

Zdzisław Łapiński

W klasie tańca u Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/3, 33-44

1979

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.

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

W KLASIE TAŃCA U GOMBROWICZA

W roku 1933 ukazał się nakładem „Roju” (za szyldem tym kryło się subsydium wyłożone przez ojca autora)¹ *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Pierwszy utwór tej pierwszej książki Witolda Gombrowicza nosi dobrze dziś znany tytuł: *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*.

Według Tadeusza Kępińskiego:

Z *Mecenasem Kraykowskim* Itek miał obawy do ostatniej chwili, mimo uspokajania go przeze mnie. Podkład chorobowy („choroba świętego Witolda”) i niektóre cechy „tancerza” były jasne tylko dla nas. Natomiast postawa bohatera od początku do końca doskonale komponowała się z jego własną, oczywiście potężnie zwielokrotnioną obsesyjnością, ujętą w bezkompromisowej konsekwencji: jak by to musiało się zdarzyć, gdyby...²

Kępiński na ofiarowany mu przez autora egzemplarz naniósł swoje uwagi i książkę odesłał Gombrowiczowi. Ten odpowiedział mu innym egzemplarzem, na którym skomentował uwagi Kępińskiego. W związku z *Tancerzem mecenasa Kraykowskiego* oświadczył m. in.:

To, co napisałeś w tym miejscu, lepiej by było, żebyś wcale nie pisał. „O 20 lat spóźniona książka, jeśli chodzi o sposoby artystyczne”. — Jakie są te nowe sposoby? Co to za artysta, którego sposoby zmieniają się co 20 lat? Przypuszczam, że nie hołdujesz śmiesznej aktualności tematów i sposobów. Co do mnie wolę starodawne „sposoby” Poego lub Dickensa niż najautentyczniejszy reportaż z głupią manierą nowoczesnej specjalistycznej „rzetelności” i „autentyczności”. [...] Nic bardziej nie denerwuje mnie niż te mody na tricki i sposoby. Prawdziwy dżentelmen jest zawsze trochę niemodny, spóźniony o krok³.

¹ Zob. T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974, s. 288: „»Rój« zażądał pokrycia kosztów papieru i druku, o ile pamiętam, w połowie. Ojciec sfinansował »w ciemno« — rodzina nie znała ani jednego utworu”.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, s. 294—295.

1

Wymijając intencje autora, spróbujmy uznać narratora noweli za wiarygodnego, samą zaś nowelę odczytywać — do czasu — jako rodzaj reportażu, sprawozdanie z określonej sfery rzeczywistości społecznej⁴.

Początek sprawozdaniu daje zajście w teatrze: „ponieważ było późno, pomiąłem ogonek i wprost zwróciłem się do kasjerki” (5)⁵. Bohater naruszył tutaj zasadę kolejności, jedną z zasad obowiązujących w publicznie zorganizowanej przestrzeni⁶. Zajście jest błahe, interwencja natychmiastowa i chociaż nie następuje po niej, pożądana z punktu widzenia ładu, słowna lub pozasłowna forma przeprosin, a potem akceptacja tych przeprosin — incydent zostaje szybko zlikwidowany i porządek przywrócony.

Ale nie na długo. Błahy fakt okazał się dla głównych uczestników brzemienny w skutki, stał się zdarzeniem zwrotnym. Pierwszym celowym posunięciem bohatera opowieści, rozpoczynającym właściwy bieg wypadków, będzie trzykrotny ukłon złożony podczas antraktu „pachnącemu jegomościowi z przyszczyżonym wąsikiem” — człowiekowi, który bohatera niedawno „odciągnął od okienka i popchnął na właściwe miejsce” (5). Ukłon ten to uzurpowany znak związku. Bohater, szukając kontaktu, decyduje się wystąpić jako znajomy.

Następna próba nawiązania łączności nastąpi wkrótce, zaraz po przedstawieniu, kiedy mecenas chce wsiąść do taksówki. „Tancerz” zwraca się wtedy do niego: „może byłby pan łaskaw podwieźć mnie kawałek, ja tak lubię dobrą jazdę” (6—7), czyli żąda przysługi od kogoś obcego, z kim w dodatku miał właśnie zatarg. Najjaskrawiej zaś wyzywające jest usprawiedliwienie (bardziej na miejscu byłyby takie formuły, jak „spieszę się na pociąg”, „pilno mi do lekarza” itd.).

