

# Stefan Chwin

---

## Jan Błoński i Witold Gombrowicz

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (35), 83-100

---

1995

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Roztrząsania i rozbiory

## Jan Błoński i Witold Gombrowicz

Książka Jana Błońskiego *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*<sup>1</sup> to nie tylko zbiór studiów o Gombrowiczu, publikowanych przez wiele lat na lamach czasopism naukowych i literackich. Teksty w niej zebrane, choć powstawały w różnym czasie i dotyczyły różnych spraw, rysują spójną, całościową wizję twórczości pisarza. Błoński skupił swoją uwagę na interpretacji *Dzienników*, *Słubu* i *Operetki*, a nade wszystko *Ferdydurke*, powieści, której obszerny analityczne studium stanowi główną część jego rozważań. W drugiej części książki znalazły się studia problemowe, wykraczające poza monograficzną hermeneutykę tekstów, poświęcone Gombrowiczowskiej metafizyce i filozofii zła, związkom Gombrowicza z kulturą szlachecką i miejscu jego twórczości w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Rozdział dotyczący rzeczy teatralnych przynosi rekonstrukcję Gombrowiczowskiego „rozumienia dramatyczności”. Książkę kończy zaś nadzwyczaj ciekawy esej *Strzykawka Gombrowicza*, w którym znajdujemy przenikliwy portret pisarza, utrzymany w poetyce najlepszych wzorów francuskiej „charakterologii”, pełen filozoficznych podtekstów i zaskakujących ujęć Gombrowiczowskiego ducha. Pisząc o Gombrowiczu, Błoński jest (choć nie bez zastrzeżeń) po stronie Gombrowicza; nie kryje, że uważa go za najwybitniejszego pisarza polskiego XX wieku. Książkę przenika radość z odnalezione-

---

<sup>1</sup> J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994.

go arcydzieła, ton dzisiaj w krytyce i literaturoznawstwie nader rzadki. Ale — zapytajmy — jaki to Gombrowicz? Jest Gombrowicz Łapińskiego — interakcyjny, Głowińskiego — parodystyczno-konstruktywny, Janion — ciemny, z gotyckimi pazurami (ostatnio zaś „bohater tragiczny egzystencji”), Jarzębskiego — gracz, Sandauera — egzystencjalista z plebejskimi ciągotami...<sup>2</sup> Jaki zaś Błońskiego? Przede wszystkim „jasny” — mimo rozmaitych ciemnych zawirowań twórczości i biografii. Już na samym wstępie Błoński przyznaje, że „nicco niżej” ceni *Pornografię* i *Kosmos*. Rozumiemy dlaczego: dzieła to prawdziwie mroczne, antyreligijne i pełne egzystencjalnego wstrętu.

Barwę interpretacji nadaje bowiem to, co w krytycznym pisarstwie Błońskiego chyba najbardziej znaczące: poczucie duchowej miary przy dezynwolturze podsycanej z czujną premedytacją, z którą — nie wahałbym się powiedzieć — łączy się wyraźnie kult radykalnej wielobarwności „życia”. Ileż to razy Błoński podróżował do piekieł — zaglądając to do Geneta, to do Iredyńskiego, to do Becketta<sup>3</sup>... A jednak orientacja duchowa jego pisania jest wyraźna — i chyba niezmienna: żywiołowa sympatia dla dobra, przy wielkiej — chciałoby się powiedzieć: łakomej — ciekawości zła. Błoński widzi w dziele literackim zapis formy obecności pisarza w świecie — formy zdobytej, wywalczonej, wypracowanej, a nie darowanej przez los, biologię czy charakter. To właśnie nazwałbym ukrytym rysem maritainowskim tej krytyki. I niech nas nie złudzi ostrożna niechęć wobec poetyki moralnego przykładu, którą Błoński maskuje swoje wcale stanowcze sympatie etyczne — jest w jego książkach dyskretna, lecz nader zdecydowana sympatia dla moralnego heroizmu (czy choćby tylko dla samokontroli), umiętności (czy choćby chęci) trzymania na wodzy tego, co w nas chaotyczne, mroczne, rozchelstane, uznanie więc dla twórczego panowania nad duchowym surowcem, z którego możemy (powinniśmy) zbudować sobie wartą uwagi duszę...

Właśnie przez pryzmat tego „kanonu” estetyczno-moralnego Błoński czyta Gombrowicza (dając cudzysłów, bo od kanonów Błoński umyka,

---

<sup>2</sup> Zob. artykuły zebrane w książce *Gombrowicz i krytycy*, pod. red. Z. Łapińskiego, Kraków 1984.

<sup>3</sup> Zob. np. J. Błoński *Między szyderstwem a okrucieństwem*, „Dialog” 1963 nr 4; J. Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982; J. Genet *Pokojówki. Sztuka w jednym akcie*, przekł. J. Błoński, w: J. Genet *Tcair*, Warszawa 1970.

ale przecież jest w nim stałość, która jakoś to słowo usprawiedliwia...). Cóż to za „kanon”? Błońskiego — mówię tu o wielotekstowej całości, której fragmentem tylko jest książka o Gombrowiczu — interesuje przede wszystkim to, jak wolność urzeczywistnia się w słowie. Kto wie, może tym właśnie jest dla niego wielka literatura: ruchem wyobraźni, która potrafi zachować wolność nawet w najdrobniejszych poruszeniach pióra, ale też wyczuwa granice, których nie warto przekraczać. Bo taką właśnie wolność odnajduje Błoński u Gombrowicza. Błońskiego fascynuje przede wszystkim wpisana w teksty Gombrowiczowska postawa: to ona jest początkiem wszystkiego, źródłem arcydzielności powieści i *Dziennika*, to jej właśnie — kształtowi wolności w słowie — Błoński poświęca najwięcej uwagi. Dlatego w jego spojrzeniu twórczość Gombrowicza wyraźnie się rozłamuje: z jednej strony „szaleńcza wesołość” pierwszej powieści, z drugiej „smutek dojrzałości” bijący z dzieł późniejszych (s. 12), smutek osobowości już ukształtowanej, ściemniały blask pierwotnej swobody i wigoru. W *Ferdydurke* Błoński nie chce widzieć ani obyczajowej groteski, ani kolejnego polskiego *Wesela*, znacznie bardziej zajmuje go „literacka osobliwość” dzieła i „powieściowa antropologia” — właśnie jako antropologia wolności *in statu nascendi*, wpisana w doskonały splot narracji pikarejskiej, powiastki filozoficznej i bajki-przypowieści. Uważna i odkrywczą lektura *Ferdydurke* w niejednym dopełnia i wnikliwą monografię Głowińskiego i błyskotliwą analizę Jarzębskiego z *Gry w Gombrowicza*<sup>4</sup>. Zresztą toczy Błoński w swej książce permanentny — acz taktowny — spór z gombrowicologią, przede wszystkim dystansując się wobec wykładni interakcyjnej (która komplikacje Gombrowiczowskiego świata chciałaby wyjaśnić analizą mechanizmów komunikacji międzyludzkiej<sup>5</sup>), woli widzieć w Gombrowiczu „zwierzę metafizyczne”, targane trwogą istnienia, nie tylko lękiem przed Innymi, ale uwagę głównie koncentruje na rozszyfrowaniu kapryśnej maszyny semantycznej tekstów, widząc w niej żywy proces dojrzwiania do wolności, nierozstrzygnięty do ostatniego słowa.

