

Michał Głowiński

Wprowadzenie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 245-250

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y

W O K Ó Ł R E C E P C J I G O M B R O W I C Z A

Pamiętnik Literacki LXIV, 1973, z. 4

WPROWADZENIE

Światowy zasięg dzieła Gombrowicza nieustannie wzrasta. Świadczą o tym liczne tłumaczenia (w tym także na japoński), świadczą liczne prace krytyczne. Trudno stwierdzić już teraz, czy bohaterowie, symbole i problemy Gombrowicza na stałe utrwaliły się w europejskiej świadomości i wyobraźni, wiele jednak wskazuje, że na to właśnie się zanoszą. Jedno wydaje się pewne: jest to sukces światowy tego typu, jaki dotąd nie znany był literaturze polskiej. Nie da się porównać z sukcesem *Quo vadis*, które zdobyło powodzenie efektownego i świetnie zrobionego czytadła, budzącego zresztą zasadnicze wątpliwości poważnej krytyki początku wieku; nie jest to także sukces utworów, które zawdzięczają swe powodzenie aktualności, a więc w danym momencie są traktowane jako świadectwo, dokument czy wręcz ciekawostka, ale rychło się o nich zapomina, gdy o owej aktualności trzeba już mówić w czasie przeszłym. Sukces Gombrowicza nie jest też — by tak powiedzieć — sukcesem uniwersyteckim, jego utwory nie są przedmiotem zainteresowania tylko zawodowych slawistów, a więc grupy, która z reguły w minimalnym tylko stopniu oddziaływała na życie literackie. Jest to sukces w pełni autentyczny, jakby sam z siebie, choć — oczywiście — nie można nie docenić zasług takich krytyków, jak Konstanty Jeleński, François Bondy czy Dominique de Roux, którzy do popularyzacji Gombrowicza tak bardzo się przyczynili.

Nie będę się zajmować dokładną relacją o recepcji Gombrowicza na świecie, na to jeszcze nie czas, chciałbym jednak zwrócić uwagę na te jej cechy, które wydają się najbardziej charakterystyczne i istotne¹. Przede wszystkim więc jest to sukces niezależny od pojawienia się takiej czy innej mody literackiej, jeśli powstała „moda na Gombrowicza”, to zdołały ją narzucić same jego dzieła, nie stanowi następstwa tego, że podporządkowywały się one, czy dały podporządkować jakiemuś już panującemu stylowi.

Utwory Gombrowicza zaczęły przyciągać uwagę na początku lat sześćdziesiątych, a więc w okresie, w którym w dziedzinie prozy *nouveau roman* doszedł do wierzchołka sławy, był ruchem, który zdołał już skryzalizować swoją teorię, jego przedstawiciele publikowali swe najlepsze powieści oddziaływające także na twórczość tych, którzy od tego ruchu byli raczej dalecy. Wydawało się wręcz, że w kręgach awangardy artystycznej niemożliwy jest sukces powieściopisarza, który nie tylko osiągnąć *nouveau roman* nie chce uznać, ale wyraża się o nich z ostentacyjną

¹ Perypetie krajowej recepcji Gombrowicza w ostatnim ćwierćwieczu analizował K. Zaleski w referacie *Gombrowicz: vacat*, wygłoszonym w grudniu 1972 w Krakowie na konferencji poświęconej literaturze współczesnej, zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński i Instytut Badań Literackich.

dezaprobatą. Gombrowicz nie taił, co o nowej powieści sądzi, zarzucał jej nie tylko to, że — podobnie, jego zdaniem, jak utwory Borgesa — jest to twórczość wyłącznie dla literatów, że literatura nie wykracza tu poza literaturę, zarzucał jej po prostu nudę. Można by więc sądzić, że nie ma tu żadnej płaszczyzny porozumienia.

Nie jest ważne obecnie, jaki jest rzeczywisty stosunek utworów Gombrowicza do *nouveau roman*; dokładne analizy wykazałyby z pewnością wiele pokrewieństw — być może pisarz miałby prawo ogłosić się poprzednikiem nowej powieści, tak jak się proklamował prekursorem egzystencjalizmu i strukturalizmu, nie uczynił tego jednak. Niechęć ta nie wpłynęła na odbiór jego dzieł. Niemal od razu, zwłaszcza we Francji (gdzie wszystko się zaczęło), traktowano go jako pisarza, który nie przyjmuje panujących stylów i problemów, ale sam je kształtuje i narzuca — takie przyjęcie jest oczywiście udziałem nielicznych i stanowi, być może, pierwszy akt sukcesu. W tym czasie Gombrowicz powoływał się przede wszystkim na Sartre'a, raczej zresztą na jego pisma filozoficzne niż utwory literackie, a był to okres, w którym Sartre nie odgrywał już takiej roli, jak w pierwszym powojennym dwudziestoleciu. „Gombrowicz wielbi Sartre'a i nie cierpi nowej powieści” — głosi tytuł jednego z wielu wywiadów ogłoszonego w popularnym tygodniku².