Ze strony „tancerza” jest to na razie działanie po omacku, ale wkrótce znajdzie on klucz lepiej pasujący do sytuacji. Odtąd nie będzie się domagał nieuzasadnionych usług, lecz będzie je — nieproszony — świadczył: „nazajutrz rano wysłałem wspaniały bukiet róż pod adresem mecenasa Kraykowskiego” (7). I nieco później: „rzuciłem mu nieznacznie pod nogi parę nieśmiałych fiołków” (8). Jak stwierdza jednak bezsporny w tej dziedzinie autorytet: „Kwiatów [...] ani słodczy nie po-

⁴ Sferę tę i związane z nią kategorie i problemy ujmuję w oparciu o książkę E. Goffmana *Relations in Public* (London 1971).

⁵ Liczba po cytacie wskazuje stronicę tekstu *Tancerza*, podawanego według wyd.: W. Gombrowicz, *Bakakaj*. Kraków 1957. W edycji tej autor wprowadził nieznaczne zmiany, z których dwie godne są odnotowania. Opisując wygląd mecenasa, narrator pomiął obecnie — jako zbyt chyba oczywiste — następujące informacje: „Był czysty, spodnie miał zaprasowane, [...] był wykąpany”. Tej zmienionej perspektywie higienicznej odpowiadają zmienione wymagania smaku: z listy zamówionych w „Polonii” zakąsek zniknął „śledzik”.

⁶ Pierwsze socjologiczne studium kolejki wyszło, z nieznanych przyczyn, spod pióra uczonego australijskiego: L. Mann, *Queue Culture: The Waiting Line as a Social System*. „American Journal of Sociology” 1969, nr 3.

syła się mężczyznom (nie mówimy o aktorach i śpiewakach na scenie)"⁷. Zachowaniem swoim bohater wynosi mecenasa na wysokość, której ten nie może uznać za odpowiednią dla siebie, ale która łączy się z jego pozycją towarzyską gwiazdy. Oddając mu porcję hołdu, który byłby właściwy w przypadku bożyszczą tłumy, „tancerz” wyostrza i robi publicznie widocznymi cechy lwa salonowego. Jeszcze bardziej zaś skompromitować mogą mecenasa inne odległe sensy niesionego mu hołdu — jako zachwyty miłosnego.

Do następnego spotkania dochodzi wieczorem tego dnia w „Polonii”. To, co zaszło w restauracji, uprzytamnia nam okoliczności, jakie są potrzebne dla udanych spotkań towarzyskich, wielowątkowych, objętych wspólną sytuacją rozrywki. Zasady grzeczności nakazują m. in., by uczestnicy odrębnych grup, a także osoby samotne, zatem wszyscy obecni, uwagę swoją tylko w drobnym stopniu kierowali ku dalszym sąsiadom. „Tancerz” zasady te narusza, i to w sposób niepojęty, poza potocznymi formami grubiaństwa. Nie przygląda się zbyt natarczywie, nie usiłuje dosiąść się do obcego stolika, nie wszczyna burdy. Po prostu powtarza słowa i ruchy jednej z osób, przede wszystkim zaś zamawia i zajada te same potrawy. Równoległość prowadzi do utożsamienia: „Wypił też masę wina, aż zaczęło mi się kręcić w głowie” (9). Zachowanie „tancerza” jest jak przedrzeźnianie dokuczliwe i jak hołd bezinteresowne. Przedrzeźnianie jest szczególnie, bo to tylko powtórka, wcale nie wyjaskrawiona, gestów mecenasa, czyli w pojęciu stylistyki pastisz, a nie parodia. Jako hołd i wyraz stosunku ucznia wobec mistrza stanowi uzurpację, działanie bez zgody, a nawet wbrew woli naśladowanej osoby. Przy tym naśladowanie przebiega w innych niż w oryginale warunkach, w pustce otaczającej „tancerza”. Wyjęty z ramy współbiesiadników, powtórzony w owej próżni i wzmocniony bliską odległością czasową, desenh gestykulacji obnaża swą pokraczność.

Wieczór w „Polonii” owocuje cyklem pielgrzymek: „Odtąd codziennie przesiadywałem na werandzie mleczarni, czekając na mecenasa i szedłem za nim, gdy się ukazał” (10). „Tancerz” jeszcze nie dąży do spotkania oko w oko. Zaznacza swoją stałą obecność, rozsiewa sygnały, że jest razem, ale główny nacisk wywiera sposobem okrężnym. W sprawozdaniu przykłady podane są zbiorczo: „Tancerz” płaci w cukierni za mecenasa „napoleonki za miesiąc z góry”. Opłaca też inne usługi: „Wyobraźcie sobie mecenasa, który wychodzi z publicznego pisuaru, sięga po piętnaście groszy i dowiaduje się, że rachunek — już uregulowany” (11).