<sup>4</sup> M. Głowiński *„Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991; J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Kraków 1982. Błoński powołuje się zresztą najczęściej właśnie na Jarzębskiego („bo też — pisze — bez *Gry w Gombrowicza* nie można w pełni wysmakować *Ferdydurke*” (s. 47), ale też spiera się z nim nie jeden raz, zgadzając się w generaliach, lecz nie dając zgody na wyjaśnienia szczegółowe (zob. np. s. 40).

<sup>5</sup> Zob. np. Z. Łapiński *Ja, Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985.

Walory satyryczne (i profetyczne) *Ferdydurke* (wbrew Sandauerowi<sup>6</sup>) mniej go interesują niż właśnie owa wibrująca „zieloność” budzącego się talentu, którego w pierwszej powieści nic jeszcze nie krępuje — ani samoświadomość, ani fachowa zręczność reżyserowania literackich efektów. Jeśli tyle miejsca poświęca roli czytelnika w duchowej biografii pisarza, to po to, by uchwycić Gombrowicza w starciu — z odbiorcami (ale i z powieściowymi postaciami), przekornie oddaje więc nawet sprawiedliwość Pimce (Tadeuszowi Since, niefortunnemu recenzentowi *Pamiętnika z okresu dojrzewania!*), bo naporem swej pedagogicznej martwoty dodał on przecie Gombrowiczowi skrzydeł! Andrzej Kijowski zbadał niegdyś „strategię Gombrowicza”<sup>7</sup> w zarysach modelowych, hermeneutyczny talent pozwala Błońskiemu na analizę „drobinową” wielu niedostrzeżonych wciąż aspektów Gombrowiczowskiego sposobu istnienia. Z tych zaś obserwacji wyłania się ogólniejsza wizja antropologiczna — obraz „pisarza w ruchu”, tworzącego „wobec” ludzi i „wobec” nich budującego swoją prywatną mitologię. Śledząc ewolucję Gombrowiczowskiego bohatera i narratora (od „bezbronnego gwałconego” do „grzesznych manipulatorów”), rzutuje ją Błoński na tło całej twórczości. Dlatego interpretacja pojęcia „formy”, znacznie bardziej „dynamiczna” niż to się zdarzało w studiach gombrowiczologicznych, wychodząca poza epistemologiczną i socjologiczną wykładnię, obejmuje nie tylko teksty, lecz i biografię, dając obraz bogaty, zmienny i nierządno — zabawny (świetna analiza formatwórczego mistrzostwa Pimki jako paradoksalnego sobowtóra pisarza!). Trafnie rekonstruując Gombrowiczowską „teorię literatury” (nie-substancjalna, komunikacyjna wizja dzieła), akcentuje Błoński — najzupełniej słusznie — erotyczno-ludyczny ton tej twórczości. Chce widzieć w dziele Gombrowicza obraz rodzącej się „strategii” Proteusza — nieprzewidywalnego, umykającego symetriom i systemom...

A jednak, ta inspirująca, błyskotliwa książka — owoc wieloletnich badań nad twórczością pisarza — zachęca do przychylnego sporu, bo tak to już jest, że każdy z nas ma swojego Gombrowicza, pytania i zastrzeżenia muszą się więc pojawić — w czym zasługa Autora: że

---

<sup>6</sup> A. Sandauer *Powieść o udawaniu. O „Ferdydurke” Gombrowicza*, „Nasz Wyrz” 1939. Przedruk w tegoż: *Stanowiska wobec...*, Kraków 1963.

<sup>7</sup> A. Kijowski *Kategorie Gombrowicza*, „Twórczość” 1971 nr 11. Przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*.

nas tak potrafi poruszyć, przekonać, ale i zachęcić do szukania różnic.

Po pierwsze więc: Gombrowiczowską antropologię (i „świat przedstawiony”) wprawia w ruch napięcie pożądania dążącego do socjalizacji — tak Błoński rozpoznaje „mechanizm życia” odsłonięty przez Gombrowicza w *Ferdydurke* — i jeszcze dobitniej w *Ślubie*. Jest to wyraz ogólniejszej tendencji w rysowaniu portretu pisarza. Sprzeciwiając się wykładni radykalnie interakcyjnej, która — jak słusznie mniema — zdominowała gombrowiczologię, Błoński chce widzieć w Gombrowiczu nie tylko socjologa teatru życia, akcentuje też cielesny wymiar wyobraźni, daje więc wielokrotnie analizy przygód pisarza z podświadomością — w niej (we wstydzie) szukając źródeł ruchu, organizującego dyskurs i egzystencję. Z pewnością napięcie pożądania dążącego do socjalizacji nadaje ton *Pamiętnikowi z okresu dojrzewania*, książce najbliższej ideom Freuda. Czy jednak w równym stopniu dochodzi ono do głosu w *Ślubie* — i w innych dziełach? Błoński nazywa *Ślub* „tragedią psychoanalityczną”. Formuła ta brzmi ponętnie, a stanowcze napomnienie, że przecież Henrykowi chodzi o Manię — zatem lawina przedstawionych zdarzeń, tu, we wstydliwym pragnieniu, ma swój początek — i z pewnością otrzeźwi każdego „interakcjonistę”, który bujając w obłokach samostwarzających się form i struktur, zapomina o cielesnych kłopotach bohatera... A jednak chyba warto — zachowując dystans wobec interakcyjnych przegięć — wspomnieć przy okazji *Ślubu* i o biskupie Berkeleyu, którego pomysły — to połączenie „pijane” powagi filozoficznej koncepcji z artystycznie pociągającym „wariactwem” idei solipsyzmu... — musiały Gombrowicza niepokoić i zachwycać<sup>8</sup>. *Ślub* — podobnie jak *Kosmos* i *Ferdydurke* (wciąż nie dostrzegamy, w jakim stopniu początek *Ślubu* przypomina początkową scenę pierwszej powieści!) — raz po raz ociera się o „głupio-mądry” spór o istnienie świata — w tym sensie Gombrowicz wychodzi daleko i poza oniryzm i poza freudyzm, a raczej obejmuje wszystkie te możliwości sceniczną grą sprzecznych kategorii ontologicznych, która pozwala mu pokazać kondycję ludzką z radykalnie nowej perspektywy, stawiającej na głowie nasz obraz człowieka, ukształtowany przez chrześcijańską antropologię — i przez zdrowy rozsądek.

