

Janusz Pawłowski

Gombrowicz i lęk : uwagi o "Diariuszu Rio Parana"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 68/4, 151-164

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JANUSZ PAWŁOWSKI

GOMBROWICZ I LĘK

UWAGI O „DIARIUSZU RIO PARANA”

Jestem spokojny, siedzę, patrzę przez okno, przyglądam się kobiecie, która siedzi naprzeciwko i ma ręce drobne, piegowate. A zarazem jestem tam, w łonie wszechświata. Wszystkie sprzeczności dają sobie we mnie *rendez-vous* — spokój i szal, trzeźwość i pijaństwo, prawda i blaga, wielkość i małość — ale czuję, że znów na szyi kładzie mi się dłoń żelazna, która powoli, tak, bardzo nieznacznie... ale się zaciska¹.

1

Fenomen artystyczny, jakim jest dzieło Gombrowicza, najczęściej bywa przez krytykę rozpatrywany na trzy sposoby. Fundament pierwszego podejścia — to zainteresowanie biografią twórcy, która, jak wiadomo, była przez niego starannie kształtowana i modelowana, stanowiąc równocześnie egzystencjalny korzeń oraz główny temat jego pisarskich poczynañ. W drugim przypadku głównym przedmiotem interpretacji jest przede wszystkim sama twórczość literacka, a więc urzeczywistniona w ramach określonych reguł działalność językowa. Wreszcie centrum trzeciego typu badawczych zainteresowań dziełem autora *Ferdydurke* stanowi jego myśl filozoficzna czy — pełniej rzecz ujmując — konsekwentnie budowana postawa światopoglądowa, dochodząca do głosu zarówno w tekstach artystycznych jak i w szerzej lub wężiej rozumianych dokumentach biograficznych pisarza.

Odrębność każdego z wymienionych tu nastawień krytycznych od pozostałych propozycji przesądza w praktyce o jego rażącej ograniczoności. Gombrowicz bowiem wszystkie wyodrębnione wyżej „płaszczyzny” swej twórczości traktował zawsze jako różne aspekty tej samej w gruncie rzeczy praktyki artystycznej, toteż starał się usilnie o zachowanie między

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik. (1953—1956)*. Paryż 1957, s. 291.

nimi najściślej, zarówno merytorycznej jak i funkcjonalnej więzi. Dzięki owemu wysiłkowi współpraca i wzajemne współzależności istniejące pomiędzy wyróżnionymi obszarami posunięte są tak daleko, iż językową złożoność tekstów Gombrowicza można traktować jako specyficzną metodę filozofowania, a odniesienia poszczególnych utworów do faktów biograficznych pisarza — jako siłę formotwórczą ich poetyckości.

Miejscem, w którym najwyraźniej ujawniają się mechanizmy wszystkich tych współzależności, jest *Dziennik*. Stanowi on laboratorium, w którego obrębie wypracowuje się właściwa substancja Gombrowiczowskiej sztuki, gdzie odrębne żywioły słowa, myśli i bytu jednoczą się, wzajemnie przenikają i wspierają. Stąd też charakterystyczna wielostylowość, gatunkowa płynność *Dziennika*. Z filozoficznych rozprawek wyrastają tu małe formy narracyjne o wyraźnie ukształtowanej fabule, obok krytycznych recenzji rodzą się załączki tekstu dramatycznego, suche komunikaty o codziennych czynnościach pisarza przeistaczają się zaś np. w esej o podstawowych problemach politycznych lub pułapkach kobiecej urody.

Dlatego można *Dziennik* traktować jako wspólny punkt wyjścia, prawnorzec wszystkich wypowiedzi Gombrowicza. Wszystkie one bowiem, bez względu na rodzajową czy gatunkową przynależność, w *Dzienniku* właśnie mają swe artystyczne prefiguracje i dają się zawsze potraktować jako jego części. Ich bibliograficzna odrębność wydaje się kwestią przypadku, albowiem trudno znaleźć dla niej głębsze uzasadnienie niż to, które wynika z okoliczności natury technicznej. Z pewnego punktu widzenia przecież *Pornografia* jest tylko obszerniej rozbudowaną przygodą z młodym czango, a *Kosmos* to jedynie bogatsza wersja *Diariusza Rio Parana*. Owe dwie ostatnie powieści mają zresztą w swej strukturze zakodowaną świadomość własnej „niesamodzielności”. Początkowe ich zdania stanowią wyraźne nawiązanie do jakiejś elementarniejszej, w samych tekstach nie ujawnionej sytuacji komunikacyjnej, tej właśnie, którą można uznać za oś konstrukcyjną *Dziennika*.

Ideą regulatywną uwyraźnionej powyżej wspólnoty wszystkich tekstów Gombrowicza jest ich ścisły związek z kategorią osoby, podmiotowości ludzkiej. Osoba w utworach autora *Kosmosu* przeżywana jest jako pierwsza przyczyna i główny horyzont wszelkiej twórczości, jako jej naczelną wartość i podstawowy problem teoretyczny.

Pojęciu osoby u Gombrowicza przypisać trzeba dwa znaczenia, prowadzące ze sobą na przestrzeni całego dzieła niezwykle subtelną i ważną grę. W pierwszym przypadku pojęcie to jest terminem antropologicznym, w drugim — egzystencjalnym. W pierwszym oznacza człowieka jako ogólną wartość kultury, w drugim dotyczy konkretnej, maksymalnie zindywidualizowanej podmiotowości, osadzonej w niepowtarzalnym kontekście historycznym, kosmicznym, społecznym itd. Owa dwuznaczność kluczowej kategorii stawia przed badaczem pisarstwa autora *Transatlantyku* dwa sprzężone ze sobą zagadnienia.

