

Osman Firat Bas

Człowiek Gombrowiczowski

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/4, 27-36

2004

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.

OSMAN FIRAT BAS

CZŁOWIEK GOMBROWICZOWSKI

Jedną z zasadniczych inspiracji tej pracy, traktującej o głównym bohaterze utworów prozatorskich Witolda Gombrowicza, stanowi rozprawa Edwarda Fiały *Oficjalność i podoficjalność: O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*, dążąca do „pełniejszego poznania i zrozumienia »człowieka Gombrowiczowskiego«, który żyje w kolejnych powieściach” autora¹. Cel Fiały staje się również celem tej pracy, z tym że tutaj przywiązuje się szczególne znaczenie do pokazania ruchu „człowieka Gombrowiczowskiego”, gdyż „życie” pisarz zastępuje „ruchem”: „Życie to ruch”; „egzystencja jest ruchem, dokonywa się w czasie”². Takie podejście wydaje się nie tylko proste, ale też ściśle związane ze światopoglądem autora: poznawanie i rozumienie „żyjącego” może dokonywać się tylko przez ujawnienie jego „ruchu”. A w ruchu nie ma ucieczki przed „częstkami” ruchu. Podobnie jak podczas chodzenia: gdy jedną nogą robi się krok do przodu, druga noga już zostaje w tyle i tak na zmianę... Ruch nie jest niczym innym niż całością „częstek” ruchu wzajemnie uzupełniających się i przypadających na każdy moment czasu, w którym ruch się rozciąga.

Forma jako organizowanie rzeczywistości

Zagadnienie Formy u Gombrowicza to jeden z kluczowych problemów podejmowanych przez badaczy twórczości tego pisarza. Obserwujemy tu dwie główne tendencje interpretacyjne, które Jerzy Jarzębski trafnie określa jako interpretacje socjologiczne i filozoficzne. Taki właśnie podział wynika z odmiennej interpretacji kwestii Formy. Dla przedstawicieli pierwszej tendencji Forma oznacza „sposób istnienia w społeczeństwie, [...] konwenans czy maskę”³. Druga grupa krytyków (do których można zaliczyć też Jarzębskiego) odczytuje Formę w kategorii filozoficznej. W tym rozumieniu:

ma [Forma] znaczenie o wiele jeszcze szersze od interpretacji czysto „socjologicznej”. Forma wiąże się nieodłącznie z każdą percepcją, każdym ujęciem świata, jest ona uniwersalnym narzędziem służącym nadawaniu kształtu rzeczywistości⁴.

¹ E. Fiały, *Oficjalność i podoficjalność: O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*. „Roczniki Humanistyczne” t. 22 (1974), z. 1, s. 6.

² W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*. W: *Dziela*. Red. naukowa J. Błoński. Wyd. 2. T. 8. Kraków 1988, s. 65.

³ J. Jarzębski, *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 73.

⁴ *Ibidem*, s. 78.

Innymi słowy: każda treść w umyśle ludzkim osiąga stopień obiektywizacji i staje się rzeczywistością dopiero po otrzymaniu Formy. Także wszystko, co istnieje wokół człowieka, dostępne jest dla niego tylko w określonej Formie. To, co nazywamy rzeczywistością, staje się nią dzięki Formie. Dodajmy jeszcze, że w organizacji rzeczywistości – podobnie jak w organizacji ruchu – też nie ma ucieczki przed „przeraźliwymi częściami”.

Części mają skłonność do całości, każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje. [F 71]⁵

Można więc stwierdzić, że wedle Gombrowicza rzeczywistość nie jest niczym innym niż strukturą zbudowaną z poszczególnych „częstek” rzeczywistości (albo „drobnych realiów” zmierzających w strukturze do całości). Np. w *Kosmosie* rzeczywistość „terenu będącego przedłużeniem ogródka” jest jednością „częstek” rzeczywistości o cechach upodabniających się do siebie, „dopraszających się reszty”, do której należą mur, gruz, cegły, kwiaty, zioła, wnęka w murze, „składająca się jak gdyby z trzech jaskiń”, w jednej z nich biała nitka i wreszcie patyczek na niej wiszący. A rzeczywistość „terenu będącego przedłużeniem ogródka” przyłącza się do rzeczywistości „wieszania”, gdyż i ona, w identyczny sposób, dopełnia się „częstkami rzeczywistości”: powieszonym ptakiem, powieszonym patyczkiem, powieszonym kotem, i wreszcie wraz z powieszeniem człowieka (Ludwika) – stworzenia uznanego za najbardziej rozwinięte spośród wszystkich stworzeń kosmosu – osiąga swoją najdoskonalszą Formę.