---

<sup>8</sup> Gombrowicz wspominał o Berkeleyu, omawiając poglądy Kanta, filozofa, który był mu szczególnie bliski. Zob. *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991.

Formuła „dramaturgii jaźni” nie musi bowiem w przypadku Gombrowicza prowadzić nas jedynie ku psychoanalizie. Czy postacie ze *Ślubu* są — jak pisze Bloński — „wypladzane” przez majaczące pożądanie Henryka? Myślę, że dużo ważniejsze jest to, że pojawiają się one przed bohaterem (i przed czytelnikami) jako „postacie bez tożsamości”. To zresztą kwestia ważna dla całego pisarstwa Gombrowicza (motyw „człowieka bez tożsamości”, nie tak znów odległy od pytań Musila); wystarczy przypomnieć choćby „nicokreśloność” Iwony, Albertynki czy bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Typowe dla Gombrowiczowskich fabuł „solipsystyczne” zawieszanie akcji, których tyle jest w *Ślubie* (i w *Ferdynandzie*!), wiąże się ściśle z przeświadczeniem pisarza, że idea podmiotu wyrastająca z chrześcijańskiej antropologii w wieku XX stała się anachronizmem. Bohaterowie Gombrowicza — upojeni świadomością, że nie istnieje żadna esencja osobowego istnienia — „zatrzymują” akcję powieści czy dramatów po to, by po chwili wahania nadać (poprzez własne zachowanie) nicokreślonej, wylaniającej się — z mroku? ze wspomnień? zjawie? żywej osobie? tożsamość „matki”, „ojca”, „slugi”... Chwile owego wahania dlatego są w świecie Gombrowicza tak ważne, że bohaterów (tych prawdziwie „wolnych duchów” — jak o sobie mówi książę Filip z *Iwony, księżniczki Burgunda*) nie zmusza do określonego wyboru ani głęboko przeczyta idea, ani uwewnętrzniony społeczny wzór postępowania, ani nawet — pożądanie. Nawet w najbardziej dramatycznych momentach wszystkie możliwości wyboru wydają się Henrykowi, bohaterowi *Ślubu*, równoważne! „Przypuśćmy — dywaguje Henryk w chwili, gdy chcą mu bić ojca — że nogi / położę na tym stole, głowę zadrę i papierosa wyciągnę” (s. 125). Ale może lepiej dowcipkować? Śmiać się? Ruszać nogami lub rękami? A może lepiej siedzieć? A może uklęknąć?... Psychoanalizując, Bloński brutalizuje treść dramatu, lecz jakoś ułatwia się ze *Ślubu* rzeczywista groza tej dworsko-karczemno-dyktatorskiej awantury, groza, którą freudowskie kategorie sprowadzają zanadto do znanego. Tymczasem zło w *Ślubie* jest chyba bardziej „powierzchniowe” (i „nowoczesne”!), szukać go trzeba na zewnątrz jaźni, w samej reakcji łańcuchowej zdarzeń, którą wyzwala każdy, najbardziej nawet przypadkowy gest... Od czego zaczyna się *Ślub*? Od panicznego lęku przed poruszeniem się — jakimkolwiek! Henryk przeczuwa, że każde poruszenie wywoła reakcję otoczenia, raniącą

go i deformującą („idiotykalną”), ta zaś pociągnie za sobą lawinę gestów i odbić, które — jeśli nie zostaną opanowane — uniosą go nie wiadomo dokąd, a najpewniej... w potworność. Skoro zaś zło tkwi w takim „mechanizmie życia” (jego pogodną wersję przedstawił Gombrowicz już w *Filibercie dzieckiem podszytym!*), odpowiedzialność za czyny (i słowa) rozplywa się, właściwie nic ma kogo winić za to, co się staje... Bo nie jest tak, jak pisze Błoński, że Henryk gadaniem o tym, że odpowiedzialność nie istnieje, usprawiedliwia wykrętnie swe brudne zachcenia. Gombrowicz mówi o świecie, w którym odpowiedzialność naprawdę nie jest możliwa. To jest punkt wyjścia całego dramatu.

W tym sensie *Ślub* wiąże się ściśle z problemem Hitlera, o którym Błoński co prawda napomyka, lecz nazywa go tylko „ubocznym aspektem tematu” (s. 139). Ukarać zło, które nie ma wyraźnego „autora”, wymierzyć sprawiedliwość za czyny „niczyje”. Gdybyż to w Norymberdze można było sądzić zbrodniarzy za podświadome skłonności! Wina indywidualna w „socjologicznym” wicku XX? Po „śmierci Boga”, Oświęcimiu, strukturalizmie i „śmierci człowieka”?<sup>9</sup> Gombrowicz przeniknął to obezwładniające doświadczenie — rysując w swoim dramacie portret autorytarnego wodza, „sprawcy” zła, które się samo stało. Jak to pisał w *Dzienniku*: „Nam, synom Wschodu” „problem indywidualnego

---

<sup>9</sup> Gombrowicz był przekonany, że pojęcia „duszy nieśmiertelnej, dla każdego osobnej” w wieku dwudziestym nie da się już obronić. Wskazywał równocześnie, że ta zmiana obrazu człowieka niezmiernie skomplikowała moralną ocenę zbrodni wojennych. W tym sensie kryzys idei podmiotu objawił się najdotkliwiej właśnie w Norymberdze. „Kat powracający z baraków obozu koncentracyjnego głaszcze czule pieska i słucha słowików, a jego żona z doskonałą niewinnością nakłada na lampę abażur z ludzkiej skóry. Czy oni są potworami moralnymi? Nie, to nie jest tak, wszyscy już to czujemy, to jest jakoś inaczej. Nasze potępienie, nasze oburzenie moralne, chybają... To nie jest tak.” Człowiek wieku XX wie bowiem, że jego czyny są tylko w części jego czynami. Znamienne jak silnie — i to już w latach trzydziestych — Gombrowicz akcentował u swoich bohaterów złudzenie podmiotowości działania i mówienia. I nie chodziło tylko o wewnętrzne rozbicie podmiotu, tak jak je pojmowała psychoanaliza. „Będziemy musieli pogodzić się z tym, być może, że tak zwana «istota moralna», czy «dusza», jest czymś przekraczającym pojedynczego człowieka, tworem skombinowanym z wielu ludzkich istnień.” Właśnie to „socjogenetyczne” rozplynięcie się podmiotu, poczucie niejednorodności i rozproszenia „ja”, niweczyło w przekonaniu Gombrowicza samą podstawę moralnej oceny czynów. Zob. W. Gombrowicz *Testament*, Warszawa 1990, s. 43. Zob. także: S. Chwin *Gombrowicz i maska*, w: *Maski*, pod red. M. Janion i S. Rośka, Gdańsk 1986, t. 2, s. 319 i n.



