

Wojciech Wyskiel

Myśli różne o Gombrowiczu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6, 69-84

1972

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.

Wojciech Wyskiel

Myśli różne o Gombrowiczu

Mit Gombrowicza funkcjonuje w naszej kulturze o wiele żywiej od jego spuścizny literackiej. I jeśli nigdy nie jest rzeczą obojętną, czy legenda otacza dzieło czy też raczej jego twórcę — to w tym wypadku ma to znaczenie szczególne. Chodzi bowiem o pisarza, który stworzenie własnego mitu ogłosił publicznie celem swych literackich i pozaliterackich zabiegów. Deklarował, że przy pomocy literatury pragnie narzucić się innym w wybranej przez siebie postaci. „Zmitologizować się w umysłach innych” — oto naczelny postulat jego programu literackiego. Nie o to chodziło, żeby tworzyć arcydzieła, lecz o to, żeby skonstruować własną wielkość — gdyż nie jest to jedno i to samo.

Strategia Gombrowicza staje się oczywista, jeśli pamiętać, że jego zdaniem człowiek tworzy się od zewnątrz, jest takim, jakim się odnajduje w spojrzeniach innych. Rzecz w tym, żeby nie tylko poddawać się wyobrażeniom innych o sobie, ale także starać się je urabiać wedle własnej woli — być z wyboru np. „błyskotliwym ironistą”, „demonicznym wieszczem” czy „chłystkiem — literatem”. Kreować siebie przez

Mit Gombrowicza

Kreować
siebie

zawładnięcie wyobrażeniami innych — oto plan, któremu działalność literacka nadała charakter niebywałej prowokacji. To właśnie literatura pozwoliła Gombrowiczowi eksperymenty dokonywane na garstce jego sympatyków z „Ziemiańskiej” rozszerzyć na liczną rzeszę czytelników. Fenomen towarzyski stał się jednym z najdziwniejszych w naszej kulturze zjawisk. Choć zmieniła się skala oddziaływania, to jednak cel i główne zasady postępowania zostały te same — twórczość literacka była podporządkowana ogólnej strategii życiowej. Stała się wprawdzie najważniejszym środkiem oddziaływania, lecz nie jedynym — Gombrowicz przywiązywał dużą wagę do wystąpień osobistych, manifestów, wypowiedzi teoretycznych, polemik, komentarzy i autokomentarzy. Nie o literacki bowiem sukces chodziło, lecz o życie — nie o literaturę, lecz o Gombrowicza.

Zdobyć
uznanie
czytelnika

W młodzieńczych felietonach (1934—1939) dzieło literackie ujmował Gombrowicz przede wszystkim jako suwerenną wypowiedź jednostki, jako „myśl, styl, formę osobowości autora”. Dlatego też nad argumentami natury estetycznej przeważały w nich zwroty *ad hominem*. Fałszywa jest sytuacja — twierdził — w której pisarz zachowuje się tak, jakby tworzył dla garstki zawodowych recenzentów, ci zaś przykładają do jego utworów obowiązujące kryteria estetyczne czy etyczne i wydają autorytatywne oceny. Nie jest bowiem przeznaczeniem artysty służba wartościom, rola zaś literatury nie polega na tym, że właśnie w niej są one realizowane i utwierdzone. Pozbawione transcendentnych gwarancji wartości są jedynie atutami w ludzkiej walce o akceptację. Prawda, Piękność, Moralność... — to jedynie środki, przy pomocy których pisarz pragnie zdobyć uznanie czytelnika.

Literatura jest przede wszystkim szczególną formą „współżycia z człowiekiem” — i słusznie postępuje pisarz, który podporządkowuje ją swemu życiu, oraz czytelnik, którego Sienkiewicz interesuje bar-

dziej od Kmicica. Aby owo „współzycie” było możliwe, rzeczywistość przedstawiona w dziele musi być, jak twierdził, adekwatna do rzeczywistości autora. Dlatego też żądał od pisarzy ujawniania tego, co w nich niedojrzałe, perwersyjne, czy zwyczajnie pospolite. Nie oznacza to wcale naiwnego postulatu: „pisz, co czujesz”. Przeciwnie, twierdził, że literatura jest terenem nieustannych mistyfikacji, wszelkie zaś zabiegi, przy pomocy których jednostka usiłuje ukryć swe niedostatki, były dla niego w pełni zrozumiałe i usprawiedliwione. Tak jak każdy człowiek „przyrządza się na użytek publiczny”, tak i pisarz świadomie przybiera pozę, w której (poprzez utwory) pragnie ukazać się czytelnikom. Skoro zaś pisarz ma prawo mistyfikować, posługiwać się kłamstwem, pozować — to rozszyfrowanie mechanizmu jego gry jest prawem czytelnika i obowiązkiem krytyka.

