bardzo świadomy, mistrz autokomentarza – zajmując się w *Przewodniku po filozofii*... Nietzschem, pomija kwestie resentymentu? Jak ma się resentymentalna postawa tak mocno zarysowana w *Pamiętniku*... do przedwojennej publicystki, w której Gombrowicz nieustannie wspomina – by przywołać jego uwagi wypowiedziane przy okazji rozważań nad poezją Gałczyńskiego – o koniecz-

^{8/} Sam Gombrowicz pisze w tej sprawie: „Wyjawiając bowiem swoje zawstydzenie debiutanta, mówiąc o nim pełnym głosem przed czytelnikami, sprowadzasz je do tego, czym jest naprawdę: echem sytuacji, w jakiej się znalazłeś, a więc czymś, co jest poza tobą. Zwróć uwagę, młodzieńcze, na magiczną moc słowa: wystarczy nazwać demona, aby znikł!” (*List-Wstęp* [do sztuki Jorge di Paola Levina Hernán], w: W. Gombrowicz *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969, Dzieła*, t. XIV, Kraków 1997, s. 14).

Skrendo Dwa razy Gombrowicz

ności wzmożenia w sztuce „elementu mistyfikacji i nonszalancji”, oraz podkreśla, że wciąż trzeba dążyć do „elastycznienia i uprężnienia literatury”⁹. Pragnie więc zmierzać w stronę przeciwną do resentymentu. Dalej wykładnia Margańskiego sytuuje się, jak się zdaje, na antypodach wykładni Jana Błońskiego, który także wychodzi od przedwojennej twórczości, lecz dochodzi do zgoła innej konkluzji. Gombrowicz uczy nas, jak przechytrzyć Formę i budować przestrzeń własnej wolności, a przede wszystkim – śmieje się i do śmiechu zachęca. Błoński uwielbia *Ferdydurke*, Margański powieścią tą w swoich analizach resentymentu nie zajmuje się. Skupia się na *Filidorze dzieckiem podszytym* i tropi analogie do Kanta. A tak chciałoby się, żeby skrzyżował z Błońskim szpady... Nie czyni jednak tego, woli poprzestać na uwadze, że droga Gombrowicza wiodła do „ciemnego” *Kosmosu*, co świadczy o „potęgowaniu się samozatrucia” (s. 194).

Kłopotów ciąg dalszy to kwestia kompozycji i metodologii. Najpierw słowo o kompozycji. Kluczowy dla projektu Margańskiego jest pierwszy rozdział, który zawiera analizy debiutanckiej książki Gombrowicza. W drugim zarysowany projekt znajduje uzasadnienie historycznoliterackie. W kolejnych kategoria debiutu schodzi niestety z pola widzenia. To, co Margański ma do powiedzenia o nawiązaniach Gombrowicza do filozofii, jest ciekawe. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że nie wiąże się wprost z problematyką notorycznego „debiutantstwa”. Kolejny rozdziałik *Non credo quia absurdum* to rodzaj refutacji, która poprzedza zamknięcie, czyli rozdział o *Operetce*. Z kolei kłopot metodologiczny ująć można następująco: Margański prowadzi nas przez wybrane dzieła Gombrowicza od *Pamiętnika...* do *Operetki*. Wszędzie szuka resentymentu. Wszędzie znajduje warianty tej samej wyjściowej sytuacji. Kończy wnioskiem, że Gombrowicz zamknięty jest na Inność. Z punktu widzenia historycznoliterackiego byłby więc Gombrowicz chyba modernistą (nieoczekiwanie bliskim Przybosiowi, który również bardzo „siebie chciał”, był bardzo egocentryczny, „spięty” i „zamknięty”). Poststrukturalistyczny język wiedzy jednakże do innych diagnoz. Na przykład do takiej: Gombrowiczowi nie chodzi o metafizyczny układ opozycji (żeńskość – męskość), lecz zawsze „o coś innego, o coś, co jest przedmiotem i zarazem terenem niesłuchania wyrafinowanej i perwersyjnej gry, w trakcie której cały ten układ zostaje wykorzystany i przenicowany, gry, która zmierza do jakby podważenia i zakwestionowania tego układu, który ją umożliwia i rodzi” (s. 40). Jeśli dzieje się tak z opozycją męskość – żeńskość, to dlaczego inaczej ma się dziać z pozostałymi opozycjami, na przykład z opozycją między otwarciem a zamknięciem? Wówczas trzeba by powiedzieć, że Gombrowicz nie jest wciąż i od początku resentymentalny, lecz że niejako pozostaje ciągle inny, inny sam w sobie – i inny od siebie samego. Może właśnie ta nieustanna, dynamiczna inność – która ma swój niepowtarzalny rytm – stanowi o jego tożsamości?