sumienia”<sup>10</sup> zaczyna topnieć w rękach... Bo prywatne „ja” Hitlera naprawdę było tylko częściowo odpowiedzialne za czyny Hitlera, czyny te „stworzył” międzyludzki wir, który Hitlera wyniósł na szczyty. Hitler był zatem „niewinny”? Tak, był niewinny — a jednak należało go ukarać... Właśnie ten paradoks Norymbergi, nowy rodzaj tragizmu czynów o nicostrej podmiotowości, tragizm „zbrodni bez sprawy”, odsłoniły przed Gombrowiczem lata czterdzieste.

*Ślub* zatem to tragedia zła, którego nie napędza żadna namiętność, dramat rozrzedzonej podmiotowości, „nowoczesnego” rozumu wtajemniczonego w najzupełniej współczesne doświadczenie anonimowej zbrodni. Gdybyż to Henryk — wewnętrznie wypalony jak Stawrogin — w swoich wyborach mógł oprzeć się choćby na biologicznej, miłośnej pasji! Ale tego właśnie u Gombrowicza nie ma — w tym sensie *Ślub*, przy całym swoim niewątpliwym szekspiryzmie scenicznego wystroju, jest kompletną odwrotnością Szekspira! Polityczne zbrodnie namiętności? Warto przypomnieć sceny, w których Henryk stara się „wytworzyć” miłość sztucznie, tak jak sztucznie „wytwarzał” własny majestat. On bardziej niż splugawionej Mani potrzebuje rytuału, „ślubu” przeobrażającego po „śmierci Boga” władzę świecką we władzę sakralną, bo tylko taka władza — jak mniema — ocali go przed zdeptaniem przez politycznych przeciwników... Wystarczy przecież tylko by „samobójstwo na rozkaz”, popelnione przez Władzia, uświęciło „świecką” moc uzurpatora, paraliżując ostatecznie wrogów — by ślub z Manią przestał mu być potrzebny do cze-  
gokolwiek...<sup>11</sup>

Krwawo-dyktatorskie brewerie Henryka — pisze Błoński — mają zalegalizować brudne pożądanie, a winę tragiczną (i *katharsis* —

<sup>10</sup> W. Gombrowicz *Dziela*, t. VII, Kraków 1986, s. 35.

<sup>11</sup> Do sprawy Hitlera Gombrowicz powracał parę razy — we wstępie do *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, później w *Ślubie* i w *Dzienniku*. Idąc *Ślubu* objaśniał następująco: „Przejsie od świata opartego na autorytecie, boskim i ojcowskim, do nowego, w którym wola jego, Henryka, ma być boską wolą stwarzającą... jak wola Hitlera, Stalina”. W osobie Hitlera interesowało Gombrowicza przede wszystkim to, w jaki sposób po „śmierci Boga” władca nowoczesny może nadać swej władzy moc władzy sakralnej. „Boskość» Henryka dokonuje się poprzez opanowanie innych ludzi, jak boskość Hitlera”. Władzę świecką w wieku XX przekształca we władzę sakralną zgoda na śmierć na rozkaz, zgoda taka zaś była w państwach totalitarnych czymś powszechnym. „Władzio, popelniający samobójstwo na rozkaz dyktatora-Henryka? Iluż chłopców nie zabijało się po to jedynie, aby dobrowolną śmiercią *urzeczywistnić* nadludzka moc władcy?” Zob. W. Gombrowicz *Testament*, s. 63-64; *Varia*, Paryż 1973, s. 519-520.

którego ja w *Ślubie* nie odnajduję) rodzi *hybris* namiętności. Myślę jednak, że taka interpretacja nadto personalizuje (i wzmacnia) podmiotowość Henryka — wciąż zagrożoną, szukającą siebie, wciąż się rozpyływającą, i na powrót (z trudem) zbierającą się do kupy... Ale może pożądanie w *Ślubie* trzeba szukać gdzie indziej? Pisze Błoński: pożądanie Henryka „ciągle tłumione — przywołuje rodziców. Ale przecie nie do nich zmierza...” (s. 118). Cóż jednak zrobić z takimi oto dwoma scenami ze *Ślubu*?

HENRYK (do Matki)

Pójdź, niech cię uściskam.

MATKA

Tak, tak, uściskajmy się.

OJCIEC

Ano, to uściskajmy się.

MATKA

Pójdź, niech cię uściskam.

OJCIEC

Zara... Zara... Nie można tak.

HENRYK (*naiwnie*)

Przecie to mama!

OJCIEC

Mama nie mama, a lepi z daleka

HENRYK

Przecie ja... syn jestem.

OJCIEC

Syn nie syn, a lepi z daleka... Pewnie, że syn, ale kto to może wiedzieć, co się z syna przez te lata zrobiło. [...] I ja na żadne takie podufałości nie pozwolę, bo z tego tylko potem takie draństwo świńskie ostatnie, że po morrr...” [s. 106–107].

I scena druga:

HENRYK

A rzeczywiście — jesteś matką — i to nawet dobrze się składa (*podchodzi*). Chcę cię uściskać, pocałować, mamó (*obejmuje ją*).

MATKA

Co robisz, Heniek?

HENRYK

Ja ciebie ściskam.

MATKA

Zostaw mnie lepiej...

Dziwne jest twoje ściskanie, nie, nie, daj pokój!

KANCLERZ

Dziwy to, dziwy...

Szef

Dziwne, niemile... [s. 182–183]<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Zob. *Ślub*, w: *Dziela*, t. VI, Kraków 1986.

