

François Bondy

Witold Gombrowicz, czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 263-275

1973

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.

FRANÇOIS BONDY

WITOLD GOMBROWICZ

CZYLI SZLACHCICA POLSKIEGO POJEDYNKI CIENIÓW

I sztuka moja wykształciła się nie w zetknięciu z grupą ludzi mnie pokrewnych, lecz właśnie w odniesieniu do wroga i w zetknięciu z wrogiem.

(W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*)

O krytykach Witold Gombrowicz myśli jak najgorzej, przypisując im zarazem ogromne znaczenie. W *Dzienniku*, w przedmowach usiłuje narzucić im wizerunek samego siebie jako autora, własną interpretację swego dzieła, zdając sobie sprawę z beznadziejności tego przedsięwzięcia. Skąd ta obsesja bycia źle zrozumianym? W *Ferdydurke* czytamy:

Człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby to była dusza kretyniczna. [...] Im bardziej opinia jest tępa i ciasna, tym bardziej jest dla nas ważka i paląca, zupełnie tak samo jak ciasny trzewik dotkliwiej daje się we znaki niż trzewik dobrze dopasowany do nogi¹.

Dziennik wyjaśnia, dlaczego autor powinien posiadać umiejętność tworzenia wokół siebie aureoli prestiżu i narzucania go krytykom:

czy jest w porządku, aby autorzy przybierali minę podczas pisania jak gdyby krytyka nic nie obchodziła, jak gdyby owe sądy działały się na innej planecie — gdy w rzeczywistości wszyscy piszemy dla ludzi, sąd ich jest dla nas decydujący, lęk przed nim — dominujący. [s. 113]²

Trzeba bronić się przed opinią innych, a jest to możliwe jedynie wówczas, gdy

François Bondy (ur. 1915) — Krytyk literacki piszący po francusku i niemiecku, wieloletni redaktor miesięcznika „Preuves”, ogromnie zasłużony dla popularyzacji Gombrowicza w Europie Zachodniej.

Przekład według wyd.: F. Bondy, *Witold Gombrowicz ou les duels d'ombre d'un gentilhomme polonais*. „Preuves” nr 183 (maj 1966), s. 19—30. Artykuł publikujemy z niewielkimi skrótami.]

¹ [W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa 1956, s. 9.]

² [Podawane w nawiasach stronicie odsyłają do wyd.: W. Gombrowicz, *Dziennik*. (1953—1956). Paryż 1957.]

zdobędziemy się na pokorę i wyznamy, jak dalece są one dla nas ważne — nawet gdy pochodzą od głupca. Dlatego bezbronność sztuki wobec sądów ludzkich jest smutnym następstwem jej dumy: ach jestem wyższy ponadto, ja liczę się tylko ze zdaniem rozumnych! Ale ta fikcja jest absurdalna, a prawdą jest właśnie, prawdą trudną i tragiczną, że sąd głupca także ma znaczenie, także nas stwarza, urabia nas od wewnątrz i od zewnątrz, pociąga za sobą daleko idące konsekwencje natury praktycznej i życiowej. [s. 115—116]

Gombrowicz daje się ponieść narastającej wściekłości pod adresem krytyków, którzy wyobrażają sobie, że

twórczość nie jest grą sił, nie dających się w pełni skontrolować, wybuchem energii, pracą stwarzającego się ducha, lecz tylko roczną „produkcją” literacką wraz z nieodłącznymi recenzjami, konkursami, nagrodami i felietonami. Są to mistrzowie trywializacji, artyści w przemienianiu ostrego życia w nudną papkę, gdzie wszystko jest mniej więcej równie mierne i nieważne.

Takie zgubne skutki powoduje nadmiar pasożytów. Pisać o literaturze jest łatwiej niż pisać literaturę — w tym sęk. Więc ja na ich miejscu zastanowiłbym się bardzo głęboko, jak wybrnąć z tej hańby, której na imię: ułatwienie. [s. 117]

Rzecz jasna, Gombrowicz nie jest pierwszym pisarzem, którego dręczyły zarazem milczenie wokół jego dzieła i brak porozumienia (mimo wszystko mniej dramatyczny niż milczenie) między twórcą potykającym się ze światem i „pod-twórcą”, co potyka się ze swoją książką, która jest jego „światem”. W swojej *Estetyce* jeden z największych pisarzy niemieckich, Jean-Paul Richter, pisał półtora wieku temu:

Recenzje bolą znacznie bardziej, niż to przypuszcza wielu tych, co mnie mają się ponad nimi. Iluż dumnych autorów nie ukończyło swego dzieła lub zламаło jego tor za przyczyną przygany krytyki! Iluż poetów pozwoliło jakiemuś małemu recenzenckiemu powoznikowi powodować swą elementarną siłą, a lada jaki literacki żurnalista, który w życiu nie napisał żadnej książki, może wysiadywać cudze dzieła, wydobywać je ze skorupy niczym kurzy pomiot ogrzewający jaja równie dobrze jak nośna kwoka.