Prawo do
mystyfikacji

Jeśli nawet nie możemy przyznać, że taka właśnie postawa jest usprawiedliwiona przy lekturze wszelkich dzieł literackich, to jednak nie ulega wątpliwości, że w stosunku do utworów Gombrowicza jest ona konieczna. Któż bowiem mógłby zainteresować się poważnie błahymi fabułami, które niespodziewanie przerywa wybuch śmiechu, ulewny deszcz, przewalająca się „kupa”? Żadnego z dzieł Gombrowicza nie możemy przyjąć za „naturalną” wypowiedź literacką — te utwory przedrzeźniają inne utwory, parodiują postawy i wykoślawiają poetyki. Tradycyjny bunt przeciw konwencji i ustanawianie nowej, uznawanej za nie-konwencję, zastąpił Gombrowicz igraniem z formą, czyli obejmującą wszystkie warstwy dzieła stylizacją. Jego utwory są manifestacyjnie „literackie”, demonstracyjnie wskazują na własne ograniczenia i odsłaniają konwencje, które je organizują. Obudzoną przy pomocy tych środków nieufność czytelnika wzmacnia jeszcze fakt, że dzieła te wzajemnie się uzupełniają, że za-

Igranie z
formą

warte w nich problemy są w innym miejscu przedmiotem rozważań teoretycznych.

Tak więc powieści Gombrowicza tworzą pewną całość, której treścią są kolejne „przygody” ich autora — młodego człowieka walczącego o swoje miejsce w społeczeństwie, Polaka wśród rodaków i obcokrajowców, dojrzałego mężczyzny wśród innych ludzi, czy wreszcie człowieka „porzuconego” w świecie. Nie będąc dziełami autonomicznymi, dopowiadając się wzajemnie i komentując, odsyłają do osoby ich twórcy i zarazem bohatera. A przecież te wszystkie wątki powracają w wypowiedziach nieliterackich — te same problemy odnajdziemy w esejach, te same zdarzenia w autentycznych wspomnieniach pisarza. Często także komentarze autora poprzedzają bezpośrednio tekst literacki, czy nawet są do niego włączone. Daje to taki efekt, jakby każdą swą wypowiedź brał Gombrowicz w cudzysłów, jakby przed jej rozpoczęciem zaznaczał: „tak oto, używając takich właśnie środków, mógłbym opowiedzieć wam o swoich problemach”. Każda bowiem wypowiedź wymyka się spod kontroli autora, narzuca mu własne prawa i konsekwencje, każdemu stylowi dostępna jest tylko część prawdy. Kompromitując wszystkie swoje wypowiedzi, opowiedziane w nich historyjki i przedstawione problemy, skierowuje uwagę czytelnika wprost na własną osobę. I z żadnej próby wyrażenia się na zewnątrz nie jest zadowolony, kwestionuje nawet szczerość wyznań zawartych w dzienniku:

Komentarz
autora i
tekst
literacki

„Żeby dać
znak życia”

„Zabrałem się do pisania tego dziennika, nie chcę aby samotność błąkała się po mnie bez sensu, potrzebuję ludzi, czytelnika... Nie, żeby się porozumieć. Po to tylko, żeby dać znak życia. Dziś już zgadzam się na wszystkie kłamstwa, konwenansy, stylizacje mego dziennika, byleby przemyścić echo dalekie, smak błady mojego ja uwięzionego” (Dz. t. I, s. 225).

Biada jednak czytelnikowi, który zbyt ufnie wysłuchałby zwierzeń tego pisarza. Gombrowicz pragnie

dotrzeć do drugiego człowieka w tym celu, żeby stoczyć z nim walkę, narzucić mu własne wyobrażenia, skłamać go i zmitologizować własną osobę. Wyznawał przecież, że „pisanie nie jest niczym innym, jak tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność”.