Pierwsze z nich wiąże się z ogólnym znaczeniem pojęcia osoby i daje się przedstawić w formie założenia głoszącego, iż głównym celem ideowym pisarstwa Gombrowicza jest kształtowanie i wypowiedanie (*implicite* bądź *explicite*) filozoficznej koncepcji podmiotowości ludzkiej. Koncepcja taka, jak wiadomo, powstaje w kręgu pytań o istotę, genezę, powołanie i cel człowieka, toteż wszelka interpretacja Gombrowicza, niezależnie od tego, jaki aspekt czy też poziom twórczości pisarza czyni swym punktem wyjścia, musi nieuchronnie prowadzić do rekonstrukcji tych pytań i prób udzielania na nie odpowiedzi.

Drugi problem wiąże się z egzystencjalnym znaczeniem pojęcia osoby i jest kłopotem przede wszystkim metodologicznym. Jednoznaczne odnośnienie się dzieł Gombrowicza do sfery biografii pisarza, manifestowane poprzez niezwykle wyrazistą obecność „ja” autorskiego w strukturze poszczególnych utworów, narzuca badaczowi konieczność odwołania się do problematyki psychologicznej jako do tego narzędzia analitycznego, które umożliwia respektowanie w procesie interpretacji nierozzerwalnego charakteru więzi pierwiastka artystycznego (przedmiotowego) z tym, co osobiste (podmiotowe). Metodologiczny kłopot sprowadza się zatem do konieczności znalezienia właściwych kategorii psychologicznych i odpowiedniego ich użycia.

Jest zjawiskiem godnym podkreślenia, iż oba zasygnalizowane wyżej problemy były przez większość autorów prac zajmujących się Gombrowiczem uznane za kluczowe. Tak dalece, że na gruncie znanych mi sposobów ich rozstrzygania zdążyły się uformować dwa typy poważnych uproszczeń.

Pierwszy z nich można nazwać redukcjonizmem psychologicznym. Polega on na sprowadzaniu wszystkich istotnych dla interpretatorów jakości artystycznych Gombrowiczowskiej sztuki do jakiegoś wybranego, mniej lub bardziej rzeczywistego aspektu biografii pisarza (np. nerwicy, onanizmu, impotencji, homoseksualizmu). Twórczość autora *Kosmosu* jest w takim ujęciu jedynie bezpośrednią funkcją tej czy innej (najczęściej psychicznej) skazy w jego osobowości i, co za tym idzie, tylko w kontekście tej usterki może być zrozumiała.

Drugi rodzaj błędu to redukcjonizm ideologiczny. Powierzchniowy jego sens polega na tym, że absolutyzuje się jakiś jeden aspekt problematyki twórczości pisarza, oderwany pogląd czy pojedynczy gest, traktując go jako ideologiczny fundament całości zjawiska. Fundament ów nazywany bywał rozmaicie — subiektywizmem, narcyzmem, nihilizmem, egotyzmem, infantyлизmem, a nawet faszyzmem. Istotny jest przy tym fakt, iż stanowisko takie, uczepiwszy się jednostronnej światopoglądowej interpretacji, usiłuje nie zauważać pod warstwą pozornej jednolitości myśli Gombrowicza skomplikowanej gry przeciwstawnych, a często wręcz dramatycznie rozdartych filozoficznych i artystycznych stanowisk.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, iż i ten typ hermeneutycznego re-

dukcjonizmu zazwyczaj operuje wygrzebaną z biografii pisarza materialną przesłanką, tyle tylko że robi to w sposób mniej ostentacyjny. Jednostronne interpretacje światopoglądowe, jak wszystkie uproszczenia, zazwyczaj próbują znaleźć dla siebie gwarancję innej niż one same natury (w tym przypadku np. w postaci zboczenia seksualnego lub „nerwicy”). Stąd też spoza ideologicznych motywacji przypisywanych Gombrowiczowskiej postawie tak często w tekstach wielu badaczy pobłyskuje „chytre ślepie” psychologizmu.

Nie chcąc samemu popełnić redukcjonistycznego błędu, a równocześnie nie chcąc rezygnować z pomocy psychologii czy nawet psychiatrii, które przy rekonstrukcji Gombrowiczowskiej antropologii wydają mi się niezbędne — postaram się, idąc za niektórymi sugestiami Junga², wyraziście odgraniczać psychologiczny wizerunek autora od swoistej „wewnętrznej” psychologii dzieła. Oba te układy, aczkolwiek wzajemnie na siebie przetłumaczalne, bynajmniej nie są identyczne. Mają rozmaite źródła, a ich „psychologiczne” struktury zapośredniczone są przez zupełnie różne płaszczyzny odniesienia (w przypadku autora płaszczyznami takimi są kontekst społeczny i historyczny, w przypadku dzieła — język, system gatunkowy, tradycja literacka).