Oddziaływanie pośrednie, o którym tu mowa, staje się możliwe dzięki określonemu systemowi komunikacji, jakim jest pieniądź. Wedle słów innego bohatera Gombrowiczowskiego, Józia w *Ferdydurke*, „pie-

⁷ M. z Collona Walewskich Wielopolska, *Obyczaje towarzyskie*. Lwów 1938, s. 121.

niądź, który jedna sprzymierzeńców”⁸. „Tancerz” może zatem ofiarować swe dary niejako po fakcie, przez zaskoczenie, kiedy niepodobna już ich zwrócić.

Obie przestrzenie społeczne, na które dokonuje bohater najścia, wybrane zostały nieprzypadkowo. Drastyczność, jaka jest udziałem naruszonej w w.c. bezimienności, nie wymaga komentarzy. Ale miejscem wstydlwym może być także cukiernia. Łakomstwo, któremu mecenas dawał upust w restauracji, łatwo objaśnić jako przejaw żywotności, wskaźnik pozycji socjalnej i dowód kunsztu towarzyskiego („Jak zreczenie i umiejętnie przyrządzał sobie cocktail! Jak elegancko, z wykałaczką w zębach, żartował!”, 9), dominacji wreszcie („kronika wszelkich możliwych tryumfów”, 10)... Natomiast łakomstwo w odosobnieniu — to już wyraz pewnej skazy na charakterze, którą trzeba osłaniać ceremoniałem powściągliwości („stojąc przy bufecie wsuwał je [tj. napoleonki] do ust ostrożnie, by nie powalać się kremem, a potem oblizywał delikatnie palce lub wycierał papierową serwetką”, 10—11).

Kiedy „tancerz” wyczerpał już możliwości tkwiące w kilku publicznie chronionych obszarach, wówczas objawił mu się najbardziej obiecujący teren erotyki. Środkiem na mecenasa miała się stać doktorowa.

Łączność z nią nawiązuje bohater dzięki słowu zmechanizowanemu (telefon), słowu zdepersonalizowanemu (anonimy), znakowi pozasłownemu (strzałka na murze) oraz dzięki pośrednikom stopnia drugiego (dozorca, subiekt). Otwarcie traktuje on doktorową jako narzędzie w swej rozgrywce z mecenasem, która stanowi cel wyłączny i finalny jego obecnej egzystencji.

Zdarzenie kulminacyjne, które — zdawałoby się — spełnia bez reszty zamiar „tancerza” (ale porównaj epilog), to scena, kiedy odkrywa on wreszcie mecenasa razem z doktorową w parku. Przed krytykiem otwiera się tutaj szerokie pole interpretacji dających się wywieść z psychologii analitycznej. Duchowa pełnia zdobyta przez ogląd zbliżenia miłosnego, zastępcza identyfikacja z bierną stroną pary, niemoc, która znajduje wyładowanie w ataku epileptycznym — czegoż więcej potrzeba. Zauważmy jednak, iż od strony formalnej — a jest to nie bez następstw dla znaczeń najogólniejszych — punkt ciężkości w opowiedzianym łańcuchu zdarzeń pada nie na stany psychiczne, lecz na działania, nie na motywy utajone, głębokie, lecz zewnętrzne, płytkie. Dlatego też podstawowej nazwy na zajście w parku trzeba szukać nie w psychologii, lecz w socjologii. Jest to przede wszystkim — skandal.

2

Terenem działań „tancerza” są miejsca publiczne: teatr, ulica, restauracja, wychodek, cukiernia, park. Stosunki, jakie zachodzą między

⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa 1956, s. 156.

protagonistą a resztą występujących osób, są stosunkami panującymi między nieznanymi. („Tancerz” usiłuje zmienić je na związek o wiele bardziej intymny — i to jest najogólniejszy sens jego działań). Czynności wszystkich postaci i ich życie wewnętrzne przedstawione są wyłącznie od tej właśnie strony, jako uczestników sytuacji, które regulowane są przez zasady obowiązujące między nieznanymi w miejscach publicznych.

Możemy zatem powiedzieć, iż cały utwór rozgrywa się — ostentacyjnie — w tej sferze rzeczywistości, którą za Ervingiem Goffmanem nazwiemy „porządkiem społecznym”. Jest to kategoria szeroka i biegnąca w poprzek innych, lepiej znanych sposobów klasyfikacji zjawisk społecznych.

Owa dziedzina ludzkiej aktywności, którą wytwarza bezpośrednia interakcja i którą organizują normy międzyludzkie — dziedzina obejmująca śluby, posiłki rodzinne, posiedzenia, forsowne marsze, kontakty między klientem a obsługą, kolejki, tłumy, pary — nigdy nie była w sposób zadowalający traktowana jako samoistny przedmiot badań⁹.