Przychwyciłem się na tym, że popełniam najgorszą ze zbrodni, umieszczając niektóre refleksje Gombrowicza w ciągu jakiejś literackiej tradycji, wiążąc je z myślami autora czasów minionych. Nic nie wzbudza w Gombrowiczu takiego niesmaku jak przedsięwzięcia tego typu i rodzaj „kultury”, z którym są związane. W *Dzienniku* czytamy, że w fachowym oceniaczu „balast intelektualny do reszty przytłacza bezpośrednie, intuicyjne odczucie człowieka” [s. 112].

Pojedynek geniuszy

Oburzająca próba zrelatywizowania jakiejś idei przez połączenie jej z cytataми zaczerpniętymi od innych autorów jest przedmiotem zachwycającej sceny w tej bolesnej i zabawnej autosatyrze na wygnanie, jaką

jest *Trans-Atlantyk*, powieść wciąż nie przełożona na francuski, powieść, bez której czytelnik uboższy jest o jeden co najmniej wymiar Gombrowiczowskiej fantazji i humoru. Trafiamy tam na jeden z tych dziwnych pojedynków rozsianych po całej twórczości Gombrowicza, w powieściach, nowelach, sztukach teatralnych i nawet w *Dzienniku* — ponieważ autor ten skłonny jest patrzeć na Francję jak na arenę, na której toczy się ciągle pojedynek między duchem Prousta i Sartre'a. Temat pojedynku jest tak charakterystyczny, że może nam posłużyć za nic przewodnią w pierwszej próbie eksploracji Gombrowiczowskiego labiryntu.

W *Trans-Atlantyku* zatem chodzi o pojedynek między ludźmi pióra. Ambasador polski, nie mogąc pozbyć się dokuczliwego uciekiniera nazwiskiem Gombrowicz, wpada nagle na pomysł wmuszenia go Argentyńczykom jako „polskiego geniusza” równego Chopinowi i Mickiewiczowi. [...] należy dowieść świata, że Polska pozostaje potęgą dzięki promieniowaniu swych geniuszy. Oto więc Gombrowicz zostaje wprowadzony do salonu literackiego w Buenos Aires, by spotkać się tam z „najświetniejszym pisarzem kraju”. On zaś powinien wykazać wyższość swoją i zarazem Polski.

[...] ³ Podobnie jak uwaga Gombrowicza przywiodła mi na myśl Jean-Paula Richtera, tak i teraz czuję, że jestem podobny do odrażającego „pedanta” z owego pojedynku i że ja z kolei staję się postacią gombrowiczowską. Nietolerancja tego pisarza względem wszelkiej idei powinowactwa jest tak daleko posunięta, że gdy pewnego dnia pozwoliłem sobie porównać go pod pewnymi względami do Musila i Eliasza Canettiego — obaj są przedmiotem mojej stałej admiracji — Gombrowicz, wściekły, wykrzyknął: „Gotów pan tu jeszcze wyrecytować mi książkę telefoniczną!” Godzę się jednak na przyrównanie do pedantycznego maestro z *Trans-Atlantyku* tym łatwiej, że w wybitnym pisarzu, z którym Gombrowicz miał się zmierzyć w Buenos Aires, łatwo rozpoznać samego Jorge Luisa Borgesa. W *Dzienniku* Gombrowicz daje wyraz najgłębszej awersji do Borgesa, ponieważ celem tego ostatniego było przyswojenie swemu krajowi całej dojrzałości kultury europejskiej, a nie wierne wyrażenie argentyńskiej niedojrzałości. (Wiadomo zaś, że dla Gombrowicza niedojrzałość jest samą autentycznością i przedmiotem nader ambiwalentnego kultu.) Jednakże między bezpośrednią agresywnością *Dziennika* i narracją w *Trans-Atlantyku* zachodzi ogromna różnica, mianowicie dlatego, że w powieści ironia wymierzona jest przede wszystkim w narratora, samego Witolda Gombrowicza, i nie dokonuje się tu wyboru między dwoma błaznami występującymi w tym samym cyrku.

³ [Bondy cytuje tu obszerny fragment *Trans-Atlantyku*, który w wydaniu warszawskim (*Trans-Atlantyk. Ślub*, z komentarzem autora, 1957) znajduje się na s. 37—40.]

Przekształcanie własnych ludzkich słabości w literackie atuty oto proceder uprawiany przez Gombrowicza w sposób mistrzowski. Między własnym autoportretem i imaginacyjnym odkształceniem Witolda Gombrowicza, jakie odnajdujemy w *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*, istnieje taka sama różnica, jak między życiem a literaturą, projekcją świata, którą pisarz nosi w sobie, i światem tworzoną przez spojrzenia innych — jest to krótko mówiąc, humorystyczna, paradoksalna i niewytłumaczalna relacja między Gombrowiczem-człowiekiem a Gombrowiczem-pisarzem.

Ukochane „ja”

Wiemy, co jest ulubionym tematem tego pisarza. Wystarczy wspomnieć początek *Dziennika*:

Poniedziałek

Ja.