Chciałbym także w tym miejscu zaznaczyć, że psychologiczna prawda, tak pisarza jak i jego dzieła, jest dla mnie jedynie narzędziem pomocniczym w dążeniu do odkrycia „duchowego” wizerunku obu tych zjawisk. Rozgraniczając psychologię i duchowość opieram się na niezwykle pozytywne uwagi poczynione w tej kwestii przez V. E. Frankla, a także na jego krytyce psychologizmu i socjologizmu³. Według Frankla kardynalnym błędem obu wymienionych doktryn poznawczych, przesądzającym o ich intelektualnej niemocy, jest ignorowanie „duchowości” człowieka, którą doktryny te przywykły traktować jako epifenomen indywidualnej lub zbiorowej fizjologii. Toteż w horyzoncie wyznaczonym przez psychologizm i socjologizm nie ma miejsca na poszukiwanie wartości, nie ma problemów egzystencjalnych ani duchowych rozterek, nie istnieje autentyczność pytań o sens ludzkiego istnienia czy o prawdziwy obraz świata. Wszystkie tego rodzaju pytania i kłopoty traktowane są tu zawsze jako rezultaty jakichś wcześniejszych procesów, jako pozory, poprzez które przemawiają bardziej fundamentalne od nich fizjologiczne lub społeczne popędy.

W rzeczywistości jednak człowiek nie jest istotą napędzaną popędami, ale pociągana przez wartości⁴.

I tę uwagę właśnie pragnę traktować jako drogowskaz dla swych poniższych analitycznych poczynań.

² C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Kraków 1974, s. 552—569 (tłum. K. Krzemień-Ojak).

³ V. E. Frankl, *Homo Patiens*. Warszawa 1976.

⁴ *Ibidem*, s. 31.

2

Diariusz Rio Parana jest częścią *Dziennika* Gombrowicza nie tylko z tej racji, że w jego obrębie został czytelnikom udostępniony⁵. Nawiązuje on wyraźnie do sąsiadujących z nim fragmentów tekstu, podkreślając tym samym swe informacyjne funkcje pełnione względem konkretnego momentu biografii pisarza.

Mimo jednak faktu, że *Diariusz* można potraktować wyłącznie jako nieco prowokacyjną opowieść o epizodzie pewnej podróży autora *Kosmosu* po Argentynie, tekst ten równie dobrze daje się rozpatrywać w izolacji, jako samodzielny, artystycznie kompletny przekaz narracyjny.

Zasadniczy kłopot, na jaki natknąć się musi każdy przy analizie tego przekazu, wynika z charakterystycznej dla całokształtu pisarstwa Gombrowicza trudności z rozdzieleniem w strukturze jego prozy tzw. planu wyrażenia od tzw. planu treści, a więc tego, co przedstawione, od tego, co narracyjne. Świat Gombrowiczowskich fabuł, na co zresztą sam autor zwrócił uwagę, wyrasta niejako „ze sposobu opowiadania”, „tworzy się podczas pisania”. Zakłada się dużo mniejszą niż w tradycyjnej prozie uprzedniość tego, co opowiedziane, względem samego procesu mówienia. Wydarzenia biorą się tu z semantycznego rozrastania się słowa, z jego sposobu bytowania wśród innych słów, rzeczy rodzą się z rozkładu nazwy, elementy narracji częstokroć same powołują do życia swe fabularne uzasadnienia, są właściwym zaczynem, genezą jakiegoś stanu rzeczy w świecie przedstawionym.

Toteż analizując *Diariusz Rio Parana* będę niejednokrotnie zmuszony (nie chcąc wdawać się w kwestie odbiegające od głównego przedmiotu zainteresowań niniejszego tekstu) dopuszczać się rozmaitych uproszczeń, poprzez często sztuczne odgraniczanie narracji od świata przedstawionego i poddawanie obu tych sfer Gombrowiczowskiego utworu oddzielnym charakterystykom.

Już pierwsza lektura *Diariusza* zwraca uwagę na wysoce niekonwencjonalny kształt owej opowieści. Zbudowana jest ona na zasadzie kontrpunktu dwóch różnych układów, harmonijnie współbrzmiących ze sobą, choć zarazem ostro, i to na kilku poziomach, sobie przeciwstawionych.

Pierwszy układ konstruuje te elementy tekstu, w których informuje się czytelnika o „towarzyskich” i „technicznych” okolicznościach podróżowania bohatera i narratora w jednej osobie. Choć są to okoliczności nader mało skomplikowane, odnotowuje się je w tekście z wielką drobiazgowością i skrupulatnością. Mamy więc szczegółowy opis odbicia okrętu od brzegu, dokładną rejestrację czasu („Godzina 6-ta po południu”, „Godzina 2-ga w nocy”, „Środa, 4 po poł.”), wreszcie ustalenie dokładnego kierunku poruszania się:

⁵ Gombrowicz, *op. cit.*, s. 291—197. Cytaty z *Diariusza Rio Parana* będą lokalizowane w tekście głównym (przez podanie strony w nawiasie).

Przecinając Rio de la Plata przez całą jego szerokość — około 70 kilometrów — dopłynęliśmy prawie do zielonych brzegów urugwajskich. Po czym zmieniliśmy kurs na północny zachód i teraz wpływamy w deltę Parana. [292]

Metodycznie ujawniane są też rozmaite wydarzenia na statku, przy czym uderza typowe dla Gombrowicza przywiązanie do szczegółu, detalu. Wiadomo np., że lekarz Paragwajczyk podniósł z pokładu „paczkę »*Particulares*«, która wypadła brunetowi z krzaczastymi brwiami” (295—296), że jedna z kobiet nosiła naszyjnik z monet, że przez polową lornetkę jednego z panów można było zobaczyć płynącą deskę, a lekarz z Asuncion, wygnaniec polityczny, opowiadał przy śniadaniu o kobietach.