Gombrowicz opowiada sobie w sposób przedziwny: wyznanie miesza z mistyfikacją, wciąga czytelnika w świat swojej wyobraźni i swych problemów, ale jednocześnie kompromituje te problemy i przekracza granicę tego świata, przytacza swoje przygody i konstruuje fabułę, opowiada i kwestionuje wiarygodność swej opowieści. Jego twórczość jest paszтетem z zająca, którego nie ma: Gombrowicz opowiadany jest przeszłością, którą przyrządza się ze względu na potrzeby terażniejszości, Gombrowicz powstający dzięki opowieści jest do czasu czystą wirtualnością, samą „wolą bycia sobą”. Jeśli wprowadza „za kulisy swojej istoty”, to po to, żeby jednocześnie „zmusić się do wycofania w głąb”. Ale i „przeszłego” Gombrowicza trudno czytelnikowi uchwycić w tych historiach, w których wspomnienia zostały umiejętnie wtopione w zwartą konstrukcję literacką, wyznanie zaś zastąpione kamuflażem i aluzją. Stosunkowo łatwo dostrzec fakt, że w świecie powieściowym autora reprezentuje nie tylko postać, która nosi jego nazwisko, ale także „wspólnicy” — wszystkie te postaci, które uznanemu sposobowi uporządkowania i odczytania świata przeciwstawiają własny „język tajemnicy”, rozbijają zastane sytuacje i reżyserują nowe. Wszyscy ci bohaterowie, których Gombrowicz obdarzył własnymi dążeniami, muszą być przedmiotem naszego szczególnego zainteresowania. Ważne na przykład może być odkrycie motywacji psychologicznych ich buntu, które przedstawione są o wiele mniej wyraźnie od samych reguł postępowania. Można przypuszczać, że ustaliwszy przyczyny, dla których Stefan Czarnecki przeciwstawia całemu światu swoje

Paszтет
z zająca,
którego
nie ma

Motywacje
psychologiczne

„ciam — bam — biu...”, zbliżymy się rzeczywiście do Gombrowiczowskiej tajemnicy.

W *Kosmosie* intrygę prowadzi aż trzy postaci, z których każda kieruje się innymi motywami, przyjmuje inne cele i posługuje się innymi środkami. Powieściowy Gombrowicz jest tu (podobnie jak w III części *Ferdydurke*, w *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*) tym, który „dał się wciągnąć” w niezwykłą i ryzykowną przygodę. Jest on łatwym do zdobycia współnikiem, gdyż rodzaj intrygi, w której ma uczestniczyć, jest mu zasadniczo obojętny. „Współpracuje” zatem z oboma pozostałymi „reżyserami”, Fuksem i Leonem. Rozgląda się za przygodą, gdyż jest „zmęczony ojcem i matką, w ogóle rodziną”, chce „zaczepnąć zmiany, wyrwać się, pobyc gdzieś daleko”. Aktywność jego pobudzają, oczywiście, określone fascynacje erotyczne, ale nie one są najważniejsze. Podstawowa natomiast wydaje się być potrzeba nieustannego porządkowania rzeczywistości, podporządkowania się „logice immanentnej kształtu”, owego „narzucania mapy”. Niezmordowanie podejmuje on próby narzucenia chaosowi kształtu, czyni to wydobywając z „ciemności” fakty, które w myśl pewnej zasady tworzą izolowany układ, system, strukturę. Jego świat nie jest nigdy bytem *en soi* — jakby powiedział Sartre — lecz obiektem świadomości. Zastanawia się:

„Logika
immanentna
kształtu”

„(...) jak to jest, że, urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek (...) i kształt...” Dalej zaś przedstawia swój najdramatyczniejszy problem: „(...) to właśnie było trudne, okropne, mylące, to że ja nie mogłem nigdy wiedzieć, w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji, och, na złodzieju czapka gorze! Gdy się zważy, jak olbrzymia ilość dźwięków, kształtów, dochodzi nas w każdym momencie istnienia... rój, szum, rzeka (...) cóż łatwiejszego, jak kombinować! Kombinować!”