Ta druga rzeczywistość – w porównaniu z rzeczywistością „terenu” – wydaje się bardziej absurdalna. Chociaż jest to absurd rozsądny – logiczny, bo obie te rzeczywistości są zbudowane na takiej samej zasadzie (mianowicie na zasadzie zestawiania poszczególnych elementów wzajemnie się uzupełniających). Skoro tak, obie są równie logiczne. Taka rzeczywistość jak rzeczywistość wspomnianego „terenu” – choć uznawana za obiektywną – w gruncie rzeczy nie różni się, pod względem zasad jej powstania, od jej możliwie najbardziej subiektywnej kombinacji. I tu – naszym zdaniem – nasuwa się bardzo istotne pytanie: obie rzeczywistości są logiczne, ale według czyjej logiki? Tym samym „bije w oczy” ukryta płaszczyzna *Kosmosu*, na której wszelkiego rodzaju pojęcia obiektywne (nawet te, które wydają się najbardziej oczywiste) zostają przez Gombrowicza podane w wątpliwość. Dzieje się tak, bo jeśli dla człowieka nie istnieje możliwość ujęcia odbicia świata bez pośrednictwa umysłu, to każda rzeczywistość powinna być subiektywna, każda rzeczywistość powinna do czyjegoś umysłu należeć. Nie istnieje przedmiot, który rozum ludzki może odkryć „sam w sobie, obiektywnie, [...] niezależnie od naszych postrzeżeń”⁶. I dlatego „musimy się pogodzić z twardym

⁵ Ten skrót odsyła do: W. Gombrowicz, *Ferdynurke*. Oprac. T. Podoska. Wyd. 4. Kraków 1992. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

⁶ Fragment ten pochodzi z wykładów W. Gombrowicza z filozofii (*Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. W zb.: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F. M. Cataluccio, J. 111 g. Kraków 1991, s. 82), których słuchaczem był m.in. Dominique de Roux. Cały akapit brzmi następująco: „Problem Kanta polega na pytaniu, czy czysty rozum może odkryć przedmiot sam w sobie, obiektywnie, niezależnie od naszego sposobu postrzegania. I stwierdza on, że jest to niemożliwe, że nie możemy nigdy wiedzieć, czym jest NOUMEN, tzn. absolut, w sobie niezależny od naszych postrzeżeń, że jesteśmy ograniczeni do świata fenomenów (ważna rzecz, bo problem ten odnajdziemy

i bardzo niewygodnym faktem”, że „każdy ma inną, własną rzeczywistość, a świat w każdym inaczej się załamuje”⁷.

Rzeczywistość *Kosmosu* jest rzeczywistością według świadomości (w terminologii Gombrowicza – mikrokosmosu) narratora oraz Fuksa, odpowiadającego analogicznym ruchem każdemu ruchowi⁸ Witolda. To oni organizują rzeczywistość akurat taką a nie inną. „Teren będący przedłużeniem ogródka” przejawia się w ich świadomości akurat w ten sposób, a nie w inny. To oni od całości muru odrywają właśnie „patyk na nitce”, a nie coś innego, i łączą go właśnie z „ptaszkiem wiszącym”, a nie z czymś innym. To oni są autorami i jednocześnie składnikami akurat tej rzeczywistości, a nie innej.

Człowiek konstruowany przez konstrukcję

Powyższy sąd o tym, że „człowiek Gombrowiczowski” organizuje sobie rzeczywistość (i jednocześnie Formę niezbędną do jej urzeczywistnienia), jest trafny, lecz wyraża tylko jedną stronę zagadnienia, gdyż także on się ujawnia w tej samej rzeczywistości. Człowiek stwarza samego siebie poprzez akt, ale jeśli ten akt jest aktem stwarzania Formy (bo sam akt czy ruch wymaga Formy, aby się urzeczywistnić), bardzo istotnego znaczenia nabiera pytanie: jaka jest relacja między człowiekiem a wytworzoną przez niego Formą? „Czy [...] my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza!” (F 71). Idąc w ślad za ruchem bohatera-narratora *Kosmosu*, nie będzie przesady, gdy się powie, że na ile on stwarza Formę, na tyle staje się stwarzany przez nią. Jak gdyby od momentu rozpoczęcia jej urzeczywistniania, jej przenoszenia z wewnątrz na obszar „stosunków międzyludzkich” ona poczyną sama się poruszać, sama się organizować według własnych zasad i przekształca się w siłę zewnętrzną, która dyktuje swemu twórcy dalszy ciąg jego aktów. Widzimy to np. w zachowaniu bohatera-narratora, kiedy wobec kombinacji ptaszka wiszącego na drucie i patyka wiszącego na nitce czuje się on zmuszony do powieszenia kota. Inaczej mówiąc: myśl o relacji między ptaszkiem wiszącym a patykiem wiszącym wymaga dopełnienia od jednego z jej współautorów i zmusza go do uczynienia aktu łączącego ptaszka i patyk z kotem poprzez „wieszanie”:

Zgoda, powiesiłem, [...] wieszanie nasunęło mi się mechanicznie, po tylu naszych hecach z wróblem, z patykiem... [...] to powieszenie (choć moje własne, ze mnie pochodzące) przyłączyło się jednak do powieszenia wróblowatego i patykowatego – trzy powieszenia to już nie dwa powieszenia, oto fakt. Goły fakt. Trzy powieszenia⁹.