Wszystkie te fragmenty tekstu semantycznie budują atmosferę zwyczajności, banalności i nudy, charakterystycznej dla tego rodzaju wycieczek. W celu dobitniejszego podkreślenia tej atmosfery dyskretnie reaktywuje się w tekście wzorce literackie typowe dla opowiadań, których przedmiotem jest grupa obcych sobie ludzi skazanych na wspólne towarzystwo w szczególnej sytuacji ścisłego odosobnienia (np. *Czarodziejska Góra* Manna). Kluczowymi „międzyludzkimi” zdarzeniami w takiej sytuacji są zawsze (wyraziście wyeksponowane przez Gombrowicza) wspólne posiłki, przypadkowe spotkania, błahe, zdawkową grzecznością podszyte rozmowy, spacery po pokładzie, uwagi o pogodzie, itp.

Warto przy tym podkreślić, że wszystkie informacje o powyższych zdarzeniach są w strukturze opowieści narratora wzajemnie od siebie izolowane. Stanowią w jej obrębie samotne wyspy, punkty nie wiążące się same przez się w żadną nadrzędną całość. Także w płaszczyźnie świata przedstawionego między poszczególnymi zdarzeniami nie zachodzi jakkolwiek interakcja, nie buduje się z nich żadna historia. Jest to zastanawiające, jeśli zważyć, iż wyszczególniona tu sfera zjawisk należy do świata „międzyludzkiego”, a więc do świata formy, traktowanego przez Gombrowicza jako siła motoryczna wszelkiego fabularnego dziania się.

Drugi układ dający się wyodrębnić w utworze jest ostro poprzedniemu przeciwstawiony. Sygnalizowany jest on w zasadzie tylko jednym słowem „płyniemy” i informuje o jednym tylko, aczkolwiek fundamentalnym dla bohaterów opowiadania wydarzeniu.

Czasownik „płyniemy” pojawia się w tekście z monotonną regularnością i rzadko tylko w postaci zmodyfikowanej, odbiegającej od swojej podstawowej formy gramatycznej (pierwsza osoba liczby mnogiej), np. „wpłynęliśmy”, „płynęliśmy”, „wpływamy”, „płynięcie”. Jeszcze rzadziej używane są formy zastępcze mogące podważyć lub też osłabić jego pierwszoplanową rolę — jak np. „prujemy z szumem nieruchomą biel”, „statek parł w górę”.

Dzięki częstotliwości swego występowania i wyłączności w obsługiwanym określonym, w tym wypadku podstawowego regionu znaczeniowego czasownik „płyniemy” w dużej mierze decyduje o strukturze tekstu *Diariusza* i jego semantycznej zawartości. Po pierwsze — jest czynnikiem

przesądającym o takiej a nie innej segmentacji tekstu. Wypowiedź Gombrowicza dzieli się na kilkanaście fragmentów, mających formę odrębnych komunikatów, z których każdy zawiera czasownik „płyniemy”. Umiejscowiony jest on przy tym najczęściej na końcu lub (rzadziej) na początku danego fragmentu, oddzielając go od innych i zapewniając mu wewnętrzną spójność. Po drugie — owo „płyniemy” narzuca tekstowi określoną rytmiczność i swoiście muzyczną regularność. Po trzecie wreszcie — jest zwornikiem znaczenia tekstu, o czym szerzej za chwilę.

Zestawiając teraz oba wyżej scharakteryzowane, dające się w *Diariuszu* wyodrębnić układy, spostrzegamy istnienie między nimi rażącej dysproporcji. Mamy z jednej strony do czynienia ze znacznym bogactwem leksykalnym i zróżnicowaniem stylistycznym, z drugiej zaś z niezwykle ubóstwem sprowadzającym się w zasadzie do jednego słowa. W płaszczyźnie fabuły natomiast wielka różnorodność stanów rzeczy, wydarzeń, działań odpowiada jednemu tylko zjawisku.

Fabularne ukształtowanie pierwszego układu mimo swego względnego skomplikowania ma, jak już wspomniałem, charakter wyspowy, nie tworzy żadnej wyrazistej całości, podczas gdy drugi układ charakteryzuje się pod tym względem wyjątkową monolitycznością.

Oba porządki i związane z nimi środki ekspresji nawiązują do dwóch różnych koncepcji uprawiania sztuki pisarskiej i realizują przeciwstawne poetyki. Pierwszy układ (którego fabularnym wykładnikiem są towarzyskie okoliczności podróży) bliski jest, przynajmniej w swej wyjściowej postaci, realistycznym czy nawet wręcz naturalistycznym wzorcom. Reprezentuje też ściśle epicki żywioł mowy. Drugi, przeciwnie, spojony jest z poetyckimi rozwiązaniami językowymi i realizuje założenia poetyk symbolistycznych.