I dalej pisze Goffman, co następuje:

Kiedy ludzie wchodzą ze sobą w uregulowany kontakt, wówczas zaczynają realizować pewną rutynę społeczną, czyli praktykę. Praktyka ta polega na dostosowywaniu się do reguł. Należy tu akceptacja owych reguł, ich omijanie, skryte odchylenia od nich, wybacalne naruszenia, jaskrawy gwałt itp. Te rozmaicie umotywowane i rozmaicie funkcjonujące wzorce rzeczywistych zachowań oraz rutyna związana z podstawowymi regułami — tworzą wspólnie coś, co może być nazwane „porządkiem społecznym”¹⁰.

„Tancerz” jest wobec ludzi i ich instytucji czynnikiem wywrotowym. Wykazuje przy tym wirtuozerię, gdy igra — na pozór tylko niezgrabny, jak kłown w cyrku wykonujący akrobatyczne popisy — z regułami porządku społecznego. Choć cele, do których dąży, są obłąkane, to biegłość, z jaką dąży do owych przynoszących samozagładę celów, jest zaskakująca, konsekwencja zaś — mordercza.

Na początku podjętej przeciwko mecenasowi ofensywy „tancerz” tak referuje swoje samopoczucie: „wydawało się niemożliwością uzyskać z nim jakies zbliżenie” (7; chodzi tu o jednostronne zbliżenie psychiczne). Podejmuje więc decyzję: „jeśli skręci na lewo, kupisz sobie tę książkę *Przygodę* Londona, o której marzysz tak dawno [...]” (7—8). Nawet w stosunku do własnych treści psychicznych „tancerz” postępuje jak urodzony behawiorysta. Na zmianę swej postawy chce wpłynąć przez związanie jej z faktami zewnętrznymi, z cudzym zachowaniem. Posługuje się więc „wzmocnieniem” drogą skojarzenia dodatniego (lub ujemnego).

⁹ Goffman, *op. cit.*, s. XI.

¹⁰ *Ibidem*, s. XII.

Jednak prawdziwy kunszt ujawni bohater w operacjach przeprowadzanych nie na sobie, lecz na innych. „Próbowałem magnetyzmu” (14), powiada. A potem szybko zmienia go w „plan hipnozy”: „stałej konsekwentnej presji za pomocą tysiąca drobnych faktów, mistycznych wskazówek, które nie przenikając do świadomości, wytworzyłyby podświadomy stan konieczności” (15). Chce wprawdzie wpłynąć na doktorową przez „samoudręczenia” — „(posty itp.)” (13) — ale wpływ ten nie będzie miał charakteru czysto magicznego, bo o swym zamiarze intrygant zawiadamia ofiarę i tym samym przekracza krąg subiektywizmu. Kiedy nasuwa się bohaterowi myśl rzucenia mecenasowi pod nogi bukiecika fiołków, mówi on o „dyskretnym hołdzie”, czymś, „czego może i nie zauważy” adresat; dodaje też: „Wszak nawet pięknie — uczcić w tajemnicy” (8). Niemniej robi wszystko, aby uczynki jego nie pozostały sekretem.

Jeśli ład społeczny pojmiemy — w ślad za Goffmanem — jako wynik pewnej umowy społecznej, otwierającej jednostkę na prawomocne kontakty z innymi, to „tancerza” zaliczyć wypadnie do tej klasy osób, które nadużywają owych usankcjonowanych sposobów nawiązywania łączności, w celu osiągnięcia własnych korzyści. „Tancerz” jest to *communication exploiter*. Wyzysk, jakiego się dopuszcza, nie ma jednak cech ekonomicznych. Taką znaną, i uznaną, postacią wyzysku byłaby natomiast żebrani — i dlatego mecenas pragnie jedną z absurdalnych sytuacji sprowadzić do sytuacji społecznie oswojonych, traktując „tancerza” jako żebraka. Ale on działa bezinteresownie. Możemy więc powiedzieć, że jest to spotęgowane do poziomu szaleństwa postępowanie natręta, pospolitej, niestety, odmiany nadużycia towarzyskiego.