Kolejnym przykładem stawania się Formy siłą determinującą akty swojego twórcy może być cytat z *Dziennika*, gdzie Gombrowicz zauważa „pewną logikę w narastaniu wątków” i pisze dalej:

u Husserla, Hegla itd.) i że nasz rozum musi się do tego świata ograniczać”. Przytoczyliśmy ten fragment w tekście naszej pracy, aby wskazać kantowski rodowód koncepcji Gombrowicza.

⁷ W. Gombrowicz, *Don Kichot obecnie*. „Kurier Poranny” 1935, nr 91. Cyt. za: J a r z ę b s k i, *op. cit.*, s. 76.

⁸ Jest to parafraza cytatu z opowiadania pt. *Filidor dzieckiem podszyty*, stanowiącego rozdz. 5 *Ferdynurke* (s. 95). Celowo odwołujemy się do tego cytatu, aby wskazać jeden z pierwotnych wzorów jedności dwóch postaci (Filidor i anty-Filidor) i dialektyczny charakter ich relacji. Podobne relacje odnajdujemy między Witoldem a Pimką w *Ferdynurke*, Witoldem a Fryderykiem w *Pornografii* bądź Witoldem a Gonzalem w *Trans-Atlantyku*, itp.

⁹ W. Gombrowicz, *Kosmos*. W: *Dziela*, t. 5, s. 76.

Gdy jakaś myśl staje się dominująca, zaczynają mnożyć się fakty zasilające ją z zewnątrz, to wygląda, jakby rzeczywistość zewnętrzna zaczęła współpracować z wewnętrzną¹⁰.

Ta wypowiedź autora na temat własnych procesów twórczych może być wyjaśniająca wobec biegu akcji w *Kosmosie*, gdyż tam też zewnętrzne fakty (np. strzałka na coś wskazująca lub wskazany przez strzałkę patyk wiszący na nitce) zaczynają zasilać pewną myśl – myśl o wieszaniu – gdy staje się ona dominująca w świadomości bohatera-narratora (albo: staje się dominująca, bo zewnętrzne fakty ją zasilają). Na marginesie dodajmy jeszcze, że wedle Gombrowicza nie ma istotnej różnicy między „artystami” a „resztą ludzkości”:

ludzkość tworzy sztukę nie tylko na papierze lub na płótnie, ale w każdym momencie życia codziennego [...]. Po cóż więc ten podział dziwaczny i bzdurny na „artystów” i resztę ludzkości? I czyż nie byłoby zdrowiej, gdybyście, zamiast mienić się dumnie artystami, mówili po prostu: „Ja może nieco więcej niż inni zajmuję się sztuką”? [F 76]

Człowiek „mętny, niedojrzały, nieukończony, ciemny i niejasny”¹¹

Przedstawione rozważania pozwalają nam przejść do jednej z najważniejszych cech charakterystycznych Gombrowiczowskiego głównego bohatera: to jego do końca nie określona, nie ustalona, nie stanowcza, nie kategoryczna Forma, która – zdaniem Gombrowicza – jest właściwym postulatem człowieka nieustannie się stającego: „Żywiółem naszym jest wieczysta niedojrzałość” (F 82). Widzimy to np. w mających ambiwalentny charakter czynach bohatera-narratora *Kosmosu* (bądź w ambiwalentnym charakterze jego samego, skoro czyn jest narzędziem, za którego pomocą człowiek stwarza siebie), będącego twórcą pewnej struktury (i związanej z nią Formy), a zarazem tworem tej samej struktury – nigdy nie jest on tylko twórcą bądź tworem – ale jednocześnie i twórcą, i tworem. Świadczą o tym też sytuacja Józefa z *Ferdydurke*, który mając 30 lat nadal jest niedojrzały (bądź dojrzały-niedojrzały lub na odwrót), czyli „na przełomie lat nie jest ani tym, ani owym”, albo „SROMOTNA UCIECZKA KRÓLA” z opowiadania *Bankiet*, która jednocześnie „STAJE SIĘ ATAKIEM JAKIMŚ”¹².

Poza tym okazuje się też, że ta Forma, do końca nie określona, jak gdyby „zawsze w stanie pośrednim”¹³, może służyć jako bardzo groźna broń wymierzona w zamkniętą Formę pewnego rodzaju (powszechnie uznanego) człowieka, który jest przyzwyczajony do ujmowania/wyrażania świata w określonej, zamkniętej Formie (stąd można stwierdzić, że główny bohater Gombrowicza w stosunku do konceptu pewnego rodzaju człowieka jest antybohaterem, postacią przeciw niemu). To jest broń, przed którą „obrona jest niemożliwością” (F 193). Tak się dzie-

¹⁰ Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, s. 97.

¹¹ Cytat ze słynnego monologu Henryka ze *Ślubu* W. Gombrowicza (w: *Dziela*, t. 6: *Dramaty*, s. 204; podkreśl. O. F. B.): „Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę / Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie / Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum! / Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka! / Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały / Nieukończony, ciemny i niejasny”.