Zauważmy, że czasownik „płyniemy”, będący głównym semantycznym i poetyckim konstruktorem drugiego układu, obdarzony jest w tekście szczególnymi funkcjami i, co za tym idzie, znajduje się na innej nieco płaszczyźnie niż pozostałe składniki wypowiedzi. Wyłączony z narracyjnych zobowiązań tekstu, staje się ów czasownik ośrodkiem budowania się struktur poetyckich. Spowity jest siecią misternych aluzji, niedopowiedzeń, insynuacji, która tworzy wokół niego atmosferę wieloznaczności, tajemniczości, semantycznej nieprzejrzystości i głębi.

płynięcie nasze stało się, wraz z deszczem, jedyną najwyższą ideą, zenitem wszechrzeczy. [292]

Płyniemy ku..., zmierzamy do... [...]. Płyniemy. Ale ten szal, ta rozpacz, to przerażenie są niedosiężne [...]. Płyniemy po wodzie jak z innej planety [...]. [296]

płyniemy, zagłębiając się coraz bardziej w..., docierając do... [297]

Jak widać z tych cytatów, pojęcie „płynięcia” uwikłane jest w kilka nakładających się na siebie kontekstów znaczeniowych, dzięki czemu staje

się ono wewnętrznie zdialogizowane, a przez to semantycznie nieostre. Można wyodrębnić co najmniej cztery takie konteksty:

a) „geograficzny” — w którego obrębie „płynięcie” oznacza pokonywanie określonej przestrzeni fizycznej;

b) „kosmologiczny” — gdzie „płynięcie” nabiera sensu przemieszczania się w globalnej przestrzeni wszechświata;

c) „egzystencjalny” — „płynięcie” można tu rozumieć jako poruszanie się w strefie wyznaczonej przez podstawowe parametry ludzkiej kondycji, takie jak „życie”, „śmierć”, „los”, „cierpienie”;

d) „metafizyczny” — „płynięcie” to nic innego jak ocieranie się o istotę rzeczy, zbliżanie się do ostatecznej prawdy bytu.

Wszystkie te pola znaczeniowe tekstu *Diariusza*, w których obrębie znajduje się czasownik „płyniemy”, są jedynie mgliście i bardzo subtelnie zarysowane. Toteż tworzą one wspólnie dookoła interesującego nas tu słowa niezwykle sugestywną przestrzeń symboliczną, której naczelną idea pozostaje ukryta, swoiście — jak by powiedział Croce — „rozpuszczona w przedstawieniu”.

Tajemniczy i zasadniczo niepoznawalny sens płynięcia jest w *Diariuszu* przedmiotem rozmaitych spekulacji bohatera i narratora w jednej osobie. Wyposażony jest on w wiedzę o niejasnym charakterze wymienionego zjawiska i w nim właśnie upatruje przyczynę nieuleczalnej nieprzystawalności obu sfer doświadczenia, jakie dane jest mu przeżywać w czasie podróży po Paranie. Wie o istnieniu tajemnicy, ale mimo wysiłków w tym kierunku nie umie znaleźć dla niej przedmiotowego korelatu w otaczającej rzeczywistości.

Spojrzałem na niego, ale nic, oblicze pogodne, dosyt i błogostan, bez śladu żadnej tajemnicy. [294]

Zupełna bezsilność wobec patosu, niezdolność dobrania się do tej potęgi, która dzieje się nas ciągłym natężeniem się i napinaniem. [297]

Gwałtowne przeżywanie potencjalnego dramatyzmu kryjącego się w narastającej sprzeczności między dwoma wyjściowymi układami świata przedstawionego — między bezbarwną i płytką jałowością potocznego ludzkiego bytowania (życie pokładowe) a niedosiężną tajemnicą „istoty” (symbolizowaną przez „płynięcie”), sprawia, iż bohater, już jako narrator (a więc podmiot tekstu), za wszelką cenę usiłuje zminimalizować, unieważnić tę sprzeczność, sprowadzić obie sfery doświadczenia do wspólnej płaszczyzny, uczynić to, co ukryte i tajemne (a przez to groźne), jawnym i zrozumiałym.

I rzeczywiście, wraz z przyrostem tekstu napięcie między obydwooma biegunami faktyczności maleje, różnica jak gdyby się zaciera. Z tym tylko, że to rzeczywistość symboliczna rozszerza swoje panowanie, anektuje wymykające się jej dotychczas terytoria. „Płynięcie” i jego tajemnice trium-

fują nad światem zjawiskowym, bezpośrednio dostępnym ludzkiemu poznaniu.

Mechanizm dokonywania się tego triumfu uchwytany jest najpełniej w przedstawionym w *Diariuszu* obrazie natury, tj. poetyckim wizerunku wszelkich przyrodniczych okoliczności podróży statkiem. Wizerunek ów daje się rozłożyć na trzy zasadnicze elementy, będące przedstawieniami trzech żywiołów otaczających statek i znajdującego się na jego pokładzie bohatera. Żywiołami tymi są: rzeka (woda), niebo (powietrze, pogoda), brzeg (ziemia). Wszystkie one jako narzucające się bohaterowi zjawiska, czy raczej konstelacje zjawisk, są w tekście szczegółowo przez narratora charakteryzowane. Uwidoczniona jest zarówno ich dynamika, wielokształtność, kolorystyczna i foniczna specyficzność, jak też siła fizycznego i psychicznego nacisku, który one wywierają na płynący statek i na wrażliwość obserwatora.

Znamienne jest przy tym, że prezentowany w *Diariuszu* opis natury, mimo pozorów szczegółowości i selektywności, konsekwentnie zmierza ku takiemu ujęciu jej potęg, które zaciera granice między zjawiskami, czyniąc z nich bliżej nie określoną, anonimową, totalną siłę.

W ramach wizji wyrosłej na gruncie tej tendencji żywioły ulegają przemieszaniu: rzeka, niebo, brzegi przestają być oddzielnymi substancjami, zlewając się w jednolitą, choć olśniewającą bogactwem swych form masę.

Zakodowana w tekście semantyka wszystkich trzech stanów skupienia natury sprowadzana jest uporczywie do jednolitej wykładni, czemu sprzyjają starannie dobrane metafory, epitety, porównania drastycznie zbliżające do siebie pola znaczeniowe wody, ziemi i powietrza.