Henryk wie, że matka to tylko obca kobieta pełniąca aktualnie „urząd” matki, że nie ma żadnej esencji bycia matką, że matką się jest tylko w chwili, w której zostanie się uznaną w tej roli przez syna, sam wie też, że pełni tylko „urząd” syna, oba „urzędy” wiążą się z tabu kazirodztwa, ale wystarczy tylko, by spojrzeć na matkę bardziej „świeckim” okiem, a moc sakralnego zakazu pryska — i matka okazuje się taką samą kobietą jak... Mańka. Bardzo to nieprzyjemny motyw *Ślubu*, ale nie ma rady; Gombrowicz to napisał. Zatem jednak w Henryku dochodzi do głosu „brudna” podświadomość? Lecz nie musi być to wcale objaśniane psychoanalitycznie. Henryk eksperymentuje z własną „wszechmożliwością”, którą odkrył w sobie i która go upaja. Czując, że Boga nie ma, kuszony wizją własnej boskości, kosztuje samego siebie w coraz to innych wcieleniach, po omacku przekracza coraz bardziej ryzykowne granice... Czyż przeżycia, których doświadczą, nie rozszerzają skali ludzkiego istnienia, spletanego — najzupełniej arbitralnie — normami Dekalogu, „takiego samego wytworu ludzkiego jak wszystko inne” (s. 153)? Od Henryka — myślę — bliżej do Camusowskiego Caliguli — niż do Freuda. To jest sztuka o smakowaniu „nie-ludzkości” przez duszę „nowoczesną”.

Lecz jeśli nawet moje zastrzeżenia są słuszne, cóż z tego? Idea „psychoanalitycznej tragedii”, tak jak ją rysuje Błoński w swoim studium, zachwyci każdego rasowego reżysera, a to przecież najważniejsze. Nikt tak sugestywnej „inscenizacyjnej” interpretacji *Ślubu* (która pokazuje, jak grać scenę po scenie, jak cieniować głos i gesty...), opartej na takim znawstwie teatru, dotąd nie napisał — i chwała Błońskiemu za to. Znać tu rękę mistrza. A że jest to — jak na moje wrażenie — interpretacja zanadto „życiowa”, zanadto zgodna z naszym wyczuciem człowieka, dość zatem odległa od prawdziwie „obcego” spojrzenia Gombrowicza — to tylko teatrowi wyjdzie na korzyść...

Przy czym Błoński w perypetiach pożądania, przedstawionych w *Ślubie*, widzi model ogólniejszej postawy Gombrowicza. Jego Gombrowicz — seksualne „dziwadło, męczennik, zboczeniec, potwór” (s. 104) — syci się „rozkoszą nicodpowiedzialności” (s. 207), zaprzecza sobie, kluczy, wykręca się od zajęcia wyraźnego stanowiska, pasie się obsesjami, ale właśnie ta błyskotliwa maszyneria kaprysu podszyta mrokiem, ta spotęgowana nickonskwencja wywodu, niewierność

samemu sobie, ta zręczność wykrętu zachwyca Błońskiego, bo – rodzi arcydzieła! Powiedzieć jak najwięcej, ale z niczym się nie utożsamiać (s. 157). Uciec z historii (s. 195)? „Moment ucieczki” – pisze Błoński – jest u Gombrowicza momentem tworzenia...

Gdzież więc tu Maritain? Zaczekajmy jednak... W ujęciu Błońskiego właśnie dzięki takiej postawie Gombrowicz unika wszelkiej krańcowości (i światopoglądowej jednoznaczności!), która zwykle wtrąca duszę w zdrewnienie – artystycznie nieciekawe, więc i moralnie wątpliwe. Wyrastając z mroku pożądań, Gombrowicz osiąga zatem wolność artystycznego panowania nad antynomiami i ciemnymi źródłami wyobraźni. Właśnie w tym sensie – zaprzeczając sobie, wewnętrznie splątany, dziecięco bezczelny, podszyty wstydem, złem i okropnością – jest „jasny”! Bo nawet jeśli babra się w obsesjach, to jednak dzięki dystansowi potrafi „błoto przerabiać w posąg” (s. 139). Tym samym jest zawsze ponad własnym losem. Kształtuje go. Jeśli jest demonem, to demonem „dobrze utemperowanym”.

Perspektywa ta jednak zanadto – jak sądzę – „stylizuje” Gombrowicza. Jeżeli przyjmiemy, że „wszechmożliwość” swobodnego kształtowania była dla niego wehikulem wyobraźni – ideą, pomysłem na osobowość, uskrzydlałym pisaniem – zgoda. Ale szukać jej w literackiej materii *Dziennika* czy innych dzieł – to już bym się zawahał. Dystans wobec formy, gra antynomii – z pewnością... Ale w *Dzienniku* wcale sporo usztywnień. Błoński wspomina o zachwytach Gombrowicza nad młodością „spuszczonych ze smyczy dystansu” (s. 157), uważa je jednak za marginalne. Ba, ale ta młodość to przecież sam środek Gombrowiczowskiego świata!

Interpretacja Błońskiego zanadto bierze więc zamiary Gombrowicza za – spełnienia? W każdym razie przedstawia „strategię Proteusza” jako urzeczywistnioną w tekstach. Tymczasem tu byłbym ostrożniejszy. Gombrowicz, którego Błoński portretuje, jest nie tylko „jasny” – a więc spełniony w wolności, która mu się tak pięknie w pisaniu udało, jest także arystokratyczno-demokratyczny, postępowo-konserwatywny, lewicowo-prawicowy... Mimo tego „rozbeltania osobowości” (s. 207) u podstaw jego ekscentryzmów Błoński odnajduje mocny fundament duchowej równowagi, trzeźwość i przyzwoitość ducha „średnich temperatur”, mentalność „umiarkowanego konserwatywy”... Mnie się jednak zdaje, że ta wyrafinowana swoboda górowania

(nad sobą i innymi), ta towarzyska zręczność „napastnika” (s. 144) miała źródła znacznie mniej umiarkowane — szukałbym ich nie tyle w dialektyce podświadomości, ile we wciąż, jak myślę, nie rozpoznanych związkach Gombrowicza z Nietzschem. Bo owa „proteuszowość” choćby w tym punkcie jakby się stabilizuje i traci antynomiczny impet... Sam Błoński zauważa paradoksalną niezdolność Gombrowicza do dialogu, niezdolność wynikającą właśnie z traktowania każdego spotkania z Innym jako gry-walki o dominację — a przecież w tym odrzuceniu woli *consensusu* na rzecz „mentalności pojedynku” odsłania się zasada arystokratyczna i — głęboko hierarchiczna! Bo Gombrowicz — zgoda! — umiał czarować, uwodzić zmiennością, manipulować i grać, ale z eseju, którym Błoński kończy swoją książkę, wynika, że nie potrafił... rozmawiać. Czy dlatego, że w głębi „pozostał biały — jak Krasiński” (s. 196)? W każdym razie formuła „braterskiej walki” (s. 176) jako sposobu dialogowania z innym chyba sprawy nie rozwiązuje.