¹² W. Gombrowicz, *Bankiet*. W: *Dziela*, t. 1 (1987): *Bakakaj*, s. 190.

¹³ Ten stan bohatera Jarzębski (*op. cit.*, s. 80) nazywa „stanem pośrednim” i określa go w następujący sposób: „Człowiek Gombrowicza [...] ma [...] do czynienia zawsze z formą *in statu nascendi*, z formą w stanie pośrednim: jakby do połowy jeszcze w nim ukrytą, a od połowy jawną”.

je, ponieważ człowiek (z którym mierzy się człowiek Gombrowiczowski) wie np., jak należy zachować się „przed psem i chłopem z osobna” (F 193) i wyrazić siebie wobec psa i chłopca z osobna. Nie ma problemu, kiedy Forma jest do końca określona i zamknięta (albo: kiedy pies jest tylko psem, a chłop – chłopem). Ale problem zaczyna się pojawiać, kiedy Forma traci swą określoność (albo: kiedy chłop – będąc nadal chłopem – zaczyna szczekać jak pies), ponieważ „nie wiadomo, co począć z chłopstwem, które warczy, wyje, szczeka i kąsać chce” (F 193). Jak należy to ująć i jak wyrazić siebie? Czy też szczekając?... A to oznaczałoby opuszczenie Formy człowieka i – przy pozostawaniu człowiekiem – przekształcenie się w coś innego, co nie mieści się w powszechnie uznanej formułce człowieka?

Fakt, że główny (dojrzały-niedojrzały lub przed atakiem uciekający, ale jednocześnie przez ucieczkę atakujący) bohater Gombrowicza używa nie określonej do końca Formy jako bardzo niebezpiecznej, przemożnej (i deformującej – bo deformuje pewną koncepcję człowieka przede wszystkim w nim samym i jednocześnie u „drugiego”, który w obliczu dziwacznej kombinacji zmuszony zostaje do wyjścia ze swojej zamkniętej Formy) – ale to też wcale nie jest całkowicie jednoznaczne i zamknięte. Przede wszystkim dlatego, że idzie tu o „przemożność”, która jest „osnuta na kanwie zdeklarowanej i zrezygnowanej niemożności” (F 135): wielka siła tej broni wynika właśnie z jej wielkiej bezsilności. Tak powinno się dziać, ponieważ żadna Forma egzystencji nie może być samodzielna, wolna od egzystencji „innego”, skoro „człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna” (F 9). Każdy ruch odnajduje swe źródło w ruchu innego, odpowiada mu i łączy się z nim – jest to łańcuch, który łączy człowieka z ruchem innego (i właśnie tu kryje się jego niemożność, bezsilność), ale ten sam łańcuch łączy też innego z ruchem człowieka (i właśnie tu tkwi jego potencjalna potęga). Stąd można powiedzieć, że ruch przekształcający nieokreśloną Formę w broń nie jest samodzielny – jest spowodowany ruchem innego, stanowi odpowiedź na jego ruch.

W prozatorskich utworach Gombrowicza ten ruch innego okazuje się zawsze „JAKIMŚ ATAKIEM”¹⁴: groźny atak skierowany na Formę bycia głównego bohatera, który stanowi pierwszą część ruchu dającą początek kolejnym, wzajemnie się uzupełniającym. Idąc dalej można stwierdzić, że nieokreślona Forma głównego bohatera jest bronią, która umożliwi mu odpieranie ataków i niesie ze sobą zwycięstwo, ale jednocześnie jest dla niego wielkim nieszczęściem, bo sama stanowi pretekst do ataku z zewnątrz, skierowanego na jego sposób bycia. Otóż Pimko

¹⁴ Nie darmo więc często powtarza się u Gombrowicza motyw pojedynku (np. w opowiadaniu *Filidor dzieckiem podszyty* czy w *Trans-Atlantyku*) albo cała ta aura pachnąca pojedynkiem (np. stosunki między Pimką a Józefem z *Ferdynurke* bądź mecenasem a jego tancerzem w opowiadaniu *Tancerz mecenasu Kraykowskiego* swobodnie mieszczą się w schemacie pojedynku). Taką interpretację mogą uzupełniać wspomnienia Alejandra Rússovicha m.in. związane z procesem tłumaczenia *Ślubu*. Opowiada on (*Alejandro Rússovich o Gombrowiczu*. W zb.: *Szukanie głosu Gombrowicza. Wybór referatów i wypowiedzi z czterech edycji Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego (1993–1999)*. Red. D. Kołano. Radom 2002, s. 31–32): „Z czasów mojej przyjaźni z Gombrowiczem przypominam sobie bardzo intensywnie okres czterech lub pięciu miesięcy, jaki zajęło nam przetłumaczenie *Ślubu*. [...] Znaleźliśmy [...] pewną analogię między szachami a postaciami ze *Ślubu*. [...] Analogia była jednak czymś więcej niż tylko żartem. Kiedy rozmawialiśmy o przekładzie, Gombrowicz używał określeń w rodzaju atak, obrona, możliwość ruchu królowej. [...] W podobny sposób mówił też o innych utworach, np. o *Pornografii*. Używał terminów: równowaga ataku, ruch skośny, a nie do przodu”.

atakuję niedojrzałego bohatera-narratora *Ferdydurke*, aby zamknąć go w Formie, która odpowiada jedynie jego kalendarzowemu wiekowi, czy też poddani oszusta-Króla atakują go, aby zamknąć go w Formę Króla cnotliwego, raz na zawsze określoną, co jest dla głównego bohatera Gombrowicza jednoznaczne ze śmiercią, bo martwa Forma nie może prezentować człowieka wciąż się stającego.