Wtorek

Ja.

Środa

Ja.

Czwartek

Ja.

Piątek

Ja. [s. 11]

Temat wyrażony z całą prostotą zostanie wzbogacony mnóstwem wariacji. Czy mamy twierdzić, że chodzi tu o niczym nie skrępowany ekszibicjonizm, o roszczenia subiektywności całkowitej? Gdyby tak być miało, to dla jakich powodów Gombrowiczowskie „ja” miałyby w równym stopniu interesować czytelnika, co autora? Czyż prowadzenie przez każdego dziennika wypełnionego jego własnym ja nie byłoby bardziej „gombrowiczowskie” niż przejmowanie się tym kłopotliwym „ja”, które Gombrowicz usiłuje nam narzucić? Jednakże stosunki między „jedynym” i jego „własnością” są tu nadto wyłożone w sposób szczególnie pociągający:

Kolosalny nacisk, jakiemu jesteśmy dziś poddani ze wszystkich stron — iżbyśmy wyrzekli się własnej egzystencji — jak każdy postulat, nie dający się zrealizować, doprowadza tylko do skrzywienia i sfalszowania życia. Ktoś na tyle nieuczciwy wobec samego siebie, iż może powiedzieć: cudzy ból jest dla mnie ważniejszy niż własny, z miejsca wpada w tę „łatwość”, która jest matką werbalizmu i wszystkiego zbyt gładkiego uwznioślenia. Jeśli o mnie idzie — nie, nigdy, przenigdy. Ja jestem.

Artysta zwłaszcza, który da się nabrać i ulegnie temu agresywnemu konwenansowi, jest zgubiony. Nie dajcie się zastraszyć. Słowo „ja” jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną, a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak nieomylnie jako przewodnik i surowe jako próbiez, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana. Myślę, że raczej

nie jestem dość fanatyczny w moim przejęciu się sobą i że nie umiałem — w strachu przed innymi ludźmi — oddać się temu powołaniu-zadaniu z dość kategoryczną bezwzględnością, pchnąć tę sprawę dość daleko. Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy. [s. 170]

Tymczasem w końcowych partiach tego tomu *Dziennika* czytamy:

utwory moje ani przez chwilę nie zapominają, że poza moim światkiem istnieją jeszcze inne światy. [s. 320, *Przeciw poetom*]

Tak więc „ja” jest ośrodkiem świata, świat jednak przyjmuje je w nie większym stopniu, niż ciemności przyjmują światło. Zauważmy, iż każde „ja” jest *a priori* społeczne, jest wytworem zespołowym, który wyzwała się pod naciskiem innych ludzi. „Ja” umiejscawia się w relacji do międzyosobniczości. [...]

Dwurząd sprzeczności

W końcu zawsze dochodzimy do punktu, w którym nieuchronne i nie dające się pogodzić intuicje oraz sprzeczne doświadczenia ujawniają się, prowokując napięcie między sprzecznościami, napięcie dochodzące do paroksyzmu i kończące się wybuchem. Chodzi tu o „ja” absolutne i „ja” względne, o takie opozycje, jak dojrzałość—niedojrzałość, twarz—maska lub życie i literatura. Celem Gombrowicza jest takie odrzucenie literatury, które tym samym ruchem stwarzałoby ją na nowo. Jakżeż tu nie pomyśleć o Sartrze, który w *Słowach* ubolewa nad tym przekształceniem działania w literaturę, by w rezultacie dać nam nową książkę, zresztą jedną z przyjemniejszych. U Gombrowicza mamy do czynienia z identycznym napięciem między niedojrzałą Polską a przejrzałym Zachodem. I nie jesteśmy zaskoczeni, odnajdując komplementarną sprzeczność między władzą a ceremoniałem, arbitralnie ustalonymi regułami i akceptacją tych reguł, jak gdyby ich źródło znajdowało się ponad nami — temat *Iwony*, książeczki *Burgunda* i *Ślubu*.

Listę tych uzupełniających się sprzeczności można przedłużyć, odnosząc ją do dziedziny społecznej, literackiej i politycznej czy religijnej. Świat tych sprzeczności nie daje się oderwać od tej Polski i Europy, które Gombrowicz poznał w młodości; był to świat, w którym żadne napięcie nie znajdowało harmonijnego rozwiązania — wszystkie zmierzały ku ostatecznemu kryzysowi.

