

Kazimierz Bartoszyński

Gombrowicza wizerunek odwrócony

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 122-128

1996

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

renesansu. Gdyby tak tłumaczono wcześniej naszego poetę, jakże przecież bliskiego kulturze włoskiej, byłby z pewnością twórcą znanym w szerszych kręgach czytelników, choćby jako przykład znakomitej i oryginalnej emanacji włoskiej poezji renesansowej i kultury tej epoki na poezję i kulturę obcojęzyczną. Pisał za stoikami Kochanowski, iż „fortuna kołem się toczy”; długo musiał czekać nasz poeta na korzystny dlań obrót fortuny poetyckiej we Włoszech, wszelako pamiętajmy, iż renesans stanowi ciągle żywą i otwartą kartę we współczesnej kulturze tego kraju.

Aleksander Wilkoń

Gombrowicza wizerunek odwrócony

Nowość spojrzenia na twórczość Gombrowicza, jakie proponuje nam niemiecki slawista Olaf Kühn w swej pracy *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*¹ (*Stylistyka stłumienia — wokół prozy Witolda Gombrowicza*), można najkrócej określić jako próbę posłużenia się w interpretacji tej twórczości pojęciem „odwróconej alegorezy” (s. 48), gdy dotychczas uważano za właściwe stosować w tym celu pojęcie alegorezy w znaczeniu tradycyjnym. Objaśnienie takiej formuły nie jest proste, a wymaga przede wszystkim zrozumienia sposobu używania przez autora ogólnych pojęć stylu i stylistyki oraz Gombrowiczowskiego pojęcia formy.

Co do pojmowania tkwiącego w tytule książki terminu „stylistyka”, pracę Kühla zaliczyć wypada do monograficznych ujęć stylów określonych autorów — prowadzonych wszakże nie drogą docierania do ich indywidualności poprzez wykrywanie metodami statystycznymi charakterystycznych „słów-kluczy”. Autorowi nie chodzi bowiem o umieszczanie stylu Gombrowicza w ramach jakiegoś ogólniejszego systemu, osiągalne przez odwołanie się do frekwencyjnych wartości słów czy wyrażeń (s. 6). Obrany przez niego punkt wyjścia uruchamia „koło hermeneutyczne” stylistyki od strony szczegółowych obserwacji, nie od strony gotowej aparatury pojęciowej. Tu jednak należy zaznaczyć (choć nie bez pewnych wątpliwości), że ze stylistyką taką,

¹ O. Kühn *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, Berlin 1995, s. 233. Książka ta jako praca doktorska ukazała się w małej poligrafii i w niskim nakładzie. Zapewne więc będzie trudno dostępna czytelnikowi polskiemu. Stąd, omawiając ją, uważałem za właściwe posłużyć się w dużym, choć i tak niewystarczającym stopniu, streszczeniem i cytatami.

nawiązującą niewątpliwie do neoidealistycznej tradycji Vosslera i Spitzera, nie należy łączyć pojęcia ekspresji jako drogi odsłaniania pewnych elementów psychiki badanych autorów. Stylistyka proponowana przez Kühla nie sprowadza się bowiem do ukazania „psychogramu” Gombrowicza. „Punkt ciężkości leży, mówiąc słowami autora, w zbadaniu i opisanu struktur, w których wyraża się «to, co jest Gombrowiczem», a które, zgodnie z rozumieniem samego Gombrowicza, stanowią jego styl”. (s. 17). W formule takiej zbiegają się zatem dwie intencje: dążność do ujęcia stylu według zasady *le style c'est l'homme meme* (s. 19) oraz do traktowania stylistyki jako samodzielnego przedsięwzięcia opisowego. Owa czysto opisowa tendencja wyraża się w stylistyce Kühla w stosowaniu — w ślad za retoryką francuską, a także gramatyką transformacyjną Chomsky'ego — pojęcia odchylenia (franc. *écart*, niem. *Abweichung*), odnoszącego zjawiska stylistyczne do norm gramatycznych (s. 41). Posługiwanie się tym pojęciem w ramach stylistyki charakteryzowanej poprzednio jako indywidualizująca, grozi pewną niekonsekwencją, z czego autor zdaje sobie sprawę, nie poświęcając jednak temu trudnemu problemowi bliższej uwagi. Warto przy tym zauważyć, że prymat tendencji indywidualizującej potwierdza tu fakt, iż praca poświęcona jest stylistyce „Gombrowicza w ogóle”, bez wyróżnienia stylistyki różnych okresów czy różnych gatunków jego twórczości. Można oczywiście *a priori* podawać w wątpliwość wykonalność tego zamysłu.