^{9/} W. Gombrowicz *Uwagi dyletanta*, w: *Proza (Fragmenty), reportaże, krytyka literacka 1933–1939, Dzieła*, t. XII, s. 358-359.

„do nas, Pimków, należy uczynić Gombrowicza wielkim”

Tak brzmi ostatnie zdanie książki *Grymasy Gombrowicza*. Jest ono zarazem zakończeniem szkicu Beth Holmgren *Witold Gombrowicz w Stanach Zjednoczonych*. Teza szkicu brzmi wyraziście: Gombrowicz wciąż pozostaje w Stanach pisarzem nieznanym i trzeba to zmienić. Sposobów jest wiele. Można go uczynić prorokiem postkolonialności i wielokulturowości, rzecznikiem różnicy, obwołać zwiastunem *queer theory*. Każdy język jest dobry, aby „uczynić Gombrowicza wielkim” (s. 344). Przyznajmy, bardzo to po Gombrowiczowsku powiedziane – Gombrowicz jest wielki, i dlatego warto się starać, aby uczynić go wielkim, wielkim będzie bowiem dopiero wtedy, gdy usłyszymy od innych, że jest wielki.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autorzy szkiców zebranych w *Grymasach...* sumiennie stosują się do zasady wypowiedzianej przez Beth Holmgren. Piotr Parlej twierdzi, że Gombrowicz opracowuje „dialektyczną strukturę” terminów, za pomocą których zwykliśmy objaśniać jego twórczość (takich jak „forma”, „gęba” i „pupa”) oraz pokazuje tych terminów „postdialektyczne implikacje” (s. 187); najważniejsza z nich zawiera się bodaj w tym oto sformułowaniu: „Gombrowicz odnajduje moment, który bezwzględnie uprzedza binarną konstrukcję i nie jest do niej sprowadzalny” (s. 202). Wedle Tomislava Longinovicia, Gombrowicza koncepcja rzeczywistości jest „bardzo bliska koncepcji Lacana” (s. 52), zaś jego koncepcja podmiotu „antycypuje niektóre najistotniejsze intuicje Derridy” (s. 56-57). Valérie Deshoulières pisze o „Gombrowiczowskiej dekonstrukcji podmiotu” (s. 78). Dorota Głowacka powiada, że pisarstwo Gombrowicza (i Schulza) to próba przezwyciężenia opisywanej przez Philippe’a Lacou-Labarthe’a „choroby mimesycznej” – obaj polscy pisarze kierują się bowiem przeświadczeniem, że „proces artystyczny objawia się jako dążenie rozrywające mimetyczny łańcuch i uniemożliwiające konstytucję paradygmatu reprezentacji” (s. 105). Że Gombrowicz jest „zwolennikiem architektoniki dekonstrukcji” (s. 116) dowodzi także Hanjo Berressem, który łącząc autora *Kosmosu* z Derridą, Lacanem i teorią chaosu dochodzi do konstatacji, że

ogólny mechanizm jego [Gombrowicza] utworów określa ruch o d c h y l e n i a, prowadzący do ukształtowania sfery, którą definiuje dynamika chaosu podporządkowana logice osobliwego atraktora, i dalej ku całkowitemu nieładowi chaosu. (s. 152)