Zresztą nie chodzi tylko o nietzscheańskie koneksje *Dziennika* i *Wspomnień polskich*, lecz i o dużo ważniejszą kwestię znaczeń, jakie wpisywał Gombrowicz w pojęcie „wszechmożliwości”, które było niewątpliwie jednym z najważniejszych pojęć jego literackiego światopoglądu. W interpretacji *Operetki* owej „wszechmożliwości” Błoński nadaje (acz z zastrzeżeniami) wyzwolicielską świetlistość mitu „ożywczej Przemiany” (s. 202). W *Ferdydurke* odnajduje utopię wiecznych przeobrażeń. Myślę jednak, że warto by też prześledzić z w i ą z e k G o m b r o w i c z o w s k i e j „w s z e c h m o ż l i w o ś c i” (traktowanej jako projekt egzystencji autentycznej) z Gombrowiczowską filozofią zła. Bo to właśnie poczucie „wszechmożliwości”, „ożywcza” pokusa samostwarzania, prowadzi Henryka w zbrodnię. W *Kosmosie* zaś (tym prawdziwie kantowskim horrorze) — epistemologicznie sprofilowana — nabiera lodowato mrocznych barw. Jeśli Błoński mówi o diable Gombrowicza, to szuka go u starego Gombrowicza i szuka przede wszystkim w jego filozofii bólu (to zresztą bardzo mocne partie książki) — młodego chce widzieć w radosnej glorii zmienności. Ja diabła Gombrowicza widziałem już w *Ferdydurke* i w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* — nie tylko w samym demonizmie społecznej struktury (czasem u Gombrowicza diabłem jest samo społeczeństwo jako sposób istnienia jednostek!), lecz i w owych momentach „solipsystycznych” zawieszonych akcji,

kiedy to człowiek, porwany „dialektyką powstawania” (s. 199), szuka własnego kształtu nie oglądając się na dobro i zło — za co wkrótce zapłaci i to krwawo.

Znamienne też, że uznając *Ślub* za cezurę oddzielającą Gombrowicza młodo-jasnego od późnego, schodzącego w ciemność, Błoński — zgodnie z „jasną” wykładnią „wszechmożliwości” — sprawę ambiwalentnej postawy pisarza wobec idei władzy autorytarnej (fascynacja postacią świeckiego władcy jako twórcy wartości<sup>13</sup>) przenosi w sferę gry (s. 225–228), bo — jak dowodzi — Gombrowicz, lekceważąc *mimesis*, w akcie bezinteresownej kreacji zawieszał asertoryczność fobii i manii, zmieniając je w przedmiot zabawy. Błoński wyraźnie czyta Gombrowicza poprzez estetykę Schopenhauera. Dlatego Gombrowicza rozdwa. Agresję i transgresję demoniczne przypisuje temu, co było w nim „estetyczne”, „estetycznemu” zaś przeciwstawia „obywatelskie”. W tej drugiej sferze Gombrowicz to „smutny i rozsądny członek społeczeństwa” (s. 227), który czuje w sobie Hitlera, ale głosuje za demokracją, dokonuje transgresji tylko mentalnych, szanuje dekalog, chociaż nie wierzy...

Dopowiedzmy: jest zatem chrześcijaninem bez Boga — który swoją uczciwość użyźnia kontrolowanymi dopływami zła. Czy to prawdziwe? Na pewno, choć to, co Gombrowicz wypisywał o dekalogu... Ale właśnie w sferze „obywatelskiego” pozwalał sobie na niejedno! Jest jakaś fundamentalna drastyczność w jego postawie, której nie oswoi ani formuła dystansu wobec formy, ani formuła dialektyki odrzucenia i przyswojenia. Owe eksperymenty z „wszechmożliwością” (własną), jakich dopuszczał się w pisaniu, nadawały nie jeden raz jego twórczości barwę prawdziwie raniącą. Trzeba by to opisać, i wcale nie po to, by sztychować „dezertera”, który gromiąc Polaków za brak odwagi w życiu duchowym, wołał, by Armię Czerwoną spod Warszawy odpu-

---

<sup>13</sup> Podkreślając, w odpowiedzi na artykuł Goldmanna z 1964 roku, że *Ślub* jest „raczej o Hitlerze, niż o Stalinie”, Gombrowicz zwracał uwagę na to, jak istotne znaczenie dla zrozumienia duchowości XX wieku ma „problem dyktatury”. Wedle Gombrowicza władza autorytarna nie tylko sakralizuje potęgę świeckich wodzów, ale jest także socjotechniką tworzenia wartości w społeczeństwie tracącym wiarę w boskość dekalogu. Zob. W. Gombrowicz *Varia*, s. 519–520. Badając postawę Gombrowicza wobec autorytaryzmu warto też przyjrzeć się jego doświadczeniom włoskim z 1938 roku. Zob. *Swawolnymi krokami po Rzymie*, w: *Varia*; oraz przynoszące inną wersję zdarzeń fragmenty *Wspomnień polskich*, poświęcone pobytowi Gombrowicza w Rzymie w przeddzień zajęcia Austrii przez hitlerowskie Niemcy.

dzali za niego inni, lecz by odsłonić ryzykowne rozgałęzienia utopii „wszechmożliwości” i „ożywczej przemiany”, których był całkowicie świadomy i które właśnie publicznie udrastyczniał.

Bo wedle *Wspomnień polskich* Gombrowicza stworzył właśnie „cud nad Wisłą” — tyle że *à rebours!* To „cud nad Wisłą” był prawdziwym początkiem *Ferdydurke!*

Panienci na ulicach nagabywały mnie [...]: — Dlaczego kawaler nie w mundurze? Co prawda byłem najmłodszy w klasie — ale sam rozumiałem, że to wykręt. [...] A więc byłem tchórzem? Dzisiaj z większym spokojem odnoszę się do tego mego tchórzostwa, wiem, że natura moja powołała mnie do pewnych specjalnych zadań i rozwinęła we mnie inne cechy, nie mające z wojskiem nic wspólnego. [...] Myślę, że to rok 1920-ty uczynił ze mnie to, czym pozostałem do dzisiaj — indywidualistą. A stało się tak dlatego, że nie potrafiłem sprostać moim obowiązkom względem narodu w momencie szczególnego zagrożenia świeżej naszej niepodległości.<sup>14</sup>