Dzieło Gombrowicza odpowiedziało na najgłębsze oczekiwania krytyki i publiczności wobec literatury, odpowiedziało wtedy nawet, gdy okazało się dalekie od dążeń oficjalnej awangardy. Powiedziałyby, że przede wszystkim odpowiedziało na potrzebę niedyskursywnego intelektualizmu, takiego, który wyraża się nie w stematyzowanych rozważaniach, ale w samym języku, w jego formułach, w groteskowych sytuacjach, w typach napięć, określających świat utworów powieściowych i dramatycznych. Ujęciem tym towarzyszy przy tym komentarz pisarza, pokazujący, jakie znaczenia nadawać ma się owemu światu, jak ma on być przyjmowany. Powiedzieć można, jak się zdaje, że ów komentarz do dzieła, a jest nim właśnie *Dziennik*, narzucił krytykom (tak na świecie, jak w Polsce) język, jakim mają o tym dziele mówić, narzucił im postawę hermeneutyczną nawet wówczas, gdy są wyznawcami innych dążeń metodologicznych. Kształtuje się tu jedność między pisarską wypowiedzią i jej interpretacją.

Dla krytyki szczególnie istotny okazał się fakt, że żywił parodię, tak ważny u Gombrowicza, nie zamykał się sam w sobie, ale — przeciwnie — służył otwarciu dróg prowadzących ku wielu różnym celom. Dzieło Gombrowicza jest w pewien sposób metaliterackie, nie po to jednak by uświęcać literaturę, ale obnażać jej właściwości, ograniczenia i wmówienia. Sartre mówił o nim w znanym wywiadzie jako o przeciwieństwie powieści naiwnej. „Istnieją jeszcze powieści innego typu, fałszywe powieści, jak choćby Gombrowicza, które są swojego rodzaju maszynami piekielnymi. Gombrowicz zna świetnie psychoanalizę, marksizm i wiele innych rzeczy, ale zachowuje wobec nich postawę sceptyczną, choćby wtedy, gdy konstruuje przedmioty, które same się burzą w akcie ich konstruowania — tworząc w ten sposób wzorzec tego, co mogłoby być powieścią zarazem analityczną i materialistyczną”³. Gombrowicz nie wpisuje się więc w obręb *Littérature engagée*, jaką w latach czterdziestych zaproponowali egzystencjaliści, ale też nie zgadza się na odideologizowanie literatury, do którego zmierzali twórcy nowej powieści. Wychodzi z założenia, że

² A. Albo, *Gombrowicz aime Sartre et déteste le nouveau roman*. „Figaro Littéraire” nr 1055 z 7 VII 1966.

³ Cyt. za „L'Herne” nr 14 (1971), opracowanym przez Jeleńskiego i de Roux, zatytułowanym *Gombrowicz* (s. 299).

możliwe jest trzecie wyjście, i w istocie są mu znane elementy obydwu postaw, traktowane zawsze z równym dystansem. Nie daje się więc podporządkować żadnym schematom, filozofuje, ale w powieści nie tworzy dyskursów w tradycyjnym sensie; komponuje parodie, które są w równej mierze środkiem i celem, ujawniają zaplecze kultury, w jakie są wpisane.

Wybiera przy tym oryginalne wzorce parodii. Przedstawiciele *nouveau roman* sięgali po klasyczną powieść realistyczną oraz powieść kryminalną, a więc najbardziej rozpowszechnione, wciąż najczęściej czytane odmiany gatunkowe. W *Kosmosie* znajdują się wprawdzie aluzje do powieści kryminalnej, w zasadzie jednak obydwie te wzorce mają dla Gombrowicza mniejsze znaczenie. Sięga po schematy starsze, bardziej zdezaktualizowane, te przede wszystkim, które pozwalają ukazywać opowiadającego w trakcie prowadzenia opowieści. Zbliży się do tej formy narracji, która oscyluje między groteskową przesadą a dawnymi ujęciami romansowymi. Forma ta, z całą swą pozorną archaiką, budzi dzisiaj coraz większe zainteresowania i określona została jako fabulacja⁴. Rzecz inna, że czytelnikowi zachodniemu wymykają się aluzje do polskich tradycji tego rodzaju prozy, co oczywiście wpływa na odbiór utworów, ale — jak się zdaje — nie może doprowadzić do ich niezrozumienia.