Zasady, według których można organizować ludzi i rzeczy, nie są dowolne; wiele jednak zależy od

arbitralnego wyboru obserwatora. Przede wszystkim od tego, na jaki przedmiot, osobę czy zdarzenie skieruje on swoją uwagę. Każde przypadkowe spojrzenie może okazać się brzemienne w konsekwencje, zburzyć istniejący ład i stać się pierwszym ogniwem nowych poszukiwań. Świadomość może również dokonywać operacji niejako nielegalnych, nie tylko rejestrując fakty, ale także dorzucając do nich własne reakcje. Znaczenie przedmiotu nie zostaje wtedy nadane w momencie skierowania na niego uwagi, lecz w akcie skierowania się świadomości na nią samą. Trzeba jeszcze dodać, że świadomość bohaterów Gombrowicza działa jakby na kilku poziomach. Żyją oni w mikrokosmosie kilku właśnie postrzeganych rzeczy i osób — i jednocześnie są w Polsce, na tym czy innym kontynencie, w określonym miejscu kosmosu. Dla powieściowego Gombrowicza (mówię o *Kosmosie*, ale identycznie jest w *Trans-Atlantyku*) bywa to pewnego rodzaju ratunkiem, np. zmęczony abstrakcyjnymi rozważaniami „odpoczywa” obserwując jakiś detal. A zatem jego spojrzenie na świat nie zawsze posiada jednokową wartość: bywa zmęczony, roztargniony, leniwy. Myśli niekonsekwentnie, prób uporządkowania masy doświadczeń nie doprowadza do końca. Jest „poniżej własnej świadomości”.

Nietrudno spostrzec, że tę właśnie postać obdarzył Gombrowicz własnymi ułomnościami, postawił przed nią swoje problemy i z własnych doświadczeń ulepił jej przygody. To przecież on sam był „człowiekiem średnich temperatur”, któremu obca była zarówno „wyteżona” świadomość, jak i obowiązujące deklaracje ideologiczne czy intelektualne. Wśród wspomnień i rozważań pisarza można odnaleźć opisy sytuacji, które później albo przekształciły się w „epistemologiczne przygody” bohatera *Kosmosu*, albo dopełniają je i komentują. Wystarczy przypomnieć historię o ręce kelnera, która na pewien czas opanowała wyobraźnię pisarza, czy

Świadomość
bohaterów
Gombrowicza

Epistemologiczne
przygody

rozważania o popielniczce, która „bezprawnie” wyróżniona z grona innych przedmiotów przemienia się w obsesję.

Fuks to gorliwiec, którego zapał i dobra wola zostały odrzucone. I nie ma w tym żadnej jego winy, ot, w pewnym momencie zaczął swemu szefowi „działać na nerwy”. Sprawa jest beznadziejna, cóż bowiem może poradzić na to, że na jego widok przełożony dostaje wysypki? Cóż może zmienić w swej „mordzie wyłupiastej blond”, w spojrzeniu „wysmarowanym apatią”? Prowadzi więc śledztwo, żeby zapomnieć o istotnych (ale nierozwiązalnych) problemach, żeby na jakimkolwiek terenie wyładować swą potrzebę działania i odnieść jakikolwiek sukces.

Jest to bardzo częsty u Gombrowicza bohater odrzucony; od innych postaci tego rodzaju odróżnia go jednak zdumiewająca pokora. Oni prowadzą intrygę, żeby rozbić układ, przez który zostali odtrąceni, on natomiast podejmuje jedynie działalność zastępczą, która ułatwia mu pogodzenie się z istniejącą sytuacją. W sposób bardzo typowy dla tego rodzaju postaci reaguje natomiast sędzia ze *Zbrodni z premedytacją*. Przybywa on z interesem do majątku Ignacego K. oczekuje więc, że zostanie przyjęty ze splendorem, jaki w polskich dworach zwykło się okazywać gościom (bo: „Gość w dom, Bóg w dom”). Spotyka go jednak rozczarowanie: na stacji nie czekają konie, we dworze gospodarze najpierw próbują się go pozbyć, potem przyjmują bez zbytnej skwapliwości i z pominięciem zwykłego w takich sytuacjach ceremoniału. Okazuje się, że ostatniej nocy zmarł pan domu. I tak oto sędzia, który nie może już teraz udać, że przybył z kondolencjami, przemienia się z oczekiwanego gościa (w którego roli widział się do tego momentu) w intruza. W dodatku jest skompromitowany.