Antropologiczny sens badania stylu posiada w pracy Kühla wyrazistą orientację, którą najogólniej nazwać można psychoanalityczną. W tym rozumieniu istnieć ma wyraźna analogia między funkcjami stylu a psychoanalitycznie rozumianą „pracą snów”: obie dziedziny zjawisk odkrywają sferę cielesną i seksualną, ale czynią to poprzez zasłonięcie, czy, używając terminu psychoanalityków, stłumienie (*Verdämung*, s. 13–15). By jednak wyjaśnić to zjawisko, odpowiedzieć należy na pytanie, jak autor pracy rozumie podstawowe dla Gombrowicza pojęcie formy.

O pojęciu tym wypowiedział się wielokrotnie sam Gombrowicz, a jego interpretatorzy, wykorzystując różne sugestie autora, uczynili z niego jeden z centralnych punktów tych analiz. Dla autora pracy o stylu Gombrowicza jest więc rzeczą niezbędną zajęcie stanowiska wobec przeświadczeń swoich poprzedników. I tu właśnie tkwi istota jego pojęciowej odmienności, i tu szukać należy podstaw odwrócenia wizerunku pisarza. Autor książki bowiem w sposób zasadniczy odrzuca opinie wcześniejszych badaczy. Nie znaczy to, iż nie rozumie „mię-

dzyludzkiego komponentu formy” (s. 22), tj. jego socjologicznego aspektu, przede wszystkim zaś Gombrowiczowskiej „filozofii formy” budującej aporetyczny stosunek pomiędzy określonością a dążeniem do ucieczki od identyfikacji (s. 22–24). Filozofię tę uważa Kühl za tkwiącą swymi korzeniami w Lacanowskim pojęciu *stade de miroir*. Ta elementarna sytuacja zwierciadła ma być bowiem obrazem powstania problemu identyfikacji ludzkiego Ja wobec własnego ciała. Na tym tle — interpretując wywody Kühla — sytuować należy problem zagrożenia Ja, którego uogólnienie stanowić ma Gombrowiczowska antynomia formy (s. 28–29, 36–27). Wychodząc z takich założeń rysuje autor „nową interpretację pojęcia formy” (s. 26) w znaczeniu „sposobu, w jaki jest nam dane własne ciało” (*die Gegebenheit des eigenen Körpers*, s. 26). Tak więc we właściwym autorowi rozumieniu Gombrowicza prymat nad „kulturową”, abstrakcyjną i antynomiczną koncepcją formy obejmuje jej pojęcie jako konkretnej i głęboko przesiąkniętej seksualnością cielesności. Na miejsce „filozofii formy” pojawia się „mowa cielesnej namiętności” (s. 206). W tym kontekście dawna problematyka antynomiczności formy prezentuje się jako dostrzeganie różnych rodzajów jej „euforyzacji” i „dysforii”. Egocentryczne narcystyczne zakochanie się w sobie samym określane jest jako forma w sensie euforycznym, a jeśli założyć się modalną wielostopniowość „bycia”, to bycie noszące charakter narcystyczny osiąga najwyższy „emfatyczny”, stopień (s. 44–46). Dysforyczność natomiast formy pojawia się w „rozdwojeniu pomiędzy identyfikacją w wysokim stopniu chwiejną a zagrażającym jej nieustannie rozpadem” (s. 38).