Polemika z Edwardem Fiałą: krytyka literacka przekształca się w psychologię

Zanim podejmiemy próbę polemiki z główną tezą rozprawy Fiały, należy podkreślić, że jest on jednym z przedstawicieli krytyków-badaczy literatury, którzy odczytują głównego bohatera-narratora jako, w większej lub mniejszej mierze, samego autora. W poszukiwaniu psychologicznego sensu kategorii „oficjalności” (egzystencja postaci na tle społecznym, narodowym i kulturalnym) i „podoficjalności” (świat postaci najbardziej osobisty, indywidualny, poza wymiarem konwensu społecznego) Fiała sięga do psychologii analitycznej (zwłaszcza do teorii „persona-cień”) Junga. W Jungowskiej terminologii „persona”, jako jeden z podstawowych elementów struktury osobowości, jest objawieniem jaźni w obliczu innych ludzi, czyli jest jednoznaczna z „człowiekiem społecznym”, natomiast „cień” to „ciemny brat” persony – „to ciemna strona [...] osobowości” ludzkiej, „prymitywna i instynktowa, którą każdy usiłuje ukryć w swojej »personie«”¹⁵. Opierając się na tych definicjach „persony” i „cienia” Fiała dochodzi do twierdzenia, że postaci pojawiające się obok narratora jako „najlepsi przyjaciele lub dziwni znajomi” – np. Miętus w *Ferdydurke*, Gonzalo w *Trans-Atlantyku* bądź Fryderyk w *Pornografii* – „to »cienie« osobowości narratora”, który jest samym autorem (więc „cień” bezpośrednio wiąże się z osobowością Gombrowicza). Bo „Każda z tych postaci posiada określony stygmat niższości, degradacji”¹⁶. Tzn. w przeciwieństwie do narratora postaci te charakteryzują się niższością, degradacją wobec konwensów społecznych. Np. w *Ferdydurke* persona (Józef) zakochuje się w pensjonarce (czyli w płci odmiernej), podczas gdy jego cień (Miętus) zaczyna pałać miłością do parobka (czyli do osoby tej samej płci). Rozwijając ów punkt widzenia (w oparciu o interpretacje krytyków uważających narratora za identycznego z autorem oraz o autokomentarze Gombrowicza, w których ten „chętnie wyznawał, że traktuje literaturę jako ekspresję własnej osobowości”¹⁷), Fiała w końcu formułuje tezę:

najistotniejszy sens parodii i pisarstwa Gombrowicza wyraża się [...] w interakcji Gombrowicza z Gombrowiczem! To znaczy: oficjalnego pisarza (artysty) z podoficjalnym *alter ego* – „kapłanem mrocznych wtajemniczeń”, który celebrytuje „przepychy tej nędzy, jej świętość”¹⁸. Jest to walka Gombrowicza-„persony” z Gombrowiczem-„cieniem”, osobistą patologią, którą stara się – jak mówi motto tych rozważań – wyrzucić z siebie, przemienić w temat, w książkę. [...]

¹⁵ Fiała, *op. cit.*, s. 142. Fiała snuje te rozważania w oparciu o książkę *Psychologia C. G. Junga* I. Jacobi (Warszawa 1968).

¹⁶ Fiała, *op. cit.*, s. 143.

¹⁷ *Ibidem*, s. 145.

¹⁸ Fiała przywołuje tu fragment recenzji K. A. Jeleńskiego (*Dramat i antydramat. „Kultura”* (Paryż) 1969, s. 17). Cały fragment brzmi następująco: „Zarówno Fryderyk, jak Leon są wreszcie reżyserami, kapłanami tajnej celebracji. Jasno wynika z *Dziennika*, z *Rozmów*, że są oni wcieleniem »tragicznego erotyzmu« Gombrowicza, że celebrytują »przepychy« tej nędzy, jej świętość”.

[...] przygoda literacka pisarza została rozwinięta w szereg przygód z własnym „cieniem” [...]. Tu parodia okazuje się autoparodią i wielowymiarową grą Gombrowicza z samym... Gombrowiczem¹⁹.

Dla ścisłości należy wyjaśnić, że termin „osobista patologia” kryje w sobie homoseksualizm i wrogość Gombrowicza wobec kobiet²⁰.