Podejmuje więc próbę rozbitcia istniejącej sytuacji i zastąpienia jej inną, w której zajmie miejsce zgod-

Bohater
odrzucony

ne ze swymi ambicjami. Przemienia żalobę w śledztwo, dostojną śmierć naturalną w morderstwo, szanownych żalobników w podejrzanych. Warto jeszcze raz podkreślić charakterystyczną cechę Gombrowiczowskich bohaterów odtraconych: ich początkową gorliwość, szczerą chęć dostosowania się do sytuacji i pragnienie sukcesu w ramach istniejącego układu. Stefan Czarnecki pragnął stać się najwykolejszym polskim chłopakiem, Józio przyjęty życzliwie przez „ciotki kulturalne” a później przez Ziętę zaniechałby pewnie swej wywrotowej działalności. Bohater *Trans-Atlantyku* chętnie przyjąłby szczere uznanie rodaków.

Rozbić
istniejącą
sytuację

Gombrowicz przez całe życie czuł się człowiekiem odrzucanym przez najróżniejsze zamknięte układy — np. rodzinę, grono rówieśników, środowisko artystyczne — wyrzucanym nawet poza ramy społeczeństwa. Wyznawał:

„Byłem — i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia i bez cienia protestu — istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazana na wieczyste ukrywanie się, na konspirację.”

„Byłem
istotą
anormalną”

Trudno powiedzieć na ile był to konflikt rzeczywisty, na ile zaś subiektywne wrażenie pisarza. Sam zdawał się mieć co do tego pewne wątpliwości:

„Chyba nie tyle czułem się anormalny, ile wiedziałem, że jestem anormalny, i ta świadomość utrzymywała się we mnie wbrew wszystkim oznakom zdrowej przeciętności” (D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*, s. 19).

Faktem jest, że jego strategia życiowa podobna była do tej, którą stosują jego bohaterowie: była to strategia niesprawiedliwie odtraconego i słabszego, który w ramach istniejącej sytuacji nie jest w stanie podjąć walki wprost, knuje więc intrygę mającą na celu rozbięcie istniejącego układu. Charakterystyczne, że boje, jakie prowadził z własnym społeczeństwem, z jego „dojrzałą” literaturą, tradycją, z określonymi środowiskami — powtórzyły się póź-

Strategia
słabszego

niej w Argentynie i we Francji. Gombrowicz — „odmieniec” nigdy nie został wchłonięty przez żaden układ, w żadnej sytuacji nie zaakceptował wyznaczonej mu roli.

Człowiek-
dziecko

I wreszcie Leon — najohydniejsza, ale też kto wie, czy nie najpełniejsza kreacja ludzka Gombrowicza. Człowiek bez reszty pogrążony w swym mikroświecie, na który składają się drobne wydarzenia, małe przyjemności, świństewka, sensacje mające z reguły źródła w jego własnym ciele. To właśnie człowiek-dziecko, postać, o której Gombrowicz mówił wielokrotnie wcześniej, którą jednak ożywił dopiero w ostatniej powieści. Leon, podobnie jak dziecko broniące się przed interwencją dorosłych, tworzy dla potrzeb swego świata osobny język, system znaków i zachowań, który pozwoli mu bezkarnie oddawać się zakazanym zabawom. Dziecko, ale nie rozkoszne i niewinne stworzenie, lecz naśladowująca i przedrzeźniająca małpa. Najwstrętniejszy to z Gombrowiczowskich reżyserów, który w perwersyjne zabawy wciąga nieświadomą niczego żonę i córkę, który organizuje całą ceremonię aby uświęcić „fajdę z kuchtą”.

„Bembergowanie”

Nie interesują mnie domniemane (cóż bowiem można wiedzieć pewnego?) perwersje Gombrowicza. Sądzę jednak, że pisanie było dla niego w pewnym stopniu formą „bembergowania”. Najróżniejsze sugestie na ten temat, które on sam tu i ówdzie podsuwa czytelnikowi, trzeba traktować bardzo podejrzliwie. A jednak myślę, że wiele prawdy zawiera się w tym oto wyznaniu:

„Skazany jestem na wieczyste krążenie wokół miejsca, gdzie święci się moje najprawdziwsze oczarowanie. Nie wolno mi, bo ... te źródła wstydem tryskają, jak fontanny! Ale ten nakaz wewnętrzny: zbliżyć się jak najbardziej do źródeł wstydu swojego” (Dz. t. II s. 104).