Sytuacja, „scentrowana” w stosunku do rzeczywistości, polegająca na tym, że nie rezygnuje się ani z owego skrzywienia, ani z samej relacji, to postawa, która pozwala uplasować Gombrowicza w tzw. literaturze egzystencjalistycznej, tj. tej, dla której istnienie nie jest czymś danym, lecz

zasadniczą niedogodnością [*malaise*]. Podobnie jak egzystencjaliści, lubi Gombrowicz uprawiać filozofię w powieściach, sztukach teatralnych, na kartach dziennika, w toku polemiki. I także jego filozofia nie może być czym innym, jak antyfilozofią, wysiłkiem zmierzającym do zdemaskowania uroszczeń wszelkiej filozofii. Gombrowicz jednak, mimo przybierające na sile uznanie dla przedsięwzięć intelektualnych Sartre'a — a niewiele współczesnych szanuje on w tym stopniu — kpi sobie również z egzystencjalistów. Czyż nie są oni najgorszymi z filozofów, tym bardziej oddalonymi od prawdy życia, że twierdzą, iż się do niej zbliżają? Gombrowicz jest wyczulony na wieczną śmieszność pedanta, który chce pokazać, że jest młody, przystępny, wyrozumiały i który niemniej każdym słowem dowodzi, że jest pedantem. Antyprofesor nie jest przeciwieństwem profesora, lecz najgorszym z profesorów właśnie dlatego, że nie ma odwagi nim być.

Cóż tedy poczyną Gombrowicz z napięciami, którymi żyje i które są treścią jego myśli? Wyjawia je. Sprzeczności nie są ani ułożone, ani przewyciężone. One „Gryzą się” wzajem. Oto co tłumaczy częstotliwość wszelkiego rodzaju pojedynków, stanowiących szczyt gombrowiczowskiego komizmu i tragicznych grotesek. Nic nie wzbrania nam przypuszczać, że ten potomek sandomierskich hreczkosiejów naprawdę żywi dziedziczną estymę dla pojedynku. Gwałtowne zderzenie dwóch sił, dwóch stanów woli — czyż nie jest to człowiecza rzeczywistość, o ileż sympatyczniejsza od naukowej i obiektywnej klasyfikacji zachowań? Jeśli ludzkość jest subiektywnością — ja, ja, ja — to zderzenie subiektywności, z których każda uważa się za równą [*qui se veulent toutes coextensives au monde*], jest czymś lepszym niż zatarcie ich przez całkowitą obiektywizację. Czyż Gombrowicz nie widzi sam siebie jako harcownika wysuwającego się ku przodowi po to, by zmierzyć się z innymi pisarzami i, o ile możliwe, pokonać ich, zepchnąć z pola?

Jeszcze trzy pojedynki

Na początku *Ferdydurke* natrafiamy na „pojedynek na miny” między Miętusem — wcieleniem ludowości i wulgarności pewnej siebie — a szlachetnym romantykiem, czystym Syfonem. Dwie pokusy ducha polskiego — uwielbienie szlachty i chęć bycia kapłanem religii wielbiącej lud — potykają się tu jako dwa oblicza niedojrzałości.

[...] Pojedynek kończy się zwycięstwem Syfona, lecz Miętus — by zrozumieć aluzję tkwiącą w przewisku tego obscenicznego wyrostka, trzeba pamiętać o łacinie! — nie daje za wygraną. Z pomocą swych przyjaciół zmusi Syfona do wysłuchania najplugawszych wyrazów. To jest ów „gwałt przez uszy” [...].

Drugim dziwnym pojedyńkiem jest w *Ferdydurke* pojedynek filozofów: Filidora, który syntetyzuje, i Anty-Filidora, który analizuje. Zaczyna się on od nie przynoszącej rezultatu walki na spojrzenia, przechodzi w konfrontację dwóch retoryk, kończy się zaś pojedyńkiem na pistolety, którego ofiarami padają żony obu myślicieli.

[...] W *Trans-Atlantyku* asystujemy przy regularnym pojedyńku. Naprzeciw siebie stają — polski szlachcic i milioner, który uwiódł mu syna. Jednak skrzywdzony ojciec, nie wiedząc o tym, strzela bez kul, z pistoletu nabitego wyłącznie prochem. Już w *Ferdydurke* był mecz tenisa obserwowany w napięciu przez liczną publiczność — mecz rozgrywany bez piłek. W *Trans-Atlantyku* mamy do czynienia z bójką zaiste kosmiczną: zwierzęta, meble, książki Gryzą się wzajem. Scena ta rozgrywa się w pałacu perwersyjnego milionera.

Dopieroż nas ścisnąć, pod nogi obejmować, do domu prowadzić. Ja się zdumiałem, a zdumiał się też Tomasz z synem swoim, widząc Salonów, Sal wielkich luxury, które Plafonami, Parkietami, Stiukami, a Boazeriami, a też Wykuszałami, Kolumnami, Malowidłami, Posągami, dalej więc Amorkami i Refektarzami, Pilastrami, Makatami, Kobiercami, tyż i Wazonami, Wazy filigranowe, kryształowe, jaspisowe, korczyki, koszyki palisandrowe, truny, kotylety weneckie albo i florenckie, a także lite filigrany. A jedno obok drugiego natłoczone: napchane, że nie daj Boże, że już głowa boli: bo to Amorek obok Maszkary, a tu na fotelu Madonna, tam na pasie Waza i jedno pod stołem, drugie w Wazonem, tam znowuż Kolumna nie wiedzieć skąd i po co, a obok Tarcza albo i Półmisek.