Wniosek, do którego doszedł Fiała, da się zakwestionować pod kilkoma względami. Otóż po pierwsze – jakąś pomyłkę można dostrzec w samej metodologii Fiały, ponieważ czytanie utworu jako „wypowiedzi” jego twórcy niesie ze sobą ryzyko deformacji krytyki literackiej (która – według części badaczy – powinna być ściśle związana z tekstem, a nie z osobowością autora). Wtedy, kiedy interpretacja wiąże się nie z samym tekstem, ale np. z „patologią” autora, krytyka literacka przestaje być sobą, zaczyna się przekształcać w coś innego (mianowicie: w psychologię) – czyli w każdym razie ulega deformacji.

Po wtóre – nie tylko dzieło literackie, ale wszelkiego rodzaju ekspresja związana z Formą, gdy uzyskuje określoność w Formie (np. w Formie książki) i tym samym zostaje przeniesiona w zasięg cudzych spojrzeń (czyli: w zasięg deformującej ingerencji innego), przestaje reprezentować swego twórcę, odrywa się od niego. Bo gdyby tak nie było, Witold w *Pornografii* – po tym, gdy razem z Fryderykiem zrobił „z Waclawa” dla Heni i Karola „łóżko, w którym się sparzą” – nie powiedziałyby:

Pozostałem sam, rozczarowany, jak zawsze bywa, gdy coś się urzeczywistnia – albowiem urzeczywistnianie jest zawsze mętne [...]. Po dokonaniu zadania stałem się nagle bezrobotny – co robić z sobą? – wypróżniony faktem, który urodziłem²¹.

I właśnie z tego dylematu (to, co najgłębiej należało do mnie, teraz staje mi się obce) rodzi się własna osobowość, którą Gombrowicz chciał wyrazić:

Czymże jest jednak to „ja”, którego nie ma, a które tak człowieka usidla? Doszedłem do wniosku, że moje „ja” opiera się wyłącznie na mojej woli bycia sobą. Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy zostaję zniekształcony, oto wszystko²².

Po trzecie – zamykanie Gombrowicza w raz na zawsze określonej Formie „homoseksualisty i wroga kobiet” (bądź w formułce, że był on homoseksualistą i właśnie dlatego tak pisał) oznacza marną próbę zamrożenia człowieka, który za pomocą aktów nieustannie się stwarza. Powiada Gombrowicz: „myślenie to także akt, za pomocą którego człowiek siebie stwarza”.

Zapytano kiedyś pewnego pisarza, dlaczego nazwał myśl „sprawą osobistą” człowieka. Odpowiedział:

– Dlatego, że myśl stwarza tego, co myśli.

¹⁹ F i a ł a, *op. cit.*, s. 147.

²⁰ Osobą tak konkretnie i bezpośrednio używającą podobnych terminów jest R. N i r e n b e r g, który w pracy *Gombrowicz, or the sadness of Form* (<http://www.albany.edu/offcourse/nov98/gombro.html>) pisze: „To, że był on wrogiem kobiet i homoseksualistą, jasno wynika z trochę uważniejszej lektury któregośkolwiek z jego utworów; trudności z tłumaczeniem *Ferdydurke* powstają wskutek użycia wielu wyrazów zdrobniałych jednoznacznych z »pupą«: pupa to podstawa ciała, jego najbardziej wulgarna część, symbol braku formy i masek, poziom zerowy względem twarzy”.

²¹ W. G o m b r o w i c z, *Pornografia*. W: *Dzieła*, t. 4 (1987), s. 100–101.

²² W. G o m b r o w i c z, *Byłem pierwszym strukturalistą*. [Wywiad z Gombrowiczem]. W zb.: *Gombrowicz filozof*, s. 148.

Co to znaczy? To znaczy po prostu, że ja z myślą o Bogu jestem inny, a z myślą o kobiecie inny²³.

Nietrudno więc wysnuć wniosek, że „z myślą o działalności literackiej” – mamy jeszcze innego Gombrowicza. Posuwając się zatem dalej można dojść do bardzo niewygodnego stwierdzenia, że krytyk-badacz literacki jest inny „z myślą o swojej pracy” (np. może być twórcą), a inny „z myślą o dziele”, o którym pisze (np. może być deformatorem).

Po czwarte – Jungowska teoria persony i cienia jednak nie do końca tłumaczy relację np. między Fryderykiem a Witoldem z *Pornografii*, co można udowodnić odwołując się do sceny modlitwy (czarnej mszy), kiedy Witold, klęczący jak wszyscy inni w kościele, obserwuje Fryderyka: „Fryderyk, który zasiadł w ławie kolatorskiej obok Hipolita, osunął się na kolana... [...] także się »modli«”²⁴. Czyli w zachowaniu obu tych postaci funkcjonuje „persona”, bo „stowarzyszają się” one z mszą „jak najpoprawniej...” Z dalszej relacji Witolda wynika, że Fryderyk ma pewną „ciemną stronę”, którą usiłuje ukryć w swej personie (modlącej się jak każdy inny w kościele). Jest on ateistą.