Bez trudu można udowodnić, że opisane wyżej postacie realizują program, który gdzie indziej Gombrowicz przedstawił jako własny, że twórca obda-

rzył je swoimi ułomnościami, lękami i dążeniami. Zabiegu tego nie można sprowadzać do zwykłego środka ostrożności, tłumaczyć go przekorą pisarza; nie jest to również „rozdzielenie” komponentów osobowości autora „między” fikcyjne postacie. To raczej kilka wcieleń tego samego człowieka, który w każdej z tych postaci znajduje coś autentycznie własnego, ale też w żadnej nie odnajduje się do końca. Tak właśnie w sztuce może człowiek przedstawić swoją prawdziwą sytuację — fakt, że to, co zwykły nazywać swoją osobowością, jest jedynie wyznaczoną przez sytuację aktualizacją niektórych możliwości. W ten sposób może konstruować własną formę, zestawiać różne swoje wcielenia i wszystkie je odrzucić. Przez moment zatriumfować nad formą. Gombrowicz nie tyle opowiada innym o sobie, co na ich oczach lepi swą formę, by następnie ją zanegować i przekroczyć. Mogąc być jednocześnie powieściowym Gombrowiczem, Leonem i Fuksem — nie jest już żadnym z nich. Jednakże postacie te nie żyją własnym życiem, przy lekturze powieści Gombrowicza czytelnik musi przyjąć postawę podobną do tej, z jaką przyjmuje zwierzenia zawarte w autentycznym dzienniku. Bo przecież i autor diariusza może posłużyć się fikcją, gdy okazuje się ona najlepszym środkiem ekspresji. Zebrane razem utwory Gombrowicza tworzą coś w rodzaju dziennika intymnego, którego autor w zależności od potrzeb przerzuca się z jednego stylu w drugi, stosuje do najróżniejszych konwencji, wyznanie miesza z fikcją i esejem. Decydująca była funkcja, jaką dana wypowiedź spełnić miała w jego życiu, oraz pragnienie jak najpełniejszej ekspresji. Literatura była dla Gombrowicza jeszcze jednym terenem (szczególnie dogodnym), na którym „rozgrywał” się z ludźmi i samym sobą.

Przemyślenia Gombrowicza wykazują największe podobieństwo z tym typem refleksji filozoficznej, który określa się czasem mianem personalistycz-

Rozdzielenie
osobowości
autora

Lepi swą
formę

Najbliżej
personalizmu

nego. Podejmując tak znamienne dla naszej epoki hasło „obrony osobowości” musiał on postawić w samym centrum swoich zainteresowań problem stosunku dwóch światów: podmiotowego i przedmiotowego. Świat przedmiotowy jest domeną formy: podporządkowana jest jej cała przyroda, ciało ludzkie, więzi społeczne, twory człowieka, nawet myślenie dyskursywne. Od koncepcji personalistycznych odbiega jednak przekonanie, że osobowość ludzka może się ukształtować jedynie w najściślejszym powiązaniu ze światem zewnętrznym. Człowiek musi podporządkować się formie, nie może po prostu „być”, musi „być kimś” — mieć określone ciało, jawić się drugiemu pod określoną postacią, przyjmując pewien styl bycia i wyznawać jakies poglądy, a także myśleć wedle pewnych, nie przez siebie ustalonych, zasad.

Forma
zawsze
zdradza

Z drugiej zaś strony nieustannie buntuje się on przeciw tej sytuacji, gdyż forma zawsze go zdradza, nigdy nie odpowiada jego najbardziej osobistym odczuciom, przeświadczeniom, przeżyciom. Człowiek nie jest nigdy sobą, powiada Gombrowicz, gdyż nigdy nie jest tożsamy ze swoją formą. I nigdy nie jest szczery — każda jego wypowiedź podporządkowana jest formie (środki komunikacji i reguły myślenia należą do świata rzeczy). A zatem marzenie o pełnej i wiernej ekspresji lepiej będzie zastąpić poszukiwaniem środków, przy których pomocy osobowość będzie się jedynie manifestować. W późniejszych definicjach określał Gombrowicz formę jako „wszystkie sposoby naszego manifestowania się, jak: mowę, myśli, gesty, decyzje, akty etc.” Pojęcie to można więc interpretować socjopsychologicznie, ontologicznie i epistemologicznie.