Wypada teraz powrócić do formuł określających zjawisko stylu jako pełniące funkcję „tłumienia” wobec cielesności i seksu, te ostatnie bowiem dziedziny objął Kühl mianem formy właściwej w odróżnieniu od formy rozumianej filozoficznie czy kulturowo. W tej sytuacji okazuje się, że struktura semantyczna dominująca w dziele Gombrowicza sprowadza się do układu dwuwarstwowego: forma, tj. cielesność i seksualność mieści się w tym układzie jakby poniżej stylu zakrywającego ją przy użyciu różnie stosowanego maskowania. I na tym właśnie polega odwrócenie tradycyjnej alegorezy przypisującej formie rolę maskującej powierzchni, a rolę elementu maskowanego — zazwyczaj pewnym treściom filozoficznym, takim, jakich przykładem mogła być antynomiczna Gombrowiczowska filozofia formy (s. 48). Autora pracy interesuje przy tym biograficzna podstawa owego stłumienia. „Możliwa jest taka sytuacja, pisze Kühl, że Gombrowicz

nie mógł zaakceptować moralnie samej swej homoseksualności, a swą skłonność do «młodości» usiłował pojmować jako bezpłciową i niecielesną» (s. 15). Zgodnie z tym, istotę Gombrowiczowskiego „tłumienia” rozumieć można jako przekład tego, co jest formalne, a więc cielesne (ale w sensie homo- czy auto-erotycznym), na to, co jest tekstem literackim, a więc nosicielem stylu (s. 17).

Przyjęcie założenia, iż forma stanowi pierwotne doświadczenie związane w istotny sposób z ciałem, a zwłaszcza z homoseksualną erotyką (s. 39), otwiera drogę do poszukiwania środków stylistycznych maskujących całą tę sferę doświadczeń. Pojęciem, które najogólniej obejmuje różne dziedziny maski, jest nieokreśloność (*die Unbestimmtheit, das Namenlose*, s. 50), która różnymi drogami zaciemnia czy osłania zjawiska mające ulec tłumieniu. Powiązanie cielesności ze stylistyką nieokreśloności odnosi wszakże autor jedynie do cielesności ambiwalentnej (a więc anormalnej). Cielesności, której znamię jest „forma, w jakiej tkwi człowiek z natury swego losu, odpowiada językowo jednoznaczne określenie namiętności seksualnej” (s. 205).

Klasyfikacja stylistycznych metod „tłumienia” jest w pracy nader rozbudowana, podany zaś w *Podsumowaniu* ich przegląd niezupełnie odpowiada biegowi rozważań książki, toteż można tutaj jedynie zasygnalizować pewne grupy zjawisk uznawanych za stylistyczne.

Za podstawową zasadę klasyfikacji stylistycznych zabiegów nieokreśloności uważa autor odróżnienie nieokreśloności pojawiającej się na gruncie językowych znaków wzajemnie identycznych od nieokreśloności występującej wśród znaków jedynie podobnych. W pierwszym przypadku rozpatruje przede wszystkim zjawisko „polisemii zaktualizowanej” jako świadomego środka semantycznego — w przeciwieństwie do polisemii wpisanej w język (s. 64–65). Dotyczy ona jednak nie tylko jednostek znaczeniowych (leksemów), lecz wiązać się może z relacjami na różnych poziomach wypowiedzi. Może np. wynikać z niejednorodności podmiotów mówiących, płynącej z wielogłosowości czy dialogowości tekstu (s. 111–112). Równolegle do polisemii jako sposobu aktualizowania różnopoziomowych sensów tkwiących w języku, rozpatruje autor — operując charakterystyczną terminologią psychoanalizy — tzw. zjawiska nadokreśloności (*Überdeterminierung*) wywodzące wieloznaczność i zagęszczenie znaczeniowe (*Verdichtung*) z podsuwanych przez konteksty nici skojarzeń (s. 137, 179). Nadokreśloność tego typu pojawia się u Gombrowicza w oparciu o różne zasady: paradygmatyczną, syntagmatyczną, semantyzacyj-

ną, spychając czy utajniając sfery znaczeń tekstu, które zasługują na przesłonięcie czy stłumienie.