Wszystkie sukcesy bohatera w jego osaczającym mecenasa tańcu stają się możliwe wyłącznie dzięki temu, że już pierwszym swym ruchem otwierającym rozgrywkę, ukłonem w teatrze, zmienił on funkcję przedmiotową, praktyczną swych publicznych zachowań, na funkcję powiadamiającą. Kiedy naruszał porządek kolejki przed kasą, to chciał osiągnąć cel przedmiotowy — bilet. Oczywiście, zachowanie jego „mówiło” o lekceważeniu prawa innych, ale on sam wymowę tę pragnął ściszyć, zataić. Inaczej teraz. Jego kolizje z regułami porządku społecznego dzwięczą z siłą — bezsłownego — krzyku i krzyk ten jest w pełni zamierzony. Bohater toczy nieprzerwany dialog z milczącym i uchylającym się na próżno partnerem. Nośnikiem znaczeń w dialogu staje się spojrzenie, mimika, gest, postawa ciała, pozycja w przestrzeni, cała wreszcie sekwencja zachowań. Natomiast wyraz językowy wykorzystany jest skąpo, głównie w kontaktach z osobami trzecimi (upatrzonymi przez „tancerza” na pośredników między nim a mecenasem). W chwili szczytowej pojawia się wprawdzie sformułowanie słowne, ale wobec zdarzenia jest ono tautologiczne, bezsilne: „Mecenas Kraykowski ja...! Mecenas Kraykowski ja...! Mecenas Kraykowski ja...!” (16). Cały

bezmiar upragnionych znaczeń przekazany zostaje inną drogą, w epi-leptycznym pląsie, „jak jeszcze nigdy, z pianą na ustach, w drgawkach i konwulsjach” (17).

A kiedy zarysuje się — wyrzucony poza granice sprawozdania — projektowany finał, to będzie miał kształt następujący:

Mogę skonać nagle na ulicy, pod płótem, a w takim razie — trzeba napisać karteczkę — niech trupa mego odeślą pod adresem mecenasa Kraykowskiego. [17]

Oto ukoronowanie wszystkich zabiegów — własne ciało, służące dotąd za przekaźnik znaczeń, unieruchomione w ostatecznym przesłaniu, którego nie sposób zwrócić nadawcy. Oto świętokradcza parodia pisarskiej utopii, prawdziwe zespolenie twórcy i dzieła.

3

Zajmowaliśmy się dotąd „tancerzem” jako uczestnikiem referowanych przez niego zdarzeń. Jednak postać ta działa nie tylko w związku z innymi postaciami. Znajduje się ona w jeszcze jednej, jakościowo odmiennej sytuacji społecznej. Jest przecież kimś, kto informuje o zaszłych sprawach. Działając w świecie, bohater jest niezwykle powściągliwy w słowach i woli się uciekać do pozajęzykowych środków wyrazu, natomiast tu, jako narrator, w połowicznej samotności, wobec anonimowego, bliżej nie określonego audytorium, nabiera niezwyklej werwy i śmiałości. Wcale nie ogranicza się do referowania zdarzeń. Definiuje własny charakter („Umiem nawet w najwyższych momentach uniesienia uśmiechnąć się ścichapek [...]”), przewiduje reakcje innych („zdaję sobie sprawę na przykład, jakie wrażenie wywrzeć może taki list na osobie światowej i świeckiej, jaką była doktorowa”, 13), głosi życiowe mądrości („trzeba być ostrożnym, kropla draży głąz”, 15). Skala jego wewnętrznego głosu daleka jest od monotonii i obejmuje zarówno żartobliwą przyganę („A, smarkacze, łobuzy utrapione, a łotrzyki!”, 16), jak i czysty patos („Ach, przybądź nareszcie — śmierci!”, 10). „Tancerz” rozporządza także poważnym zasobem języków funkcjonalnych. Posługuje się elementami frazeologii oficjalnej („na każdym kroku natrafia na oznaki kultu, na cześć i służbę koło siebie, na wierność i żelazne poczucie obowiązku, na zapamiętanie”, 11), dydaktycznej („Nie odciągali mię, jak innych, krewni, znajomi i przyjaciele, kobiety i tańce, poza jednym jedynym tańcem — św. Walentego — nie znałem tańców ani kobiet”), towarzyskiej („Pazurki, kobitka, lumpka, birbant, lampart, bibosz — ha, ha, bibosz z kochanego doktorka!”) i poetyckiej („jakby nieustające święto, [...] ja — sułtan, godziny — hurysy...”, 10).

Jest wszakże pewien rys, co łączy postępowanie „tancerza” jako uczestnika zdarzeń z jego działalnością narratora. Otóż w obu wypadkach zachowuje się on niestosownie. Wykorzystywane przez niego wzo-

ry nigdy nie pasują do danych okoliczności. W swych gestach pozasłownych umie on jednak podporządkować własną niezręczność celom nadrzędnym i uczynić z niej zręczność stopnia wyższego. Tutaj natomiast, w roli narratora, z oprawcy przeistacza się w ofiarę. Ofiarę — czyją?