„Modli się” wobec innych i wobec siebie, ale modlitwa jego była tylko parawanem, zastępującym bezimiary jego niemodlitwy... więc to był akt wyrzucający, „ekscentryczny”, który wyprowadzał z tego kościoła na zewnątrz, na obszar bezgraniczny zupełnej nie-wiary – w samym rdzeniu swoim zaprzeczający²⁵.

Ale uwaga! Tym samym wychodzi na jaw „ciemny brat” persony Witolda, bo on myśląc o „ekscentrycznym akcie” swego kolegi wcale się nie modli... Ani razu przez całą mszę... Mówi: „ukląłem i niewiele brakowało, a – w dzikim porzuceniu moim – byłbym się modlił”²⁶, ale się nie modli... Można więc stwierdzić, że czytelnik ma tutaj do czynienia z dwiema oddzielnymi postaciami (jednocześnie z dwoma cieniami i dwiema personami): u jednej „cień” jest całkowicie pod presją „persony” (Fryderyk udaje, że się modli, nie tylko wobec innych, lecz również wobec siebie), a u drugiej „cień” jest wolny od tej presji (Witold nie usiłuje skoncentrować się na mszy, ale snuje luźne myśli o ateistycznym charakterze modlitwy Fryderyka).

Podsumowanie

Myślenie stwarza tego, kto myśli – mówi Gombrowicz i formułuje refleksję: „Życie to ruch. Jeśli nie mogę dać ruchu, nie mogę dać życia”²⁷. Trudno przypuszczać, że myśl taka nie wykreowałaby autora przejętego twórczą troską o dawanie ruchu we własnym dziele, jak również – by taki autor (przyjmujący „ruch” za punkt wyjścia działalności artystycznej) skonstruował statyczną koncepcję człowieka. Jego postacie nie powinny być statyczne. Jednak ruch (bądź akt) jest czymś, co aby mogło być wyrażone, wymaga Formy – z tym że ruch nie daje się zamknąć na zawsze

²³ W. Gombrowicz, *Egzystencjalizm*. W zb.: jw., s. 136.

²⁴ Gombrowicz, *Pornografia*, s. 16.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, s. 65. Uwaga ta znajduje się w jednym z licznych rozdziałów *Dziennika*, w których Gombrowicz polemizuje z malarzami.

w martwej Formie, gdyż wyraża on przedmiot, który jest wiecznie w trakcie „stania się”. I właśnie tu powstaje pewna sprzeczność polegająca na tym, że nawet stan wyjścia człowieka z martwej Formy (i przybrania kolejnej Formy w celu dalszego urzeczywistniania się), by mógł być wyrażony, wymaga Formy – chociaż tego drugiego nie wymaga sama rzecz, ale tylko umysł ludzki dążący do poznawania rzeczy. Inaczej mówiąc: umysł ludzki narzuca rzeczy konieczność przybrania Formy z racji jego zasad funkcjonowania, które pozwalają człowiekowi poznać wszelkie rzeczy, w tym także ruch z jego trwałością jedynie w określonej formie. Stąd mogłoby wydać się słuszne i uzasadnione stwierdzenie, że można śledzić ruch głównego bohatera Gombrowicza, trwający od pierwszego utworu do ostatniego, ujmując go w pewnym szablonie. Np. w szablonie „stwarza Formę – psuje Formę”. Przyjmując ten punkt widzenia można wywieść następujące wnioski:

– Poszczególne utwory Gombrowicza składają się na pewną całość, są one jak gdyby jedną, rozciągającą się w czasie, przygodą jednego człowieka, ponieważ każdy z nich (począwszy od pierwszego opowiadania z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania do Kosmosu*) przypada na jedną część ruchu jednego człowieka, która uzupełnia części poprzedzającą i następującą i wzajemnie jest przez nie uzupełniana. Zatem ruch głównego bohatera Gombrowicza można uznać za łańcuch, który łączy poszczególne jego dzieła. Np. – chronologicznie rzecz biorąc – w opowiadaniu *Zabójstwo z premedytacją* (1926) „ruch” idzie w kierunku stworzenia Formy (bo narrator buduje sobie miejsce zbrodni z elementami domu żałoby), a w opowiadaniu *Biesiada u hrabiny Kottubaj* (1928) Forma ulega deformacji (bo narrator klasę arystokracji zrównuje z plemieniem ludożerców) – i ruch Gombrowiczowskiego bohatera tak rozciąga się na kolejne utwory w tej samej sekwencji, jak dzieje się przy chodzeniu, gdy podejmując krok do przodu drugą nogę pozostawia się w tyle, albo jak w przypadku pociągu, który wyruszając do kolejnej stacji, zostawia za sobą poprzednią.