* * *

Głównym problemem tego piarstwa jest samotność — izolacja jednostki i szanse

zespoleń się z grupą. Poza porządek przyrody wyrzuciła człowieka jego świadomość; pragnienie indywidualności, wierności samemu sobie, spontaniczności — utrudnia zespolenie się z innymi ludźmi. O tym, w jaki sposób osobowość poszczególna ulega deformacji w kontakcie z drugim człowiekiem i przy wszelkich próbach przystosowania się do zbiorowości — wiemy z powieści Gombrowicza. A jednak człowiek, który nie chce popaść w obłąd, nie może zgodzić się na izolację. Nic bardziej naturalnego jak pragnienie takiego zespolenia, które nie będzie zagrażało integralności człowieka, czyli, nazwijmy to tak, pragnienie miłości. Nieudaną realizacją tego uczucia jest zespolenie symbiotyczne, które polega bądź na zapanowaniu nad drugim człowiekiem (sadyzm), bądź na podporządkowaniu się (masochizm).

Głównym problemem — samotność

Można przypuszczać, że modelem tego rodzaju zespolenia, którego opis odnajdujemy w wielu utworach Gombrowicza, był stosunek pisarza do ojca. Charakterystyczne, że bohaterowie Gombrowicza, którzy narzucają swój autorytet innym postaciom, noszą często rysy ojca pisarza (mecenas Kraykowski, Poseł...). Innego rodzaju uczuciem jest miłość do matki — największa, jak się wydaje, miłość autora *Ferdydurke*. Matka, jak twierdzi Fromm, jest domem, z którego wychodzimy, jest „naturą, glebą, oceanem”. Potrzeba przewyciężenia tego przywiązania manifestuje się w ironicznym tonie wspomnień pisarza, w jego żartach z matki. Ton „rozrachunków” pisarza z domem jest bardzo bliski — charakterystyczne! — jego sporom z ojczyzną. Utwory Gombrowicza zawierają liczne przykłady związków kobiety i mężczyzny — związków każdorazowo kompromitowanych. Innym sposobem zjednoczenia jest wspólne przeżycie orgiastyczne — jedyny ratunek Gonzala, najwspanialsze wspomnienie Leona, niejedna przygoda samego Gombrowicza. Jako jedną z prób przewyciężenia samotności moż-

Stosunek do ojca

na również traktować skłonność do ukazywania się innym od strony dziecinnej, demonstrowanie infantylnych cech własnej osobowości. Czy jednak dojrzałemu człowiekowi dostępna jest jeszcze miłość? Pewna możliwość pozytywnej odpowiedzi na to pytanie zawarta jest w eseju *O Dantem*.

Rozpad współczesnej kultury, jej synkretyzm i powszechna niewiara w transcendentne gwarancje jakichkolwiek wartości zdają się uniemożliwiać ten rodzaj zjednoczenia, jakie dokonywało się w rytuale. A jednak, twierdzi Gombrowicz, człowiek nie może stanąć z drugim człowiekiem „twarzą w twarz”. Nie ma porozumienia bez mediacji, nie ma współuczestnictwa bez uprzedniego przyjęcia wspólnych reguł. Niewiara w określone wartości rodzi — znany z twórczości Witkacego — problem „złej wiary”. Służba wartościom staje się z celu samego w sobie jedynie środkiem. Celem zaś, którym dla bohaterów Witkacego było przeżycie metafizyczne, dla Gombrowicza jest kontakt z drugim człowiekiem. (Jakże samotnym musiał być człowiek, który w ten sposób przeżywał „dobranie” się do drugiego człowieka!) Co muszę uczynić, by „inny” dostrzegł mnie pod rolą narzuconą mi przez sytuację? Muszę doprowadzić ją do maniery, sztuczności, która uwidoczni reguły, jakim zmuszony jestem się podporządkować.

Wydaje się, że w ten właśnie sposób można wytłumaczyć „aktorstwo życiowe” Gombrowicza, potwierdzoną przez wielu wspominkarzy skłonność do przesady i pasję „reżyserską”. Modelem takiego zespoleństwa byłoby więc spotkanie towarzyskie, którego uczestnicy nie rozmawiają bezpośrednio, lecz inscenizują coś w rodzaju improwizowanego przedstawienia. Funkcję, którą w życiu pełni element gry, w twórczości Gombrowicza przejmuje — stylizacja. Komunikat estetyczny jest tu zbudowany w ten sposób, by zwracał uwagę odbiorcy na ograniczenia kodu, budził nieufność, zmuszał do poszuki-

Celem —
kontakt
z drugim
człowiekiem

Aktorstwo
życiowe
Gombrowicza

wania znaczeń wykraczających poza treść samego komunikatu. W jednym i drugim wypadku droga do drugiego człowieka prowadzi nie przez odrzucenie formy, lecz przez umiejętne jej wykoślawienie.