4

Ofiarę — autora. Od tej bowiem chwili, gdy rozpoznamy nie tylko społeczne kalectwo „tancerza”, ale i jego nieumiejętność komunikowania wieści o świecie, w którym tak gorączkowo działa — a więc od pierwszych zdań noweli — rośnie znaczenie, jakie przywiązujemy do pozycji samego autora. To on stosuje przemoc wobec narratora, czyni go swą ofiarą i dokonuje na nim rytualnej agresji, agresji skierowanej nie na fikcyjną postać ani na jej możliwe pierwowzory w życiu, ale na całe społeczeństwo, na rodzaj ludzki czy na sytuację ludzką.

W noweli Gombrowicza można zauważyć najogólniejsze znamiona metody, która ongiś wcieliła się w określony gatunek i samookreśliła jako poemat heroikomiczny. Występuje ostra rozbieżność między stylem, wysokim, a tematem, niskim. Uzupełnia ją trawestacja, tj. zderzenie stylu niskiego z tematem wysokim. W obu wypadkach mamy naruszenie jednego z zakazów, obowiązujących zarówno w mowie codziennej, jak i we wszelkich językach wyspecjalizowanych, łącznie z językiem literatury. Wszystko to jest w utworze Gombrowicza wpisane głęboko w sam świat przedstawionych zdarzeń. „Tancerz” nie tylko posługuje się stylem podważającym potoczną hierarchię zjawisk, ale też godzi w tę hierarchię swym zachowaniem — już nie jako narrator, ale jako czołowa postać noweli. Nie tylko mówi wzniośle o sprawach trywialnych, lecz postępuje tak, jakby sprawy drugorzędne były pierwszoplanowe. W naszym obrazie świata „porządek społeczny”, choć nieodzowny, jest tylko jednym z warunków realizacji innych wartości, ma więc charakter instrumentalny. Tymczasem dla „tancerza” jest to rzeczywistość samoistna i wyłączna.

Zawarta w heroikomicie i trawestacji siła niszcząca zwraca się zwykle ku sparodiowanym konwencjom. U Gombrowicza jest nieco inaczej¹¹. Wykorzystane w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* zasady kompozycyjne i stylowe prozy popularnej — związane z romansem dla pensjonarek (*Dziewiectwo*), powieścią przygodową (*Zdarzenia na brygu Banbury, Na 5 minut przed zaśnięciem*) czy powieścią detektywistyczną (*Zbrodnia z premedytacją*) — nie mogły w latach trzydziestych stano-

¹¹ Zob. M. Głowiński: *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. „Twórczość 1973, nr 1. Przedruk w: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973; *Komentarze do „Ślubu”*. „Dialog” 1975, nr 11. — K. Bartoszyński, *Nieważne to, jak było naprawdę. (W. Gombrowicz: „Zbrodnia z premedytacją”)*. „Teksty” 1973, nr 6. Przedruk w zbiorze: *Nowela — opowiadanie — gawęda*. Warszawa 1974.

wić dla ambitnego autora przedmiotu „ataku”. Konwencje te podjął Gombrowicz nie po to, by je ośmieszyć, lecz dlatego, że były one już dostatecznie ośmieszone.

Jedną z ich zalet stanowiła umowność i schematyczność. Szkieletu przedstawionej rzeczywistości nikt tu nie weźmie za bezpośrednie odbicie owej rzeczywistości — odległość między nimi jest zbyt duża. Według Gombrowicza słowo, by mogło osiągnąć referowanego zjawiska, powinno nie tyle je naśladować, co raczej wydobywać swój względny wobec niego stosunek. Nie obrazować, lecz mówić, i to tak mówić, żeby odsłoniła się mnogość konwencji i poziomów wypowiedzi — było zamiarem autora.

Zresztą owych środków literackich, chwytających fakty w skrócie, sumarycznie i stroniczo, potrzebował Gombrowicz także dlatego, iż gardząc monografią obyczajów, szukał tych obyczajów filozofii. Z takiej perspektywy również użyteczna była Zarzycka, jak później, w parabolach z *Ferdydurke* — Wolter, czy jeszcze później, w *Ślubie*, Szekspir. Natomiast główny nurt prozy nowoczesnej, nurt Flauberta i Jamesa, mógł się ujawnić tylko przez zaprzeczenie.