Recepcja Gombrowicza nie kształtuje się, rzecz jasna, w próżni historycznej. Jedną z przesłanek jego powodzenia jest to właśnie, że wypracował on własny język, pozwalający mówić o współczesnych sytuacjach — indywidualnych i historycznych. Gombrowicz, skrajny indywidualista i personalista, ujmuje ludzką osobowość w kategoriach społecznych, chciałoby się powiedzieć — immanentnie społecznych. Nie ma tu już miejsca na romantyczne ujęcie konfliktu „ja—świat”, gdyż każda jednostka jest społecznym mikrokosmosem, istnieje w uwikłaniach i w sytuacjach, które są pojmowane nie deterministycznie, lecz funkcjonalnie; obowiązuje tu kategoria gry, a nie tragedii czy szczegółowej analizy. Egzystencjalistyczna idea autentyczności zyskała tu nowy kształt, powiązana została z czymś w rodzaju groteskowej przebieganki.

Krytyków i czytelników najbardziej bodaj zafascynowała Gombrowiczowska obsesja młodości i niedojrzałości. To ona właśnie ujmowana jest zwykle jako jedno z jego głównych odkryć literackich. Zafascynowała tym bardziej, że nałożyła się na wydarzenia końca lat sześćdziesiątych. Gombrowiczowski Młody stał się niemal zbuntowanym paryskim studentem, stawiającym w maju roku 1968 barykady na Boulevard St. Michel. Niejednokrotnie pisano o Gombrowiczu jako o jedynym pisarzu, który nie tylko miał wszelkie po temu dane, by ten ruch młodzieży zrozumieć, ale go po prostu przewidział. Oczywiście, w sposób poważny nikt nie czynił z Gombrowicza ideologa studenckiego maja, jednakże jest niewątpliwe, że jego utwory w jakiś sposób były odczytywane przez pryzmat tych doświadczeń, młodość stała się kategorią ideologiczną, niekiedy zaś — wręcz polityczną. Dzieło Gombrowicza przyjęto jako literacką problematyzację młodości w jej różnych uwikłaniach.

Autorzy esejów o Gombrowiczu zdali sobie sprawę, że inną jego istotną obsesją jest polskość. Sam pisarz mówił o tym nieustannie, np. w jednym z ostatnich wywiadów (zamieszczonym również w tomie opublikowanym przez „L'Herne”) na pytanie, czy czuje się pisarzem polskim, odpowiedział: „Ależ tak. Nawet bardzo polskim. Nie czynię tylko żadnego wysiłku, by być Polakiem. To powinno być nie-

⁴ R. Scholes, *The Fabulators*. New York 1967 (przekład fragmentów w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4).

zależne ode mnie. Skoro to jest niezależne ode mnie, jestem autentycznie Polakiem. Jeśli usiłowałbym grać Polaka, robić Polaka, wszystko to wtedy na nic by się zdało. Na przykład cała literatura latyno-amerykańska, która stawia sobie za cel znalezienie typu: kim jesteśmy? A więc chce się ona określić. A więc oczywiście nie ma to żadnego sensu". W ten sposób broni się Gombrowicz przed traktowaniem wpisanych w jego dzieła spraw polskich jako czegoś egzotycznego. Swą sytuację Polaka, swoje zakotwiczenie w polskiej kulturze, czyni problemem uniwersalnym, problemem ludzkiej sytuacji, problemem autentyczności.

Tak ujęta, Gombrowiczowska polskość nie traci więc nic ze swego szczególnego charakteru, ale nie zamyka się w sobie. Kwestia „bycia Polakiem” nie jest tu sprawą kompleksów kogoś, kto należy do narodu, którego historia układała się tak, a nie inaczej, nie jest ujmowana w kategoriach folkloru, nie jest oknem wystawowym, w którym pokazuje się portrety Kopernika i Chopina oraz pamiątki niedawnej martyrologii. W ujęciu Gombrowicza kwestia ta niczym się nie różni od kwestii „bycia Amerykaninem” czy „bycia Holendrem”. Jest następstwem swojego rodzaju dialektyki między ogólnością a szczegółowością, która staje się udziałem każdego. „Bycie Polakiem” (Francuzem, Hiszpanem, Węgrem itd.) jest elementem sytuacji ludzkiej. W przypadku Gombrowicza kształtuje się ono jednocześnie jako identyfikacja i jako dystans. Identyfikacja pozwala tę sytuację przeżyć, dystans zaś — pozwala o niej mówić. W ten sposób pisarz nie jest ani kreatorem mitów ani jego przeciwnikiem: zawodowym szargaczem świętości. W sposób charakterystyczny pisał o tym w „The Times Literary Supplement” autor (jak zwykle w tym piśmie anonimowy) znakomitego artykułu informacyjnego o Gombrowiczu: „W nim po raz pierwszy literatura polska wydała pisarza, dla którego męki bycia Polakiem są mniej istotne niż tragikomedie bycia człowiekiem”⁵.