I tak np. woda przedstawiana jest w tekście w kategoriach trójwymiarowości, właściwej przestrzeni powietrznej: „przestwór bezsilny”, „biel bezgraniczna”. Wyrażona jest też w języku podniosłości, charakterystycznej dla religijnego rozumienia pojęcia nieba i niebiańskości. Podniosłość owa przy tym zachowuje tu, a nawet zwielokrotnia całą swą semantyczną dwuznaczność wskazując równocześnie na związek opisywanego zjawiska z sakralnością i przestrzennym wymiarem wysokości.

esy floresy blasków na płynącym obszarze, gdy tam w dali wylewa się biel jak brama wiodąca w zaświaty. [292]

wpłynęliśmy w zespół siedmiu lustrzanych jezior, będących siedmioma przesłami mistycznych uniesień, każde na innej wysokości, a wszystkie zawieszane w podniebnych rejonach. [294]

Inny zabieg zmierzający w tym samym kierunku polega na wyposażeniu wody w atrybuty nosiciela światła i koloru, a więc na przypisywaniu jej roli zarezerwowanej dla nieba.

rzeka rośnie ciemnością [...]. [292]

rozlew nabity światłem i do rozpuku wezbrany aż, zda się, w niebo wstępujący [...]. [293]

Niebo z kolei charakteryzowane jest w organicznie i semantycznie związanych z wodą kategoriach płynności, jednostronnej ruchliwości, masywności.

chmura wytacza z siebie zwały ciemności [...]. [292; podkreśl. J.P.]

Zza płota czarnej chmury wyrzała olbrzymia, tryskająca, czerwona facjata i lunęła horyzontalnie potokiem lśnień [...]. [293]

noc zaczyna zewsząd parować [...]. [296]

W ramach tych samych pól znaczeniowych charakteryzuje autor widoczne ze statku brzegi. Raz więc są one bliskie nieba, nabrzmiałe dostojnością, światłem i wysokością, kiedy indziej zachowują się niczym „ławice” wody, napierające na zmysły swą masą lub wtapiające się w jednostajność horyzontu.

a najdalsze archipelagi tam za przesmykami, w głębi zatok dostąpiły wniebowzięcia. I słońce uderzyło w miasto Paranà, które na górze rozindyczyło się i rozpawilo [...] w tej ciszy i w tym uroczym spokoju. [293]

ocean za nami był masą ledwie przeczualną za ławicami dymiącymi piaskiem [...]. [294]

Osobny moment, na który trzeba zwrócić uwagę, to podkreślanie i hiperbolizowanie w analizowanym opisie natury jej efektów kolorystycznych i dźwiękowych. Pojęcia związane z tymi efektami i ich poetyckie konkretyzacje, powiązane z sobą i ściśle zharmonizowane w tekście, uwyrażniają tym samym zasadniczą jedność plastyczno-akustycznego impulsu atakującego wrażliwość bohatera. Szczególnie ciekawym przykładem współgrania wszystkich wyróżnionych językowych zabiegów i przywoływanych przez nie kontekstów jest np. zdanie:

A chór błysków wstawał z wód. [293]

Metafora „chór błysków” jednoczy w swych ramach efekty malarско-дźwiękowe. Odnosi się przy tym równocześnie do zjawisk materialnych (fale świetlne) jak i duchowych (aluzje do „chórów anielskich”). Określenie „wstawał z wód” sugeruje związek owego materialno-anielskiego fenomenu z wodą i niebem (wstawał, czyli przemieszczał się ku górze). „Anielskość” przy tym niedwuznacznie odwołuje się do pojęcia „niebiańskość”, a więc aktualizuje jeszcze w obrębie tego samego obrazu religijno-mityczne znaczenie nieba.

Zrekonstruowany powyżej obraz natury, przedstawiający żywioły i ich wrażeńiotwórcze efekty jako jednolitą (a w każdym razie zmierną ku jedności), ontologicznie niejednoznaczną, duchowo-materialną substancję, ściśle odpowiada wizerunkowi „płynięcia”. Obie te wielkości: przyroda i „płynięcie”, w ostatecznym rozrachunku wzajemnie się przenikają i uzu-

pełniają — tworząc wspólnie jedną całość, odrealnioną, niepokojącą, pełną potencjalnego napięcia i ukrywającej się tajemniczości.

a tam, na pokładzie, natężone, druciane liny, wibracje i to napięcie całości prężnej w milczeniu, w nocy, w nieruchomości i niewidoczności świata, ten ruch, jedyna rzecz żywa. Płynęliśmy. [295]

W ten sposób symbolika „płynięcia” rozszerza się na świat natury i podporządkowuje go swej logice. Anektuje także przedstawioną w *Diariuszu Rio Parana* rzeczywistość ludzką. Początkowo niewinne zdarzenia, rozgrywające się na statku, zostają z czasem przez narratora osnute cieniem insynuacji i podejrzeń. Wypowiedzi bohaterów stają się „niedopowiedziane”, rozmowy kobiet „zanadto” błahe — jednym słowem, okazuje się, że świat pod pozorami „normalności” i spokoju ukrywa w sobie jakąś niebezpieczną ideę, jest naładowany utajonym lękiem.