[...] A tu właśnie piesek mały przez salę bieży Bonoński, choć widać z pudłem skrzyżowany, bo ogon miał pudła, a szerść foksteriera. Zaraz też Major-domus przyleciał, któremu Gonzalo rozkaz wydał, aby stół zastawić, bo, mówi, najserdeczniejsi to Przyjaciele, Bracia moi! Mówiąc to, Panu Tomaszowi w ramiona znów upadł, potem zaś mnie ścisnął, a też i Ignaca.

Ależ powiada Tomasz: — Coś tu psi się gryzą. Jakoż dwa pieski, z których jeden Kusy Pekinczyk, ale z kitą, drugi zaś Owczarek (ale jakby szczurzy ogon miał, a pysk Buldoga) razem przez pokój, gryząc się przebiegły. Gonzalo wykrzyknął: — A gryzą się, gryzą! Oj tyż to, nieźle się gryzą, patrzą Pan Dobrodziej, jak ta Madonna tego Smoka chińsko-indyjskiego gryzie, a ten zielony Dywan Perski z tamtym Murillem moim się podgryza, a te gzymsy z tymi posągami, diabłaż to, chyba będę musiał klatki im posprawiać, bo się zagryzą...

Zmiarkowaliśmy, że gryzienie owo nie tylko od psów pochodziło, ale też za sprawą tych mebli rozmaitych, między sobą sprzecznych i skłóconych było. Lecz, powiada Tomasz: — A tam Biblioteka.

Jakoż w pokoju obok, dużym, kwadratowym, książek, skryptów kupy na podłodze, wszystko wywalone, jak z tacek; aż pod sufit góry; tam zaś wśród tych gór, dopieroż przepaści, zręby, jary, usypiska, rozdoły, a tyż kurz, pył aż w nosie wierci. Na górach tych tedy chudzi bardzo Czytelnicy siedzieli, którzy to czytali; a może ich siedem albo osiem było. — Biblioteka — mówi Gonzalo — biblioteka, oj, co za kłopot z tym mam, skarcanie boże, a bo najcenniejsze, najbardziej szacowne dzieła geniuszów samych, najprzedniejszych Ludzkości duchów, ale cóż panie, kiedy Gryzą się, Gryzą, a też i Tanieją od nad-

miaru swego, a bo za dużo, za dużo i co dzień nowych przybywa, i nikt wyczytać nie może, bo za dużo, ach, za dużo! Owóż ja, panie, Czytelników zgodziłem i im słono płacę, bo już mnie wstyd, że tak wszystko Nieczytane leży, ale za dużo wyczytać nie mogą, choć i bez przerwy dzień cały czytają. Najgorzej jednak, że się książki wszystkie gryzą, gryzą i chyba jak psy się zagryzą!⁴

Ironia, nie zamierzona pewno przez autora, sprawia, że ta biblioteka, w której dzieła „Gryzą się”, przywodzi na myśl niektóre opowiadania Borgesa. Z tego powodu pojedynek Borges—Gombrowicz jawi się jako opozycja nie skończona, albowiem bez zwycięzcy. Jest to ponowienie relacji między Filidorem i Anty-Filidorem, która mimo gwałtowność konfrontacji pozostaje stosunkiem statycznym, antynomią unieruchomioną. Przekształcenie mocy w ceremoniał — tak częste w całym dziele pisarza — służy właśnie wyrażeniu tej nieruchomej dynamiki. Opozycja staje się symetrią, stylizacją, nie przestając ani na chwilę być opozycją. Stąd owa mieszanina energii oraz ironii, stąd teatralność — obecna zarówno w powieściach i opowiadaniach, jak i w sztukach — owego świata, który przedstawia swe sprzeczności nie transcendując ich. Ironia często preradza się w satyrę. Tak Miętus, pragnąc zamanifestować chęć „zbliżenia się do ludu”, wybiera w tym celu chłopca stajennego, który tłucze go w końcu na kwaśne jabłko, albowiem niewłaściwie pojął sens owych zbliżeniowych zabiegów.

Nadmiar

Jednakże symetria przeciwieństw nie w pełni wyjaśnia ową nieustającą batalię. Istnieje przyczyna dodatkowa: jest nią przepełnienie, nadmiar bytu. Zbyt wiele tradycji, zbyt wielu ludzi, zbyt wiele książek, dzieł, idei, przedmiotów. *Ferdydurke* jest rówieśnikiem *La Nausée*, która każe odczuwać ów „byt-tu” [*être-là*], rojący się, nadmierny, nie do zniesienia. Dla Gombrowicza symbolem tego nadmiaru jest muzeum. Widzi je więc jako pole bitwy: wystawione dzieła mocują się i wzajem zabijają. Ten nadmiar dzieł powoduje, że świat ducha, twórczości artystycznej nie jest już zbiornikiem duchowej energii, a wręcz przeciwnie światem ilości i urzeczowienia. Zalew kultury otacza nas niczym druga natura, równie groźna jak pierwsza. Po to, by „ja” mogło li tylko oddychać i zdobyć sobie jakieś miejsce, zacząć trzeba od zniszczenia, zwomitowania tego nadmiaru kultury. Czyż bez tej agresji wymierzonej w nacisk nieprzeliczalnych, tamujących drogę obecności, można narzucić światu swoje własne oblicze, zaważyć swoim własnym ciężarem? „Jak się tego pozbyć?”