– Taki szablon jak: „stwarza Formę – psuje Formę”, przypominający „rozkład jazdy”, może wydać się zbyt prosty i formalny, chociaż nie jest on do końca zamknięty i jednoznaczny, gdyż wymaga opozycji (jak dojrzałość wymaga niedojrzałości albo gęba – pupy, i odwrotnie). Oznacza to, że równie możliwe jest przedstawienie tego samego szablonu w jego zupełnie odwrotnej wersji pod względem sekwencji aktów. Otóż w opowiadaniu *Zabójstwo z premedytacją* Forma ulega deformacji (bo narrator, aby zorganizować sobie porządek zabójstwa, psuje Formę domu żałoby), a w opowiadaniu *Biesiada u hrabiny Kottubaj* Formę się stwarza (bo stworzona zostaje klasa arystokratyczna z plemiona ludożerców) – i wydaje się, że właśnie w tej sekwencji akty głównego bohatera łączą się ze sobą.

– Można zaryzykować tezę, zwłaszcza na podstawie *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, że główny bohater Gombrowicza przechodzi od jednego opowiadania do drugiego, przekształcając się w swą opozycję. O słuszności takiego stwierdzenia świadczyłyby to, że w opowiadaniu *Zabójstwo z premedytacją* narzuca on mieszkańcom domu żałoby Formę porządku zabójstwa, gdy tymczasem w opowiadaniu *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* (1926) sam zostaje zmuszony do przybierania Niższej Formy, wzmacniającej Wyższą Formę mecenasa; idąc dalej – w *Ferdydurke* (1937) staje się ofiarą Formy „trzydziestoletniego ucznia liceum”, narzuconej mu przez Pimkę, podczas gdy w *Kosmosie* (1965) jego interpretacja rzeczywistości dyktuje innym postaciom sposób myślenia i zachowania. Czyli:

główny bohater w *Kosmosie* i w opowiadaniu *Zabójstwo z premedytacją* wcale nie inaczej postępuje niż w *Ferdydurke* „Pimko, kulturalny filolog z Krakowa” (F 17). Można tu jeszcze dodać, że te dwie sprzeczności (np. „i niszczyciel, i twórca” albo bycie twórcą Formy dzięki byciu jej niszczycielem i odwrotnie) powinny współistnieć w kreacji głównego bohatera, bo – zgodnie z zasadami logiki – ani człowiek, ani jego projekcja literacka nie może przekształcić się w coś, czego nie ma w sobie. Gombrowiczowska wizja człowieka zawiera jednocześnie obie sprzeczności. Otóż sędzia z *Zabójstwa z premedytacją*, z jednej strony, zaczyna powoli budować porządek zabójstwa, ale z drugiej strony – psuje całość domu żałoby (z rzeczywistości domu żałoby najpierw wyrывa jeden element – przyjaciela, który zmarł naturalną śmiercią – a potem łączy go z myślą popełnienia na nim zabójstwa). Zatem pierwsze „Zderzenie dwóch rozpedzonych uczonych” – wyższego syntetyka Filidora i znakomitego analityka anty-Filidora – następuje w ciele bohatera-narratora opowiadania *Zabójstwo z premedytacją* wcześniej niż „w lokalu pierwszorzędnej restauracji hotelu »Bristol« w Warszawie” (F 86).

– Przyjmując powyższe rozważania za punkt wyjścia można zaryzykować kolejne stwierdzenie, że każda postać równoważna z narratorem i obok niego pojawiająca się (np. Fuks, Gonzalo czy Fryderyk, które to postacie Fiała nazywa „cieniami osobowości narratora”) to jedna z dwóch sprzeczności (bądź dwóch sprzecznych cech ruchu) współistniejących w kreacji głównego bohatera, rozwinięta w Formę osobnej postaci, aby – nietrudno się domyślać – jeszcze wyraźniej ukazać dialektyczne funkcjonowanie mechanizmu „stawania się”. Bohater-narrator i ta druga postać dokonują aktów sprzecznych ze sobą, ale również wzajemnie się uzupełniających. Otóż w *Pornografii* Fryderyk symbolizuje „psucie Formy”, bo za sprawą jego „niemodlitwy” kościół przestaje być kościołem, treść ulatania się z niego jak gaz z balonu i wdziera się do niego „przestrzeń już kosmiczna, czarna”²⁸, a Witold – „stwarzanie Formy”, bo właśnie on wyciąga z przestrzeni kosmicznej, czarnej, jaką pozostawiła za sobą msza, nowy i świecki ideał: „(chłópiec)” i „(dziewczyna)”²⁹. Okazuje się, że akty sprzeczne mają funkcję porządkującą rzeczywistość.

– Witold Gombrowicz był autorem, który ujmował egzystencję człowieka i jej relacje z zewnętrznym światem za pomocą metody dialektycznej. W takim ujęciu czasem sprzeczności są (zgodnie ze słownikowym znaczeniem tego wyrazu) wzajemnie sprzeczne (np. Filidor i anty-Filidor lub Józef i Pimko), ale czasem uzupełniają się (np. Fryderyk i Witold bądź Fuks i Witold).

²⁸ Gombrowicz, *Pornografia*, s. 17.

²⁹ *Ibidem*, s. 20.