Negacji tej nie odczytamy wprawdzie wprost z tekstu *Pamiętnika*, lecz ironiczny zamiar rozpoznać można przez porównanie utworów z obowiązującymi wówczas kanonami literatury wysokiej. Kanony te ciągle jeszcze zazdrośnie chroniły problematykę istotną dla powieści „na serio”, zwłaszcza zaś powieści realizmu psychologicznego. Podejmując, choćby szyderczo, wzory skompromitowane i stosując je wobec głębokich zagadek jaźni ludzkiej, autor zgłaszał tym samym wątpliwość w stosunku do wzorów bieżąco uprawianych. Chociaż więc wyabstrahowana treść poglądów psychospołecznych Gombrowicza mogła go zbliżyć np. do Nałkowskiej, to ich kształt literacki, a więc ich sens właściwy — różnił go od niej zupełnie¹². Wprawdzie zdanie zawierające złotą myśl „tancerza” i *credo* samego pisarza:

nic nie jest tak trudne i delikatne, tyle święte nawet, co osobowość ludzka, nic nie może się równać tej zachłanności tajemnych związków, które rodzą się między obcymi nikle i bezprzedmiotowe, by skuć nieznacznie potworną więzią. [11]

— mogłoby się od biedy pojawić na stronie którejś z książek Nałkowskiej, to jednak nie w tym kontekście, w jakim znalazło się ono u Gombrowicza („Wyobraźcie sobie mecenasa, który wychodzi z publicznego pisuaru” itd.).

Degradacja przez kontekst narusza zasady literackiego *decorum*. Jak większość jednak zamachów na dobre obyczaje, tak też i ten zamach

¹² Na pewne ciekawe zbieżności wskazywała H. Kirchner w referacie *Nałkowska — prolegomena do Gombrowicza*, wygłoszonym na Sesji Gombrowiczowskiej Instytutu Badań Literackich w kwietniu 1975.

jest przewidziany instytucjonalnie. Satyra to usankcjonowana, zrytualizowana agresja¹³.

Jej wywrotowy czynnik obwarowany bywa podwójnym systemem zabezpieczeń. Po pierwsze, łagodzi go umowa co do fikcyjnego charakteru literatury, wszelkiej literatury. Po drugie, etykieta satyry umieszcza dzisiaj utwór na artystycznych peryferiach, gdzie panuje większa swoboda, gdzie wymagania sztuki są mniejsze i gdzie obowiązuje zdeformowany kąt patrzenia, którego nie wolno identyfikować z kątem patrzenia tego samego autora w innych rejonach literatury i życia publicznego.

Satyra współczesna nie posiada skodyfikowanej tradycji gatunkowej, jest raczej tradycją korzystania z tradycji, zasadą stosowania zasad.

W *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* Gombrowicz zrobił wiele, aby zatrześć za sobą ślady i zataić wymowę utworu. Zauważmy, iż proza ta spełnia wszystkie rygory klasycznej noweli, a więc daje świadectwo, iż maniery literackie autora nie są nazbyt zepsute. Przede wszystkim zaś pisarz odgrodził się od swego bohatera barierą przypisanej mu choroby i całość umieścił w ten sposób w ramach nie tyle nawet satyry, co humoreski, jakby specjalnie po to, żeby przyszły recenzent mógł oświadczyć:

Siedem takich historii maniackich opowiedział nowy literat z większą pomysłowością niż smakiem, ale właśnie ten brak smaku charakteryzuje maniackość jego osób¹⁴.

A jednak w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* rozsiane zostały sugestie, które mącą jasny obraz gatunkowy całego zbioru i każą się zastanowić nad stopniem samodzielności autora w stosunku do świata jego własnych postaci, zdarzeń i idei. Chociaż teraz to dziwi, lecz tytuł zbioru odczuwany był przez przyjaciół Gombrowicza i przez niego samego jako niebezpieczne igranie z opinią publiczną¹⁵. Obawy się spełniły i kategoria niedojrzałości, która wprowadzie całą swą komplikację miała ukazać dopiero w *Ferdydurke*, ale której nie najgorsze próbki mamy w *Pamiętniku* — odczytana została nie tyle jako postawiony przez

¹³ Tak — w kategoriach etologicznych — próbuje zdefiniować satyrę A. B. Kernan (*Aggregation and Satire: Art Considered as a Form of Biological Adaptation*. W zbiorze: *Literary Theory and Structure*. New Haven 1973). Nieco inaczej, socjologicznie, traktuje rytualizację popędów agresywnych W. Labov w rozprawie poświęconej paraliterackim pojedynkom słownym czarnej młodzieży w Stanach (*Rules for Ritual Insults*. W zbiorze: *Studies in Social Interaction*. New York 1972).

¹⁴ R. [T. Sinko], *Wśród nowych książek*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 36, s. VI.

¹⁵ Zob. *Ferdydurke*, s. 8. Potwierdza to Kępiński (*op. cit.*, s. 287—288).

autora problem, co jako mimowolny objaw, wyraz młodzieńczej niezgrabności w traktowaniu życia, literatury i siebie¹⁶.