Bezpośrednie poznanie przyczyn tego lęku okazuje się niemożliwe, w sferze zjawisk wszystko jest bowiem w porządku, toteż bohater w celu wywabienia prawdy z ukrycia tworzy dramat nie istniejący. Zachowuje się niespokojnie bez powodu, tropi sytuacje nierzeczywiste, słyszy krzyk, „którego nie było”. Komentując te wydarzenia w końcowych partiach tekstu, narrator ucieka się nieustannie do efektownych paradoksów. I rzeczywiście, paradoks jest najlepszym narzędziem obiektywizacji w języku owego, przeżywanego przez bohatera, stanu zawieszenia między aktualnym, sielankowym spokojem a potencjalnym stanem zagrożenia, między zmysłową realnością zjawiska a przeczuwaną, choć nieuchwytną obecnością „istoty”.

Niewątpliwie ostatnie fragmenty fabuły *Diariusza* nawiązują ogólnym swym klimatem do powieści Kafki, w których prawdziwy sens zjawisk także chowa się za parawanem świata przedstawionego i jest przez elementy tego świata jedynie mgliście sugerowany. Można też mówić o istnieniu na różnych poziomach omawianego tekstu Gombrowicza przejawów tego, co Michał Głowiński określił mianem „poetyki przeczenia”, a Artur Sandauer nazwą „poetyki negatywnej”⁶.

Tytułem podsumowania dotychczasowych uwag należy stwierdzić, iż *Diariusz Rio Parana* w wielu elementach swej językowej i światopoglądowej struktury odwołuje się do rozwiązań typowych dla poetyk symbolistycznych. Można w budowie utworu wyodrębnić trzy najbardziej uchwytne ośrodki krystalizacji treści symbolicznych. Pierwszy z nich stanowią rozmaite elementy świata przedstawionego, spełniające funkcje zalegoryzowanych symboli. Są nimi fakt płynięcia, statek otoczony składającym się z żywiołów materii, groźnym i tajemniczym molochem, nie zaistniały, choć realny krzyk, itp.

Podstawą drugiego ośrodka jest organizacja brzmieniowo-rytmiczna

⁶ M. Głowiński, *Leśmian: poezja przeczenia*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2. — A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*. Warszawa 1968, szkic tytułowy.

tekstu, jego swoista muzyczność. Tworzą ją metodycznie stosowane powtórzenia poszczególnych słów i zdań, a także strukturalne podobieństwo całych sekwencji tekstu, podobieństwo, które przywodzi na myśl powracający refren. Istotną rolę (jak już wskazywałem wyżej) pełni tu czasownik „płyniemy”. Znaczenie w ramach omawianego zjawiska ma także nadmierne bogactwo leksyki, ogromna ilość barokowych metafor, przesadna, często „pusta”, bo nie obciążona żadnym istotnym sensem, poetyckość.

Budulcem trzeciego wreszcie ośrodka są te elementy tekstu, które stanowią składniki obrazów poetyckich, akcentujących wizualno-malarskie walory świata przedstawionego (wspomniałem o tym szczegółowiej przy okazji analizowania wykreowanego w *Diariuszu Rio Parana* wizerunku natury).

3

Warto, jak sądzę, zapytać o powody, dla których Gombrowiczowska literatura, szczególnie w ostatnim okresie twórczości pisarza, przejawia tak zdecydowaną skłonność do symbolizacji znaczeń. Nawet tylko przybliżona do prawdy odpowiedź na to pytanie pozwoli równocześnie (mimo wyrażonego w rozmaitych definicjach przekonania o zasadniczej nieprzetłumaczalności symbolu) w pewnym stopniu zrozumieć charakter i sens jakości ukrywających się w poszczególnych utworach Gombrowicza za swymi symbolicznymi odpowiednikami.

Poszukiwanie źródeł i znaczenia Gombrowiczowskiej symboliki rozpocznie od zwrócenia się w kierunku psychologii.

W niektórych utworach autora *Ferdydurke* (mam tu na myśli, obok analizowanego *Diariusza*, m. in. *Kosmos*, niektóre fragmenty *Dziennika*, a także kilka wczesnych opowiadań) uderza w wysokim stopniu ekscentryczne i dwuznaczne zachowanie się głównego bohatera. Z jednej strony bowiem godzi on swoje postępowanie z ogólnie przyjętymi normami i konwencjami społecznymi, równocześnie jednak nawiedzany bywa przez najbardziej dziwaczne obsesje i pomysły, które na pierwszy rzut oka wydają się po prostu objawami infantylizmu lub wręcz — ukrytego szaleństwa. Dwuznaczność owa, dotycząca działań bohatera, utrzymuje się także i wówczas, gdy staje się on narratorem, a więc podmiotem działającym w języku, czyli opowiadającym o swoich życiowych doświadczeniach.

W sposobie budowania fabuły również pojawiają się sygnały swego rodzaju „nienormalności”, ukrywające się za fasadą konwencjonalnej poprawności. Przypomnijmy chociażby nieoczekiwane zakończenie *Kosmosu*, ostro odcinające się od przyjętych i respektowanych uprzednio reguł przedstawiania akcji.

Wszystkie te momenty zdają się wyraźnie wskazywać, iż w strukturze

osobowości bohatera-narratora istnieje zasadnicze rozdarcie, które przebiega między tym, co oficjalne, zewnętrzne, wspólne z innymi, a sferą osobistą, prywatną, będącą domeną wewnętrznej samotności.