Obok polisemii w funkcji tłumienia wyrazistości znaczeniowej specjalną rolę grają u Gombrowicza zjawiska podobieństwa stylistycznego, dzięki temu zwłaszcza, iż zawierają istotny dla pisarza element maski. Tkwi on w metaforze jako w metodzie stwarzania „tajnego języka” umożliwiającego równoczesne nazywanie jakiejś rzeczy i pozostawianie jej nie nazwaną (s. 145). Paronomazja zaś, której istota sprowadza się do gry podobieństwami, nadaje się w specjalny sposób do odsłaniania i zakrywania tego typu podobieństwa, jakie jest treścią zjawisk homoseksualizmu i autoerotyzmu (s. 135–138).

Szczególnie gruntownie omawia autor te postacie niejednoznaczności, które płyną wprost ze struktury gramatycznej języka. Chodzi tu więc o stylistykę wynikającą z ogólnego zjawiska dialektyki „prawdziwego mówienia” i „bycia mówionym”, inspirowanej filozofią języka od Humboldta po Heideggera (s. 119–120). W sytuacji przewagi schematów języka nad indywidualną wypowiedzią „prawdziwe mówienie” ulega przesłonięciu przez środki ponadindywidualne (s. 122–130). Wyraziste staje się tu zjawisko określane przez Jakobsona jako „poezja gramatyki” (s. 163), a występujące tam, gdzie zachodzą rozmaite postacie bliskości gramatycznej, tj. — według terminologii Chomsky’ego — powierzchniowej (s. 162–163), takiej jak relacja form konkretnych i abstrakcyjnych (s. 173–179), czy też werbalnych i nominalnych (s. 165–173). Efektem takich podobieństw czy bliskości i wynikających z nich gramatycznych transformacji bywa u Gombrowicza nieadekwatność struktury powierzchniowej i głębokiej (s. 163). Transformacje takie kształtują w sposób specyficzny dla pisarza wieloznaczność jego stylistyki i dają się odczytać jako jeden z przejawów maskowania formy.

Rezultaty stylistyczne, których źródłem jest wynikająca z transformacji gramatycznych nieadekwatność semantyczna, wywodzą się z natury rzeczy z zakwestionowania reguł gramatyki lub z uczynienia ich przedmiotem szczególnej uwagi. Dalszym niejako krokiem stylistycznym zmierzającym w tym kierunku jest jawne pogwałcenie tych reguł — tradycyjnie określane mianem „solecyzmów”, dawno już rozpatrywanych jako charakterystyczne dla stylistyki Gombrowicza (s. 187). Należy tu np. traktowanie czasowników nieprzechodnich jako przechodnich (s. 188), czy zaburzenia w semantyce przysłówków (s. 192–194). Mówiąc o tych zjawiskach autor zastrzega jednak, że nie akceptuje umieszczania ich w centrum badań nad stylistyką Gom-

browicza (s. 187). Pozostaje jednak do wyjaśnienia kwestia, w jaki sposób solecyzmy, stanowiące pewną „grę z gramatyką”, odróżnić od transformacji gramatycznych, bo przecież niektóre z cytowanych przykładów zdają się należeć do obu tych kręgów zjawisk.

Badania dotyczące transformacji gramatycznych stanowią przykład dokładności i subtelności rozważań analitycznych. Ogólnie bowiem biorąc, ogromną zaletą pracy jest wnikliwość, z jaką autor odszukuje różnorodne i nie zawsze łatwo dostrzegalne zabiegi stylistyczne oraz umiejętność dopatrywania się analogii form na pozór od siebie dalekich, ale wpisujących się w krąg różnych postaci wieloznaczności, kształtujących podstawy stylistyki Gombrowicza.