* * *

Czytając Gombrowicza dobrze mieć w pamięci twierdzenia filozofów, których cenil najwyżej. Pamiętać o dacie powstania utworu, o pochodzeniu społecznym autora i wydarzeniach historycznych, które kształtowały jego świadomość. Nie znaczy to jednak, że wypowiedzi Gombrowicza dadzą się ułożyć w spójny system filozoficzny czy też program działania. Nie był on przecież myślicielem, rewolucjonistą, ani nawet reformatorem — był pisarzem. Nie zamierzał rozwiązywać odwiecznych sprzeczności — wystarczyło mu zamknąć je w dziełach. Nie zamierzał rozwiązywać problemów czytelnika, pragnął natomiast narzucić mu język, którym należy o nich mówić. Czy to przypadek, że ciągle jeszcze interpretujemy Gombrowicza przy pomocy jego własnych pojęć i sformułowań? Że nie umiemy zastąpić jego pojęć żadnymi innymi? Do jego utworów przykładamy zazwyczaj kryteria, które on sam ustalił, przyjmujemy go takim, jakim chciał się nam ukazać. Czytelnicy Gombrowicza muszą przyjąć wyznaczone przez niego reguły gry — podobnie jak, pod presją wykluczenia z doborowego towarzystwa, czynili kiedyś przyjaciele z „Ziemiańskiej”. Gombrowiczowscy reżyserzy to artyści życia. Kształtują oni sytuacje, przypinają „gęby”, „kombinują” z sobą ludzi i kontrolują ich reakcje. Pisarz czyni to samo, tyle, że na papierze. Nie to bowiem jest ważne, czy tworzy się formę w sztuce czy w życiu — o artyzmie stanowi umiejętność, z jaką się to czyni. Jeden jest cel pisarza i reżysera: przez igranie z formą „dobrać” się do „innego” i zdo-

Nie był
myślicielem —
był pisarzem

Artyści życia

być możliwość świadomego kształtowania własnej osobowości. Fryderyka, najbieglejszego z reżyserów, określił Gombrowicz jako poetę, który poszukuje nowego piękna. Analogicznie można pisarza nazwać rajfurem, który własne problemy erotyczne rozwiązuje za pośrednictwem podstawionych (fikcyjnych) postaci.

Czy pamiętacie *Tancerza*? Szarego człowieka, który przy pomocy zabawnych zabiegów adorował szanowanego i podziwianego powszechnie mecenasa? Nie przebierał w środkach: stręczył kochankę, kupował kwiaty, płacił za pisuar, podstawiał grzbiet pod łaskę, brał jałmużnę — aby tylko uwielbiany go dojrzał. Podobna, zdaniem Gombrowicza, jest sytuacja pisarza, na którego utwory nikt przecież nie czeka, który za wszelką cenę musi zdobyć czytelników, narzucić im swoje piękno i prawdę. Po opublikowaniu *Pamiętnika z okresu dojrzewania* spotkał się Gombrowicz z reakcją krytyków i publiczności, którą przyrównać można do przygody wyrzuconego sprzed kasy Tancerza. Ten nieszczęsny bohater zapowiada pod koniec opowiadania, że póki mu sił starczy, póty nie ustanie w swych zabiegach. Wydaje mi się, że znam zakończenie tej historii. Mecenas przyzwyczaił się do swego adoratora, przyjmie narzuconą przez niego sytuację, stopniowo uzależni się od swej ofiary. Zatriumfuje słabszy, społecznie mniej wartościowy — dzięki cierpliwie ponawianym wysiłkom zapanuje w myślach i wyobraźni mecenas.

W prasie literackiej coraz więcej rozpraw i najróżniejszych wspomnień o Witoldzie Gombrowiczu. Minęła pora wrogów, przyszedł czas apologetów.

Zatriumfuje
słabszy