Jeśli zatem chcemy opisać postawę Gombrowiczowską (jej tekstowy obraz, rysowany przez samego pisarza), trzeba by i o tym opowiedzieć. Trzeba by też zanalizować dość chyba zasadniczą *n i e c h ć* Gombrowicza do Conrada, która doszła do głosu nie tylko w pamiętnej recenzji z lat trzydziestych (recenzji — jak myślę — nieszczerzej, nie odsłaniającej tego, o co rzeczywiście chodziło).<sup>15</sup> Kto wie, czy ta *nicchć*, *nicchć* nie tylko do „napuszonego” stylu Conrada, lecz do całej Conradowskiej formacji duchowej (słynne Conradowskie „tak trzeba”) nie jest jednym z fundamentów tego pisarstwa, co chyba od razu dostrzegli pisarze z conradowskiego nurtu, czasem zresztą posuwając się do opinii — powiedzmy — ryzykownych. Jak to pisał Jan Józef Szczepański w 1957 roku: „Za aktualnego Gombrowicza nie dalbym trzech groszy”, bo jego postawa w naprawdę trudnych sytuacjach (właśnie conradowskich) daje „odporność znacznie mniejszą niż naiwne, filisterskie cnoty”<sup>16</sup>. Lord Jim nie miałby zatem z *Ferdydurke* wielkiego pożytku. I jeśli Andrzej Kijowski w *Ferdydurke* odnajdywał ideologię... „intelektualnej bierności, kondotierstwa i —

<sup>14</sup> W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 30-33.

<sup>15</sup> Dzieło Conrada — pisał w 1935 roku Gombrowicz — „nie załatuje nam wolnością, a przeciwnie tragicznym niewolnictwem ducha, który nie potrafi już wyrwać się z pęt własnego stylu, któremu dozwolony jest tylko ułamek prawdy, ułamek rzeczywistości. (...) Ubóstwem tchną wspaniale bogactwa tych stronicy”, brak w nich bowiem tonacji szekspirowskiego błazna, który by „przedrzeźniał wyniosłą prawdę królów”. „Bezradność dostojności” sprawia, że „Conradowi wszystko przemienia się w wielkość, patos i kosmos”. Zob. *Varia*, s. 54.

<sup>16</sup> J. J. Szczepański *Drugie odkrycie Gombrowicza*, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 34.

co tu gadać — cynizmu”<sup>17</sup>, pewnie zbyt mądre to nie było — ale może w Gombrowiczowskich „jadach” wciąż się za mało wyznajemy? Lecz może Błoński ma właśnie rację, że o tej stronie Gombrowicza pisze niewiele? Zresztą (świadomy własnej stronniczości [s. 142]) i w innych rejestrach portretu pisarza woli jaśniejsze barwy. Stwierdza więc co prawda mimochodem, że „Gombrowicz nieraz bywa po pańsku okrutny” (s. 231), ale zamiast „arystokraty” woli widzieć w nim sarmackiego „wieśniaka”, którego... znakiem herbowym pogodna zażyłość ze światem. Jeśli napomknie, że Gombrowicz „nie zawsze lubił ludzi”, to jednak na pierwszy plan wysunie jego „sąsiedzką” towarzyskość, chce go bowiem wpisać w pogodną wizję ludyczno-wieśniaczej staropolskości, w zetknięciu „bolesnej czasem, ale nigdy śmiertelnej” (s. 237). Ja — jeślibym już miał szukać szlacheckich genealogii — widziałbym Gombrowicza bliżej Piasta Dantyszka, niż Reja i Paska, a więc raczej w tradycji skandaliczno-anarchicznej. Zresztą, ów sarmacki rodowód, o którym pisze Błoński, można równie dobrze obrócić przeciw Gombrowiczowi, bo czyż właśnie ta — tak pięknie rysująca się w studium Błońskiego — sarmackość nie pociągnęła nas za sobą do grobu? Błoński napomyka, że sarmatyzm, którego paradoksalnym spadkobiercą stał się Gombrowicz, co prawda skończył się Targowicą, ale przecież sarmackie barwy nadały naszej kulturze oryginalne oblicze... Z pewnością mierzyć sztukę wymaganiami życia to ją zabijać, ale też ten paradoks oryginalności, która estetycznie uświetniała nasza narodowe istnienie, a równocześnie kładła nas na łopatki, otwarcie wpisany przez samego Gombrowicza w jego biografię symboliczną — dość, myślę, jadowity — wart jest rozważenia, a przynajmniej odsłonięcia. Nie chcę przez to powiedzieć, że Gombrowicz, spadkobierca „złotej wolności”, w naturalny sposób nie bardzo sobie Targowicą głowę zaprzętał — warto jednak pokazać, w jakie to ryzykowne przedsięwzięcia się wdawał, prowokacyjnie przypisując swoim autobiograficznym bohaterom np. opinię, że oddawaniem życia za kolektyw (naród) zajmują się raczej indywiduala tępo zamknięte w formie. Dystans, pragnienie dwoistości, wieczna przemiana... — zgoda. Ale gdzie Gombrowicz zdystansował się wobec np. sceny ze *Wspomnień polskich*, w której młody Witold tak oto

---

<sup>17</sup> A. Kijowski „*Lwem jesteś tylko...*” czyli o *ferdydurkizmie*, „*Twórczość*” 1957 nr 5, s. 106.



rozmawiał z polskim oficerem idącym na front, by bronić Warszawy w 1920 roku?

– Jakże ty możesz narażać własne życie, dlatego tylko, że jakiś inny facet ci każe?  
– Ten co mnie każe – odpowiedział swoją kresową wymową Bebuś – nie jest żaden facet, a wyższy oficer, władza.

– Jaka tam władza – powiedziałem. – Jak go rozebrać do gola, taki jak ty, albo gorszy. No, i dlaczego on ma ciebie wysyłać na śmierć?

Nie wyjaśnił mi tego, tylko zaśpiewał:

*„Patrz w łufę tego manlichtra  
Z tej łufy czarna śmierć spoziera  
Może wróćę zdrów  
To zobaczę znów  
Moję miasto Lwów.”<sup>18</sup>*

Bo chyba jednak rzeczywiście w znacznie większym stopniu pasjonowały Gombrowicza zagrożenia wolności w sferze interakcji towarzyskiej (także w sferze swobodnej interakcji między kulturami narodowymi) niż dramatyczne sprzeczności imperatywu obrony wolności „kolektywu”. W antynomii konieczności ograniczenia swobód indywidualnych dla ratowania swobód wspólnoty raczej się nie zagłębiał..