Jednakże Gombrowicz nigdy nie zarysowuje wyraźnej linii demarkacyjnej pomiędzy „męką” i „tragikomedią”, te dwie sfery zawsze się u niego przenikają. W ten sposób przedstawia światu kulturę polską w innym świetle, niż to się tradycyjnie zwykło robić, przedstawia ją jako kulturę dojrzałą, tzn. taką, która nie tylko nie boi się dystansu wobec siebie, ale uznaje go za jeden ze swych najważniejszych składników. Polskość jest tu więc kwestią „bycia sobą”. W ten sposób nic nie tracąc ze swej swoistości, staje się sprawą uniwersalną. A także, jak się zdaje, wpływa na rewizję utartych, stereotypowych wyobrażeń na temat Polski i polskiej kultury.

Stereotypy, jak można sądzić na podstawie lektury prac o Gombrowiczu, grają stosunkowo niewielką rolę w recepcji jego dzieła. Co najwyżej pewne utarte wyobrażenia kierują uwagę ku takim czy innym jego elementom, które w innej sytuacji mogłyby ująć uwagę. I tu przykład może drobny, ale charakterystyczny. Do utrwalonych wyobrażeń o polskiej szlachcie należy przeświadczenie o roli, jaką miała w jej stylu bycia sprawa honoru, a zatem — pojedynku. Otóż w wielu pracach o Gombrowiczu (np. esejach François Bondy’ego i Georges’a Sebbaga, w książce Jacques’a Volle’a) mówi się o roli pojedynków w jego dziełach; zostały one podniesione do jednego z zasadniczych czynników w jego powieściowym świecie. Stwierdzeniu temu nie można odmówić słuszności, jest ono tym bardziej znaczące, że bodaj nigdy się nie pojawiło w polskich pracach o pisarzu, choć w szkicach o *Ferdynandzie* oczywiście pisano o pojedynku na miny.

Trzeba, oczywiście, być świadomym faktu, że w przypadku wielu krytyków

⁵ *The Struggle to be Ourselves*. „The Times Literary Supplement” nr 3650 z 11 II 1972.

kontakt z pisarstwem Gombrowicza był pierwszym zetknięciem z literaturą polską. W większości piszący o nim nie znają polskiego, a więc już w następstwie tego faktu nie mogą ujmować jego dzieł w ich oczywistym kontekście. Pojawia się tu zjawisko, które można określić jako „czytanie z zewnątrz”. Nie jest ono niczym osobliwym, przeciwnie, stanowi regułę w sytuacji, gdy światową renomę zdobywa pisarz, który nie pisze w języku o zasięgu międzynarodowym. Pod koniec XIX w. niezliczeni autorzy prac o Ibsenie nie znali norweskiego, posługiwali się przekładami (głównie niemieckimi). W tym samym czasie nie znali w większości rosyjskiego ci wszyscy, którzy się wówczas zafascynowali rosyjską powieścią, choćby egzegeci Dostojewskiego (na przełomie wieków było już ich w Europie sporo). Ba, rosyjskiego nie znał André Gide, gdy pisał swą głośną książkę o Dostojewskim, która na długi czas określiła obowiązujące o nim wyobrażenia.

Oczywiście, można ubolewać, że pisanie o genialnym pisarzu na podstawie przekładu, zwłaszcza zaś o pisarzu, który tak oryginalnie i niezwykle kształtował swój język i dokonywał cudów w obrębie polszczyzny, prowadzi do zubożenia jego dzieła. Jest to fakt niewątpliwy, ubolewania wszakże wydają mi się nierozsądne. Dzięki takim praktykom piszą o Gombrowiczu wybitni krytycy, którzy jeśliby się przyjęło zasadę, że można dzieło pisarza analizować tylko wówczas, gdy ma się dostęp do wersji oryginalnej, nie mieliby danych, by się nim zajmować. Wydaje się, że to, im więcej krytyków, nie będących specjalistami od danej literatury, zajmuje się pisarzem, świadczy o jego pozycji, jest jedną z miar jego sukcesu. Znaczy to, że jego dzieło stało się rzeczywistym wydarzeniem literackim i rzeczywistym problemem, że niejako zmusza krytyka do zajmowania się sobą, bo jest czymś w literaturze współczesnej nowym, bez czego nie można sobie wyobrazić jej pełnego obrazu.