Uproszczenie to musi nas drażnić, ale trzeba pamiętać, że łączność dzieła artystycznego z sytuacją życiową była dla Gombrowicza od początku rzeczą najważniejszą i że już w pierwszej książce dążył do tego, żeby swoje istnienie w literaturze i poza nią związać w jedną, wieloznaczną całość. A był dopiero na początku drogi i nie opanował jeszcze tych retorycznych umiejętności, którymi zabłysnął później w *Dzienniku*. Nie w pełni jeszcze potrafił tworzyć i narzucać czytelnikowi własny swój wizerunek.

W technice działania Gombrowicz raz po raz zapożycza się od swych postaci.

Jednym z założeń, na których opierają się nasze międzyludzkie kontakty, jest przekonanie, że chcąc wymóc na innych szacunek dla siebie, musimy go okazywać im także. Naruszenie tej zasady, uchybienie cudzej godności, budzi oburzenie, ale jest mimo wszystko zrozumiałe. Potępiamy sposób, lecz nie dziwimy się motywom — chęć wywyższenia siebie kosztem innych stanowi o dynamice społecznej. Natomiast targnięcie się na własną osobę, na własne dobre imię — i to bezinteresownie — nie tylko burzy umowę społeczną, ale narusza jej racjonalny fundament.

„Tancerz”, jak większość bohaterów Gombrowiczowskich, nosi w sobie dramatyczną sprzeczność. Jako jednostka istnieje on tylko w granicach „porządku społecznego”. Określa się wyłącznie wobec tego porządku i tylko ten porządek potrafi go w jego własnych i naszych oczach scalić w osobę. Równocześnie jednak „tancerz” usiłuje ten ład rozbić. Dążąc do skandalu, dąży do samospelnienia, ale i samozagłady.

Rozstrzygające dla obu pierwszych książek Gombrowicza pojęcie „niedojrzałości” łączy się z tą fazą zyciorysu, gdy trzeba przekroczyć próg wieku młodzieńczego, poddać się obrzędowi inicjacji, a reguły społeczne uznać za swoje.

W wypadku samego Gombrowicza takim obrzędem inicjacji stać się miał jego debiut literacki. Jeśli wierzyć wplecionym w fikcyjny świat *Ferdydurke* wyznaniom, w *Pamiętniku z okresu dojrzwania* zamierzał autor posłużyć się tak dobrze później znanym z jego życia i twórczości zabiegiem. Chcąc zmienić swą postawę, próbował oddziaływać na innych, by rykoszetem oni ze swej strony wpłynęli na niego, w zgodzie z jego własnym projektem:

¹⁶ Zdaniem J. Kadena-Bandrowskiego (*Z okresu dojrzwania*. „Gazeta Polska” 1933, nr 222, s. 6) „warsztat pisarski młodego autora nie wszedł jeszcze ani w okres dojrzwania, ani nawet w okres formowania środków artystycznej ekspresji. [...] Jest to styl o pozorach świadomej niedbałości i świadomej przekory, w rzeczy samej jednak niedbałość jest po prostu brakiem siły, przekora brakiem istotnej pewności siebie, własnych celów”.

jeżeli zdołam zasiać w duszach dodatnie wyobrażenie o sobie, to wyobrażenie i mnie z kolei ukształtuje; w ten sposób choćbym nie chciał, stanę się dojrzały¹⁷.

A jednak, świadomie, nie stał się w pełni „dojrzały”, bo — jak powiada: „na samym wstępie życia publicznego otrzymałem święcenie półświatne, zostałem hojnie namaszczony niższą sferą”¹⁸.

Analogia między sprzecznościami, jakie są udziałem bohaterów Gombrowicza, a antynomią, wobec której stanął sam pisarz, polegała na tym, że i on także mógł się poruszać wyłącznie w krainie określonych norm, które jednak uderzały go jako coś najzupełniej dowolnego, nie dostosowanego do zamierzonych treści, i coś, co prowokuje do dywersji. Były to współczesne mu normy literatury i życia literackiego:

Ocierać się o ten świat wyższy i dorosły i nie móc dostać się do niego, być o krok od dystynkcji, elegancji, rozumu, powagi, od sądów dojrzałych, od wzajemnego uznania, hierarchii, wartości i jeno przez szybę lizać te cukierki, nie mieć dojścia do tych spraw, być dodatkowym. Obcować z dorosłymi i wciąż, jak w szesnastu latach, mieć wrażenie, że się jedynie udaje dorosłego? Udawać pisarza i literata, parodiować styl literacki i dojrzałe, wyszukane zwroty? Przystępować, jako artysta, do bezlitosnej rozgrywki publicznej o własne „ja” sprzyjając podziemnie swym wrogom?¹⁹

¹⁷ Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 8.

¹⁸ *Ibidem*, s. 13.

¹⁹ *Ibidem*.