Poprzez nawiązania do idei „wielokulturowości” czytają Gombrowicza Marzena Grzegorzczuk oraz Agnieszka M. Sołtysik. Wedle tej pierwszej, Gombrowicz „może nam pomóc w obcowaniu z kulturami hybrydycznymi” (s. 182), jest bowiem „rzecznikiem alternatywnej teorii kultury” (s. 160), która przesuwając „proces wytworzenia narodowej formy z osi własnej teleologii i sytuuje go na pozycjach autonomicznych wobec hegemonii zachodnich kultur form dojrziałych” (s. 182). Sołtysik wychodząc z założenia, że Gombrowicz uczula nas na „historyczne, kulturalne i ideologiczne osadzenie” (s. 282) podmiotu, zmierza w kierunku *queer theory*, nawiązując zwłaszcza do opracowanej przez Judith Butler koncepcji performatyw-

Skrendo Dwa razy Gombrowicz

ności płci (przez ideę performatywności szkic Sołtysik łączy się z kolei ze szkicem Longinowicia).

Ta wielka różnorodność jest, rzecz jasna, zaletą zbioru *Grymasy Gombrowicza*. Pobudza wyobraźnię, ujawnia nowe perspektywy, sprzyja dyskusji. Oczywiście wiedzie także do sprzeczności metodologicznych i interpretacyjnych. Dobry przykład stanowi kontrowersja między szkicami Valérie Deshoulières i Katarzyny Jerzak. Wedle tej pierwszej, myślenie Gombrowicza o podmiocie jest radykalnie antyesencjalne i w związku z tym sposób bycia podmiotu nazwać można „meta-morfozami kameleona” (s. 78). Z kolei wedle Deshoulières, celem Gombrowicza zawsze było „wyróżnić się, nawet jeżeli miałyby to oznaczać narażenie się na śmieszność”, wolno zatem powiedzieć, że autor *Ferdydurke* „objawia się jako przeciwieństwo kameleona” (s. 234). Mamy tu do czynienia z dobrze znaną (i opisaną) antynomią Gombrowicza, najlepiej wyrażoną przez niego samego w zdaniu: „Nie wiem, kim jestem, lecz cierpię gdy zostaję zniekształcony, oto wszystko”. Sprzeczność owa uzyskuje w *Grymasach*... – by tak rzec – nową dynamikę i nową wykładnię, gdyż wysłowiona zostaje w języku poststrukturalistycznym.

Tom *Grymasy Gombrowicza* dzieli się na trzy części. Pierwsza poświęcona została estetyce Gombrowicza, druga nosi tytuł *Nowoczesność a szlaki wygnania*, trzecia – *Prowokacje Gombrowicza. Forma narodowa a homoerotyzm*. Bez wątplenia najbardziej spójna i ciekawa jest część ostatnia. Allen Kuharski szkic *Witold, Witold i Witold. Odgrywanie Gombrowicza*, w którym zajmuje się performatywnymi aspektami tożsamości, kończy sformulowaniem: „Dramatopisarz zagra naszego Gonzala, a my przedstawimy Gombrowicza” (s. 327). U Gombrowicza bowiem męskie postacie „konsekwentnie przejawiają wyraźny brak pragnienia heteroseksualnego” (s. 327), a to oznacza, że autor *Operetki* inscenizuje i manifestuje nieustannie swą homoerotyczną tożsamość. Wedle Sołtysik, „opór przeciwko dominacji heteroseksistowskiego reżymu zasila ogromna część Gombrowiczowskiego myślenia” (s. 286), a „problematyka homoerotyzmu” (s. 287) przenika wszystkie aspekty jego twórczości. Mimo to mało kto dostrzega, „jak wiele cech karykaturalnej postaci homoseksualisty, *puto* [oczywiście Gonzala] dałoby się przypisać samemu Gombrowiczowi” (s. 299) i mimo to wciąż wolimy nie pamiętać, że kluczową Gombrowiczowską opozycję „młodość – starość” trzeba ujmować jako kod homoerotyzmu (s. 302). Owe dość zdecydowane tezy Sołtysik opatruje jednak pojednawczym zastrzeżeniem, iż jej interpretacja nie tyle neguje dotychczasowe odczytania, ile je uzupełnia (s. 288). Wreszcie tekst Ewy Płonowskiej-Ziarek *Blizna cudzoziemca a barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza*. Autorka przedstawia w nim „zawile konfiguracje estetyki, seksualności i nacjonalizmu” (s. 245). Argumentuje, że parodyjny *recycling* form narracyjnych i kulturowych w *Trans-Atlantyku* ujawnia „fatalną pustkę ziejącą w łonie tożsamości męskiej i narodowej” (s. 270). Śmiech, którym kończy się ta powieść, zaświadcza, że Gombrowicz postępuje „w duchu nadziei na inną przyszłość” (s. 257) i „opróżnia przestrzeń dla przyszłej formy życia społecznego” (s. 276), w której nie będzie istnieć „nieznośna logika lęku przed homoseksualizmem” (s. 278).