Słusznie więc Błoński – wiążąc Gombrowicza z etosem rycerskim – podkreśla, że był to związek przede wszystkim w sferze wartości sobiepańsko-ludyczno-estetycznych. Jednak wiązanie jego postawy z kategorią szlacheckiego honoru nasuwa rozmaite wątpliwości – związki te miały swoją granicę... W końcu o idiotyzmie „symetrii” pojedynku napisał Gombrowicz wcale niemało. Wedle Błońskiego Gombrowicz niczym dumny szlachcic „odrzucał z pogardą oskarżenia o tchórzostwo” (s. 247), ale przecież we *Wspomnieniach polskich* właśnie do tchórzostwa w 1920 roku otwarcie się przyznawał, by poprzez skandalizującą autokompromitację na oczach wszystkich wyzwolić się spod tyranii patriotycznego nakazu umierania za innych. Lecz – powtórzmy – może Błoński ma właśnie rację oświeclając w Gombrowiczu to, co najlepsze, jasne, oczarowujące? Bo przecież w ten sposób jako krytyk – właśnie wygrywa! Rysowany przezeń portret Gombrowicza współbrzmiał z duchową aurą czasów, w jakich

<sup>18</sup> „Ten rok 1920-ty uczynił ze mnie istotę «nie taką jak wszyscy», wyodrębnioną, żyjącą na marginesie społeczeństwa.” „Rozbrat z gromadą, z narodem (...) począł się dla mnie w owym pamiętnym roku bitwy warszawskiej”. Zob. *Wspomnienia polskie*, s. 31, 32.

zgrupowane w książce studia powstawały. Może właśnie dlatego pewne barwy nie pojawiają się w nim w nadmiarze? Któż z nas zresztą nie szukał w Gombrowiczu sojusznika w zmaganiach z Duchem Dziejów? Jakiego jednak Gombrowicza chcieliśmy czytać po roku 1956, 1968, 1980? Gdyby się przyjrzeć gombrowiczologii popaździernikowej, z pewnością okazałoby się, że naukowe czytanie Gombrowicza kruszyło komunizm w nie mniejszym stopniu niż knowania strukturalistów ryjących podkopy pod Pałacem Kultury, choć byli i tacy, którzy Gombrowiczowskim *Dziennikiem* chcieli socjalizm podpierać, jak choćby Sandauer, obwieszczający, że postawa Gombrowicza wobec Zachodu „to niemal program naszej polityki kulturalnej”<sup>19</sup>. Miejsce Błońskiego w tej gombrowiczologicznej symfonii było własne i osobne. Jeśli Flaszen<sup>20</sup> (a i inni) już w 1957 roku uczył się od Gombrowicza postawy antytotitarnej, odnajdując w jego tekstach przede wszystkim scenariusz oporu przed indoktrynacją, Błoński wołał widzieć w Gombrowiczowskim dziele uniwersalizujący zapis duchowej „formy” człowieka wolnego, nie tylko wzorzec strategii człowieka opierającego się naciskom historii. Gdy zaś w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych literatura niezależna roztaczała przed nami surową, pryncypialną wizję „wolności od komunizmu”, której patronowały straceńczy gest Pana Cogito i Barańczakowe wezwania do „nieufności”, Błoński — doskonale wyczuwając, jakie to „zwężenia” zagrażają polskiemu duchowi zbuntowanemu<sup>21</sup> — wędrował innymi drogami, chociaż jego czytanie Gombrowicza z pewnością współgrało z opozycyjną aurą kultury niezależnej. Rozstrzygające znaczenie miała, jak myślę — nazwijmy to tak: etyczno-egzystencjalno-ludzyczna orientacja Autora, tak pięknie rysująca się zwłaszcza w *Romansie z tekstem* — niechętna wszelkiemu „sztywnemu” pryncypializowaniu, także temu o szlachetnych intencjach. Dlatego swoją interpretację Gombrowiczowskiego dzieła skupił Błoński bardziej wokół żywych, wibrujących paradoksów proteuszowej postawy pisarza, niż wokół je-

---

<sup>19</sup> A. Sandauer *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, „Kultura” 1965 nr 42/43. Przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 112.

<sup>20</sup> L. Flaszen „*Ferdydurke*” — *Gombrowicza*, „Życie Literackie” 1956, nr 28.

<sup>21</sup> Zob. np. opinie o książkach Kornhausera, Zagajewskiego i Barańczaka, w: *Odmarsz*, Kraków 1978 (rozdział: *Diagnozy i prognozy*).

go prowokacyjnych poglądów, wykraczając tym samym poza narodo-wo-polityczne uwarunkowania, które często nadawały naszej lekturze, np. *Dzienników*, styl lektury ideologicznej. Dzięki czemu studia, pisane przed laty, a zebrane w niedawno wydanej książce, nadal zachowują — i to nie tylko w sferze ściśle literaturoznawczej — swój inspirujący walor. Znajdujemy w nich bowiem nie tylko interesujące ujęcie twórczości Gombrowicza, lecz i przenikliwą refleksję nad tajemnicą wolności indywidualnej, refleksję, której dyskretnie patronuje — pozwólmy sobie na odrobinę patosu — mit „człowieka pełnego”, czy choćby wyobrażenie egzystencji bogatej, wielobarwnej, łączącej w sobie głębokie antynomie ludzkiego losu, wyzwalającej się z przeciwieństw prawicy i lewicy, patriotyzmu i kosmopolityzmu... Wolność, o jakiej marzyła literatura niezależna w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, była na tym tle, trzeba to przyznać, znacznie bardziej sucha, sztywna, bez tej kapryśnej soczystości — i życiowej głębi...

Napisałem, że książka Błońskiego zachęca do przychylnego sporu. Ale moje uwagi nie są sporem — to raczej spis różnic i pytań, nie nadto. Książka ta bowiem dzięki intelektualnemu bogactwu ujęć interpretacyjnych i wyrazistości sądów, pozwala nie tylko lepiej poznać Gombrowicza, lecz i poznać, czym my — czytelnicy *Dziennika* i *Ferdydurke* — różnimy się we wspólnych zaciekawieniach.

Spójność zaś proteuszowej wizji, jednolitość tonu i piękna retoryczność stylu sprawią z pewnością, że właśnie taki Gombrowicz, jakiego Błoński sportretował, będzie dla wielu z nas „naszym” Gombrowiczem.

Tym bowiem jest wielka krytyka: sztuką przeobrażania pisarza w fascynującą postać mitopeiczną.

*Stefan Chwin*

## Czytanie Stali

Stała bada poezję dwu epok: Młodej Polski i współczesności. Współczesną jest dlań poezja po roku 1970 (roku śmierci Przybosia). Międzywojnie i dwudziestolecie powojenne ujmuje jakby w nawias, nie przyjmuje ówczesnych reguł lektury, zwłaszcza w zastosowaniu do wierszy młodopolskich. Trzeba je czytać — podobnie jak