⁴ [Jw., s. 83—85.]

Pojedynek cieni, kłbowisko ludzi, zwierząt i rzeczy, które Gryzą się wzajem, to nie tylko prezentacja przeciwieństw, lecz również sposób likwidacji nadmiaru przy pomocy gwałtu lub podmuchu gigantycznego śmiechu.

To tłumaczy sprawę pojedynku. Ale co z „cieniami”? Skąd tyle pojedynków alegorycznych lub fikcyjnych, a — w każdym razie — czysto ludycznych? Tu trzeba wziąć pod uwagę dominującą rolę ceremoniału. Wszystko jest spektaklem [*représentation*] i spektakl jako uprzywilejowany (nie w jednym tylko sensie) sposób życia jest z kolei „przedstawiany” w teatralności. Wszystkie te pojedynki są lustrzane i na tym zasadza się ich związek z symetrią; jest to w tym samym stopniu prezentacja rozdwojenia, co doświadczenie szoku. Pamiętajmy, że w *Pornografii* narrator jest rozdwojony na Witolda Gombrowicza i Fryderyka. W *Ślubie*, powracający z wojny Henryk jest jednocześnie Władziem. Czy jednak to zamiłowanie do symetrii, to ciągle rozdwarzanie osób nie podważa indywidualności, absolutnej szczególności ukochanego „ja”? W rzeczy samej, dzieło Gombrowicza to zarazem namiętna afirmacja i radykalne zakwestionowanie jednostki. Raz jeszcze prawda zawarta jest pomiędzy dwoma uzupełniającymi się doświadczeniami.

Podglądacze

W *Pornografii* rozdwojenie postaci, motywów działania, wydarzeń prowadzone jest z konsekwencją niemal nazbyt rygorystyczną. Tutaj „voyeuryzm” to relacja symetrii między światem dojrzałości i niedojrzałości. Obecność podrostków — zabiegi dorosłych. Wiadomo, że naprawdę krwawe epizody, morderstwa poruszają w mniejszym stopniu niż wyrażane poprzez niuanse przeciwieństwa; toteż przypadkowe zetknięcie się końców dwóch widelców jest w tej książce o prowokacyjnym tytule momentem najbardziej erotycznym, co być może, rozczarowuje niektórych czytelników. Chodzi tu bowiem o mikroerotyzm. Nadto *Pornografia* to zetknięcie się etykiety i natury, ceremoniału i nieokrzesej woli. Czyż jednak pojedynek nie jest zawsze uroczystością? Dopóki trwa godność rytuału, wszystkie pojedynki są sobie równe. Obie sztuki teatralne Gombrowicza zdają się zmierzać w stronę wesela i kończą się ceremonią pogrzebu. Rytuały są tu wzajem wymienne, czy też podlegają jakiemuś „prawu Greshama”, które sprawia, że przewagę mają najbardziej złowrogie?

Symetria, rozdwojenie, pojedynek — wszystko krąży wokół rozłamu, konfrontacji, narzuca je z gwałtownością odpowiadającą temperamentowi narratora. Otóż forma tak narzucona treści pozostaje w niezgodzie z tą

ostatnią; żadną miarą nie jest tej treści emanacją. U Gombrowicza ta stała opozycja między formą a treścią czyni w twórczości gwałt. Taka jest lekcja — w sensie komedii Ionesco — tego dzieła. *Ferdydurke* zaczyna się od gwałtu. Trzydziestoletni mężczyzna — znajduje się, jak Dante, w połowie drogi swego żywota, a jego Wergiliuszem jest profesor Pimko — przemienia dorosłego w подростка, wpycha w gaworzenie i prze-mocą odsyła do szkoły.

Uwiedzenie, gwałt — oto kolejne jawnie przeciwstawne sposoby działania, sterujące tym utworem. *Dziennik* miesza, myli je z sobą w sposób jawny, ponieważ czytelnik, zawsze obecny, powinien być zarazem sprowokowany i zdobyty [*à la fois provoqué et gagné*]; intencja ta rzuca się w oczy, choć jednoś nie jest właściwa samemu opowiadaniu. Jednak uwiedzenie i gwałt nie są tu tylko przeciwieństwami. Czyż gwałt nie jest jedynym rodzajem uwiedzenia, na jaki przystać może cnota? Ten, kto pragnie się poddać, będzie wdzięczny władzy totalnej za to, że stwarza alibi. W utworach Gombrowicza gwałt często zdaje się być niewinnością, ponieważ doprowadzony zostaje do skrajnego „baroku”. Niemniej gwałtowność ta nie jest dowolnie wybranym sposobem opowiadania. Jest ona równie wrodzona temperamentowi autora, co jego nieufność względem „wyrafinowanej kultury” czy „paryżanek”. Kiedy mówi o tych ostatnich, to bynajmniej nie zgrywa się na wieśniaka znad Wisły czy Dunaju po to, by nas prowokować, czyni tak, gdyż w ostatecznym rachunku jest tym wieśniakiem.