Roztrząsania i rozbiory

Problematyka homoerotyzmu w dziele Gombrowicza dziś już nie daje się pominąć ani marginalizować, co do tego nie ma wątpliwości. Pozostaje jednak czymś kłopotliwym, kłopotliwym z punktu widzenia dydaktyki szkolnej (co oczywiste) i kłopotliwym z punktu widzenia badań nad Gombrowiczem. Nie chodzi tylko o to, czy Kuharski idzie za daleko w swych interpretacjach (jak sądzi Jerzy Jarzębski podejmując z nim polemikę w *Podglądaniu Gombrowicza*), czy też o to, ile racji ma Płonowska-Ziarek, gdy twierdzi, że Gombrowicz marzy o jakimś nowym ładzie społecznym, w którym homoseksualizm nie będzie podlegał ekskluzji (myślę, że niewiele – Gombrowicz był nieubłaganym antyutopistą). Rzecz w tym, że dziś trudno przewidzieć, w jaki sposób i w jakim sensie lektura w duchu – powiedzmy – *queer theory* mogłaby „uzupełniać” (jak sugeruje A.M. Sołtysik) dotychczasowe odczytania. Jak dotąd prowadzi raczej do sprzeczności. Może jednak nie jest to takie złe, bo właśnie owym sprzecznościom nowe interpretacje zawdzięczają swój impet i świeżość¹⁰.

Uwaga końcowa

Przez pewien czas, po tylu wybitnych opracowaniach i rozprawach, wydawało się, że o Gombrowiczu wiemy prawie wszystko i że na stałe zajął on pozycję szacownego klasyka. W dużej mierze była to błędna opinia, bo autor *Ferdydurke* wciąż zadziwia i inspiruje. Dowodem książki *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza*. Nie tylko wnoszą one sporo nowego do gombrowiczoologii, ale też dają dobre pojęcie o tym, jak pod wpływem poststrukturalizmu zmienia się nasze myślenie o literaturze nowoczesnej.

Januszowi Margańskiemu należą się słowa uznania. Za sposób, w jaki odnalazł własne miejsce na gęsto zasiedlonej mapie gombrowiczoologii (niezależnie od pytań i wątpliwości, jakie budzą jego rozważania) i za przekład tomu *Gombrowicz's Grimaces*. Te dwa dokonania stawiają go wysoko wśród znawców Gombrowicza.

Andrzej SKRENDO

^{10/}Warto zauważyć, że w *Grymasach Gombrowicza* pojawiają się pewne myśli, które odgrywają ważną rolę w książce Margańskiego. Są one obecne w szkicu Longinowicia (który zauważa – na przykład – że Gombrowicz pragnie „poczucie nieustannego niedostosowania przekształcić w poetykę” – s. 50), ale przede wszystkim w szkicu Katarzyny Jerzak *Potwarz i wygnanie. Witold Gombrowicz i Emil M. Cioran*. Nawiązując do książki Julii Kristevy *Povoirs de l'horreur*, pisze Jerzak o poniżeniu, wstydzie i zawiści w dziele i życiu Gombrowicza. Podkreśla, że te resentmentalne uczucia odgrywają ważną rolę w *Pamiętniku*... Odwołując się do tez Kristevy dowodzi, iż doświadczenie artystyczne Gombrowicza – zakorzenione w poniżeniu i wyrażające się w „perwersyjnych rozkoszach” (s. 230) parodii – pozostaje w bliskim związku z religią. Parodia obok paradoksu, negacji i ironii staje się wyznacznikiem „oszczerzej taktyki” (s. 233) Gombrowicza, który czuje się poniżony i poniża walcząc o „władzę chronienia siebie, swojego bezkształtnego, lecz wrażliwego rdzenia” (s. 238).