Ta ciemna, „prywatna” sfera osobowości bohatera-narratora nie jest bynajmniej dla niego samego przejrzysta. Nie panuje on nad całością tego obszaru, sam bywa zaskakiwany jego dynamizmem, toteż nic dziwnego, że nie może go w usystematyzowanej postaci udostępnić otoczeniu — ani poprzez określony, jednoznaczny sposób bycia, ani w formie językowego komunikatu. Dlatego też owe treści wewnętrzne dochodzą w utworach do głosu niejako mimochodem, za pośrednictwem rozmaitych dziwacznych działań bohatera, zastanawiających konstrukcji fabularnych, nagłych zwrotów w sposobie opowiadania, itp. — słowem, za pośrednictwem tych elementów, które konstytuują warstwę symboliczną tekstów Gombrowicza.

Istnienie tej warstwy i jej eksponowana rola sprawia, iż zarówno świat przedstawiony jak i kształt narracji posiadają w wielu utworach strukturę swoiście schizofreniczną. Tak bowiem jak w zachowaniu schizofrenika spoza pozornie „normalnego” sposobu bycia wyziera zupełnie odrębna formacja psychiczna, której elementy składowe objawiają się obserwatorowi, lecz całość i zasady jej funkcjonowania pozostają nieznanne, tak też w budowie *Kosmosu* czy *Diariusza* obok realistycznych elementów fabuły pojawia się pewna ilość tajemniczych i zaskakujących zjawisk, których zaakceptowanie wymaga od czytelnika przyjęcia zupełnie innej postawy odbiorczej.

Pozostańmy przy tym porównaniu.

Schizofrenia, jak wiadomo, rodzi się z ostrego konfliktu zaistniałego między doświadczeniem zewnętrznym a wewnętrznym człowieka — doprowadzając do zwycięstwa treści wewnętrznych. Treści te wydostają się ze sfery podświadomości na zewnątrz i osaczają swymi figurami ludzką świadomość⁷.

Jeśli przyjrzeć się dokładnie np. bohaterowi-narratorowi *Diariusza Rio Parana*, nietrudno zauważyć, że w obrębie jego osobowości zachodzi analogiczny proces. Do jego świadomości żyjącej kategoriami potocznego doświadczenia wdzierają się od zewnątrz, a więc od strony rzeczywistości, sygnały będące faktycznie projekcjami jego rozmaitych stanów wewnętrznych (zagrożenie, którego nie ma, krzyk, którego nie było).

Oczywiście bohater-narrator *Diariusza* nie jest schizofrenikiem. Jeśliby chcieć koniecznie zdefiniować w terminach psychologii charakter owych wewnętrznych treści obiektywizujących się w *Diariuszu* w postaci symboli, to należałoby odwołać się przede wszystkim do pojęcia lęku. Chodzi tu o ów elementarny i zarazem najmniej naturalny rodzaj lęku, który Karen Horney nazwała „lękiem podstawowym”, Antoni Kępiński zaś „lękiem metafizycznym”⁸. Ten sam rodzaj lęku miał prawdopodobnie na

⁷ Zob. A. Kępiński, *Schizofrenia*. Warszawa 1972.

⁸ K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. Tłumaczyła H. Grze-

myśli Witkacy, gdy mówił o „tajemnicy istnienia” — jako że lęk, o który tu chodzi, związany jest ściśle z intensywnym przeżyciem podstawowych zagadek ludzkiego losu.

Charakter Gombrowiczowskiej symboliki lęku oraz jej funkcja instrumentu wnikania w kwestie ostateczne mają, jak sądzę, istotne znaczenie filozoficzne. Ugruntowują one tezę o skłonności Gombrowicza do dualistycznego rozumienia rzeczywistości, do rozróżniania w niej empirii i metafizyki, zjawiska i istoty. Współdziałanie ze sobą obu tych stref wyrażone jest w jego pisarstwie (jak starałem się to pokazać na przykładzie *Diariusza*) poprzez mieszanie ze sobą — w obrębie poszczególnych utworów — różnych stylów, konwencji i poetyk.

Również Gombrowiczowska koncepcja człowieka nosi na sobie odblask powyższej wieloznaczności i mieści się w tym samym układzie przeciwstawień. Osoba ludzka (rozumiana jako wartość antropologiczna) opisywalna jest według autora *Kosmosu* — z jednej strony — w kategoriach społecznych i historycznych (Forma), z drugiej zaś — w kategoriach metafizycznych (symbolika lęku). Z jednej strony więc człowiek zakorzeniony jest w żywiole codzienności, który Gombrowicz nazywa „życiem”, z drugiej — wpisany w niepojęty porządek kosmosu określany mianem „bytu”. Obie te potęgi, aczkolwiek różnią się między sobą, mają charakter obiektywny i nie mogą być ujmowane w terminach psychologii.

Miejsce dla psychiki, indywidualności, osobowości w znaczeniu egzystencjalistycznym znajduje się pomiędzy wyróżnionymi tu układami, w sferze „egzystencji”. Tutaj człowiek Gombrowiczowski staje się „jaźnią”, konkretnym i swobodnym „ja”, płacącym za swoje przywiązanie do wolności cierpieniem i ontologiczną nieokreślonością. Dlatego też bohaterowie *Kosmosu*, *Diariusza Rio Parana*, *Dziennika* są zawsze „pomiędzy”, zawsze w ruchu, na pełnym oceanie między dwoma nieosiągalnymi brzegami, ku którym wciąż płyną, płyną, płyną.

gołowska. Przedmowa: K. Obuchowski. Warszawa 1976. — A. Kępiński, *Psychopatologia nerwic*. Warszawa 1972.