W umiłowaniu młodzieńczości, w kulcie niedojrzałości tkwi również, poza wszelkim zamierzeniem narracyjnym czy filozoficznym, jakaś bezpośrednia i naiwna siła. Pewne stronic *Dziennika* zawierają refleksje, w których łatwiej można rozpoznać hreczkosieja niż pisarza. Toteż, choć nie podobna się obejść bez tego, jakże często wspaniałego *Dziennika*, ośmielałam się sądzić, że Gombrowicz-narrator jest doskonalszy od Gombrowicza-diarysty. Jego ambiwalencja, niewyczerpane bogactwo sprzeczności idą o wiele dalej niż jego analizy, niezależnie od stopnia ich przenikliwości.

Gombrowicz dobrze utemperowany

Spośród sprzeczności pomiędzy narratorem a autorem *Dziennika* jedna niechybnie uderzy odbiorcę. *Dziennik* gloryfikuje odsunięcie się od świata, dystans, spokojną refleksję, konserwatyzm, umiarkowany klimat tolerancji. Lecz gdzież się podziały te cnoty w utworach? Miast dystansu występuje tu stale gwałtowna napastliwość. Obraz, myśl stają się dramatem, a dramat zostaje doprowadzony do paroksyzmu.

W *Dzienniku* czytamy:

Ta możność odwrotu, to „sfolgowanie”, wydobyć się z nadmierności w wymiar bardziej ludzki, swobodniejszy — oto dla mnie jedyna prawdziwa wolność. Ale dziś nawet ta wolność stała się sztywna i nadmierna. Otrzymałem list, zawierający pochwałę, która tak bardzo mi zasmakowała, iż poznałem od razu, jak dalece trafia w sedno moich aspiracji. „Wolność jaką pan daje w swoim dzienniku jest prawdziwsza od profesorskiej wysiłonej wolnością, do której aspiruję tutaj, a tamtą wolnością — intelektualną, i tak „wysiloną”, że w istocie staje się nowym więzieniem. Ale moja wolność, to ta zwykła, codzienna normalna swoboda, potrzebna nam do życia, będąca sprawą instynktu raczej niż mózgowej medytacji, wolność, która nie chce być niczym absolutnym — swobodna, czyli byle jaka, swobodna nawet w stosunku do własnej swobody. Sartre i Mascole zdają się zapominać, że człowiek jest istotą stworzoną do życia w sferze średniego ciśnienia, średnich temperatur. Znamy dziś chłód śmiertelny, znamy ogień żywy, ale zapomnieliśmy sekretów letniego wietrzyka, który orzeźwia, pozwala oddychać. [s. 133]

Cóż za stateczna mądrość! Lecz, drogi uczniu Montaigne’a, czy jest w pańskich opowiadaniach i dramatach choć jedna scena, która nie została doprowadzona do skrajności? Refleksyjność i temperament Gombrowicza „Gryzą się”. Pisarz sam siebie prowokuje do pojedynku. Lecz jeśli przyjrzeć się im uważnie, wszystkie jego pojedynki są pojedynkami cieni właśnie dlatego, że stanowią one część jego własnego snu wystawionego jako spektakl, jego wewnętrznego dramatu. *Ferdydurke* zaczyna się od walki między częściami ciała, które uzyskały samodzielność i które nie mogą się znieść, a w opowiadaniu *Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego* mamy do czynienia z walką, która rozgrywa się w duszy syna pomiędzy ojcem, szlachcicem-antysemity a matką Żydówką.

Uwewnętrznienia, które bynajmniej nie prowadzą do solipsyzmu, do redukcji wszystkiego do „ja”. Każdy dramat winien stać się wewnętrznym dramatem pisarza; jak nada mu on formę? Lecz przekształcenie wszystkiego, co napotyka on w „ego”, jest u Gombrowicza wyobcowaniem *à rebours*. Napięcie między „zewnątrznością” i „sumieniem” nie zostaje nigdy rozładowane. W napięciu tym ma swój udział walka klas: różnica społeczna przeżywana jest jako otchłań; ona określa tragedię i komedię spotkań. Otóż nie każde napięcie musi zakończyć się pojedynkiem. W świecie ceremoniału mogą występować inne typy konfrontacji. Znakomitego przykładu dostarcza tu *Biesiada u hrabiny Kottubaj*.

Jak pamiętamy, narrator snob czuje się uszczęśliwiony tym, że może być współbiesiadnikiem hrabiny w jednym z jej słynnych piątkowych, wegetariańskich obiadów. Przy stole padają słowa szlachetne i pełne humanitaryzmu. Nagle atmosfera biesiady ulega zmianie, nasiąka brutalnością. Narrator, przekonany, że wzniósł się na wyżyny wielkiego świata, nie nadąża za metamorfozą, która dotyczy właśnie posiłku z pozoru wege-

tariańskiego — w rzeczywistości zaś kanibalskiego. W tym przypadku konfrontacja staje się jedynie afrontem. Agresja nie jest już pojedynkiem równych, lecz zderzeniem sfery wyższej z niższą, które podobnie jak konfrontacja dojrzałości i młodości nie jest jedynie symetrią i lustrzanym efektem.