Sukces Gombrowicza ma charakter wielostronny. Jego utwory są wydawane często przez wydawnictwa specjalizujące się w publikowaniu wybitnych utworów współczesnych o charakterze nowatorskim, ale też ukazują się w nakładach masowych, w różnego typu popularnych seriach adresowanych do najszerszej publiczności. Podobnie dzieje się z jego dramatami: wystawiane przez niewielkie zespoły, trafiają również na sceny ogromne i oficjalne, jak choćby *Iwona, księżniczka Burgunda*, wystawiona (w przekładzie Peera Hultberga) z dużym powodzeniem na scenie Teatru Królewskiego w Kopenhadze.

Jak się zdaje, analogicznie rzeczy się mają z recepcją krytyczną. Zdumiewa jej rozległość i różnorodność. O rozległości przekonać może bibliografia, zamieszczona w tomie wydanym przez Editions de l'Herne, niepełna zresztą i dość nieporządknie zrobiona. W ostatnich latach, już po śmierci pisarza, liczba publikacji nie tylko nie zmniejszyła się, ale wyraźnie wzrosła. Bibliografia staje się coraz bardziej wielojęzyczna i coraz bardziej zróżnicowana; pisze o Gombrowiczu np. znakomity jego znawca Zdravko Malić z Zagrzebia, analizy dramatów znaleźć można w ostatnim zbiorze esejów Lucien Goldmanna *Structures mentales et création culturelle*, ukazują się obszerne interpretacje jego utworów.

Diapazon form krytycznym jest więc rozległy: od książek (Dominique de Roux i Jacques Volle⁶) do skromnych recenzji, niekiedy o charakterze całkiem dziennikarskim. Jednakże nawet tych drobnych omówień nie należy lekceważyć; drukowane w pismach o wielkich nakładach, wprowadzają Gombrowicza w obręb potocznej świadomości literackiej. Z tego punktu widzenia zasięg drobnej notatki w popularnym piśmie jest większy niż znakomitego tomu „L'Herne” czy eseju dru-

⁶ J. Volle, *Gombrowicz bourreau — martyr*. Paris 1972.

kowanego w „Critique”. Nie należy również lekceważyć mniej lub bardziej pogłę-
bionych uwag o Gombrowiczu w pracach przynoszących ogólne informacje o lite-
raturze współczesnej, jak np. książki Anthony Burgessa⁷ czy Johna Fletchera⁸.

Objaw szczególnego zainteresowania stanowiły liczne wywiady z Gombrowi-
czem, tak prasowe, jak radiowe. W ostatnich latach jego życia było ich kilkanaście.
Prawda, to co w nich mówił, wielokrotnie pokrywa się z tym, co pisał w *Dzienniku*.
Mimo to wszakże są one bezcennym dokumentem, ukazują sposób jego myślenia
jakby w procesie stawania się.

Powszechne zainteresowanie pisarzem staje się w pewnej przynajmniej mierze
zainteresowaniem literaturą, do której należy. Pod koniec XIX w. fascynacja Do-
stojewskim i Tolstojem skierowała uwagę na literaturę rosyjską w ogóle. Przypadek
Gombrowicza nie jest w tym względzie, jak się zdaje, odosobniony. Dające o sobie
znać w ostatnich latach zainteresowanie Witkiewiczem jest zapewne w jakimś
stopniu związane z wejściem Gombrowicza na światową agorę literacką. Witkacy
jest już jednak klasykiem. A Gombrowiczowski sukces jest szansą także dla litera-
tury współczesnej, najnowszej. Jak szansa owa zostanie wykorzystana, przyszłość
pokaże.

Szkice, które przedstawiamy, dadzą z pewnością wyobrażenie o pracach kry-
tycznych poświęconych dziełu Gombrowicza. Dokonując wyboru, pragnęliśmy
uwzględnić przede wszystkim teksty o charakterze analitycznym i historycznolite-
rackim, unikaliśmy zaś szkiców stanowiących niekiedy dość ogólne i z trudem pod-
dające się weryfikacji rozważania.

Michał Głowiński

⁷ A. Burgess, *The Novel Now, a Student's Guide to Contemporary Fiction*.
London 1971.

⁸ J. Fletcher, *New Directions in Literature. Critical Approaches to a Con-
temporary Phenomenon*. London 1968.