Tę „stylistykę tłumienia” czy ukrywania umieszcza autor w zakończeniu pracy w kontekście „biograficznego stylu człowieka, dla którego obcość uzyskała charakter *conditio* życia” (s. 206). Uwieloznacznianie, niejasność, stać się miały bowiem dla Gombrowicza ochronną maską przed wpisywaniem w narzucony od zewnątrz system. Tę właściwość twórczości pisarza uważa autor za istotną motywację doniosłości, jaką osiągnął w historycznej sytuacji „narodu polskiego”, dla którego obrona przed narzuconym systemem stała się podstawowym problemem istnienia” (s. 207). Odnosząc się z uznaniem do tej tezy (zwłaszcza, że wychodzi spod pióra badacza niepolskiego) nie podobna jednak zapominać, że Gombrowiczowska ucieczka przed zaszeregowaniem tłumaczy się tradycyjnie przyjętym pojęciem formy jako „łoża Prokrusta” i tkwi głęboko w tym, co w toku pracy Kühla określane jest mianem „filozofii formy”, a co jako właściwy sens formy Gombrowiczowskiej nie zyskuje uznania autora. Porównajmy wszakże dwie podstawowe antytezy, które — jak się zdaje — uznawane są przez autora za dwa istotne warianty spoglądania na Gombrowicza. Pierwsza — przeciwstawia (na zasadzie alegorezy) całą konkretność ukazanego świata i jego abstrakcyjne podłoże, które stanowi antytetyczna filozofia formy. Druga — akcentuje opozycję formy jako cielesności oraz „stylu Gombrowicza rozumianego jako sztuka i metoda powiedzenia, a zarazem niepowiedzenia czegoś” (s. 20), co właśnie odnosi się do owej cielesności rozważanej w sensie erotycznym. Trudno zaprzeczyć, że ta druga antyteza stanowi własność autora, łącząc się zarazem z jego przeświadczeniem, iż „zdumiewa fakt, że krytyka tak długo przeczczała jednoznaczny, jakkolwiek maskowany czynnik homoseksualny w dziele Gombrowicza” (s. 199), a „podstawa tak błędnego spojrzenia mogła tkwić w swego rodzaju stłumieniu warunkowanym kulturą polską, określaną zdecy-

dowanie męskim sposobem patrzenia” (*männlichkeitsorientierte polnische Kultur*) (s. 200).

Nie chcę tutaj polemizować z twierdzeniem o przemilczaniu problemu homoseksualizmu w odniesieniu do Gombrowicza i z tezą, że wiąże się to z pewnym zaślepieniem polskiej kultury. Wydaje się jednak, że wbrew przeświadczeniu o doniosłości „przemilczanych” cielesnych spraw Gombrowicza — poznawczą moc pary pojęciowej styl–forma cielesna trudno porównywać z zawartością myślową, którą wносиło potraktowanie antynomicznego rozumienia formy jako Gombrowiczowskiego klucza do pojmowania świata w aspekcie relacji międzyludzkich, sytuacji poznawczych czy uwarunkowań moralnych. Uznając w pełni bogactwo i precyzję analiz stylistycznych zawartych w pracy i przyznając, iż „analiza działań stylistycznych u Gombrowicza winna mieć ważność niezależnie od jej psychologicznej interpretacji” (s. 17), trudno nie doznać rozczarowania wobec pewnego monocentryzmu książki, wobec faktu, że wspaniale rozwinięte analizy służą wyświetleniu jednej tylko funkcji czy jednego aspektu stylu Gombrowicza. Innymi słowy, że praca tak gruntownie podbudowana wiedzą filozoficzną i językoznawczą musi z pełną słusnością mieć w tytule formułę *Stilistik einer Verdrängung*. Ta okoliczność jednak jest wynikiem światopoglądowych i filozoficznych założeń autora i w związku z tym winna raczej pozostać poza dyskusją.

Kazimierz Bartoszyński

Dwie książki o Singerze¹

Singer. Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej czyta się bardzo dobrze. Ale jest to książka, która wymyka się zwykłym określeniom gatunkowym. Mimo pozorów nie jest to tradycyjna monografia pisarza. I to z wielu powodów. Najważniejszym z nich jest chyba ten, że autorka nie znając języka jidysz, w którym I. Baszewis-Singer tworzył, nie miała możliwości dotrzeć w pełni do jego dorobku. Bo-wiem część tylko znaczącej spuścizny pisarza została przetłumaczona na język angielski, a z niego na inne języki. Trudno sobie wyobrazić rzetelną monografię o jakimkolwiek pisarzu bez znajomości języka

¹ A. Tuszyńska *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1994, s. 342.

M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera — rozstanie i powrót*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie- Skłodowskiej 1994, s. 198 + 33 il. oraz mapa.