Mimo to motyw pojedynku — na miny, uśmiechy, spojrzenia, okrzyki i wiele innych! — jest u Gombrowicza czymś trwałym, niemal obsesyjnym. Nie dziwi mnie jednak, że *Dziennik* nie zawiera żadnych na ten temat aluzji. Pisarz wypowiada się tu w sprawach, które są dlań problematyczne. Otóż — stylizowany czy nie — pojedynek jest dla Gombrowicza czymś samo przez się zrozumiałym.

„Gdyby nie było Polski...”

Po dwudziestu siedmiu latach pobytu w Argentynie [w rzeczywistości pisarz spędził w Argentynie dwadzieścia cztery lata — przyp. red.], która stała się dlań drugą ojczyzną, Gombrowicz pozostał pisarzem arcy-polskim. To o nim myślimy, czytając w *Rodzinnej Europie* fragmenty poświęcone intelektualnej niezależności potomków zubożałej drobnej szlachty.

[...] Miłosz pisze [...]:

Nie ma sensu udawać, że jest się wyjątkiem i ukrywać obsesję właściwą wszystkim Polakom. Przeciwnie, trzeba się do niej przyznać i starać się ją badać możliwie beznamiętnie⁵.

Kiedys w jednym z listów Gombrowicz zarzucił mi, że nie przywiązuje należytej wagi do jego poglądów, a — pisał — „to właśnie idee organizują moje pisarstwo”. Można wiele pisać na temat filozofii czy świata idei Gombrowicza, nie zahaczając o pojedynek cieniów — ale będzie to właśnie pisanie o filozofii, a nie o jego dziele. To prawda — ogromne przestrzenie myśli Gombrowicza zajęte są przez owo zetknięcie się niedojrzałości i wieku dojrzałego, tego co nie wystaje z tym co wyklarowane, w egzegezie zaś własnego dzieła pisarz nader często mówi o tym zdarzeniu. Lecz konflikt ten przenika w akt opowiadania właśnie przez pojedynek. Pojedynek jest zarazem „powagą życia” i młodzieńczą prowokacją; smak zniszczenia tego co inne i stylizowane „wyzwanie” — a więc zaprzeczenie i uznanie dwoistości. Taneczność i krwawe działanie, jest to więc również zetknięcie się góry (ceremonii) z dołem (gwałtem). Jeśli chodzi o problem niedojrzałości, to jest on zapewne wieczny, lecz w tym dziele związany z klimatem epoki [...]. Co się zaś tyczy pojedynku

⁵ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*. Paryż 1959, s. 108.

dojrzałość—niedojrzałość, nie wolno zapominać, że obie te potęgi są również dwiema formami niemożności. Albowiem wszystko, co uformowane, czerstwieje, umiera i na dłuższą metę nie jest w stanie oprzeć się wzrostowi tego, co jest Stawaniem się. To walka obumarłego drzewa z sokami życia. Z drugiej strony, młodość zostaje zawsze poddana naciskom konwencji, rytuałów, zastygłych form i zanim przeciwstawi tej presji własną wartość, musi ulec przekształceniu. Krótko mówiąc, musi dojrzeć, dokonać wyboru, stać się zaprzeczeniem młodości, która jest możliwością rozporządzania. Każde dojrzewanie to utrata twórczych możliwości; każde urzeczywistnienie to utrata możliwości.

Ten kontrast, zderzenie dwóch mocy, które są również niemocą, wyraża się z kolei w dziele Gombrowicza przez pojedynki, choć nie tylko przez pojedynki. Nie chodzi tu bynajmniej o narzucenie „pojedynku cieniów” w charakterze jedyne go tematu tego świata. W *Kosmosie* gwałt ujawnia się przez narastanie (powieszenie wróbla, kota, człowieka), a nie przez opozycję. „Ślady” — arbitralne interpretacje — tworzą zbrodnię, symbol narzuca rzeczywistość.

Do tej powszechnej dychotomii, która u Gombrowicza manifestuje się przez rozdarcie, symetrię, rozdwojenie, walkę w przestrzeni i powtórzenie w czasie, należy jednak podchodzić ostrożnie. Scalanie się w „ja” i rozdwojenie „ja” tworzą, przez kolejność następstw, rytm dzieła, który rzuca nas w nieskończoność cyklu moc—niemoc. Poddanie się tej ciągłej walce byłoby zbyt ciężące i nie do zniesienia, gdyby nie przełamywał jej duch groteski, gdyby względem tej elementarnej kotłowaniny brak było dystansu, który daje i odbiera śmiech — śmiech rozbrzmiewający w całym dziele Gombrowicza, śmiech, co sam jest to groźny, to wyzwalający.

Przełożył Roman Zimand