

Dimitrina Hamze

Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji

Postscriptum Polonistyczne nr 2(12), 199-219

2013

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.

DIMITRINA HAMZE

Uniwersytet im. Paisija Chilendarskiego
Płowdiw

Witold Gombrowicz w kalejdoskopie recepcji

Kontrowersyjna, wyzywająca i ekscentryczna osobowość Witolda Gombrowicza, artystycznie funkcjonująca w twórczości wielkiego mistrza, stanowi nie lada wyzwanie dla czytelnika jako wybrańca funkcjonującego w zadanej ramie modalnej dialogu literackiego. Trudno nie ulec pokusie, by oddać się bez reszty tej fascynującej grze, którą rządzi wszechogarniająca ironia jako sprawdzian wielowymiarowej, polifonicznej i wciąż umykającej tożsamości podmiotu twórczego. Owa fluktuacyjna, kalejdoskopowa autoidentyfikacja, dzięki ustawicznej zamianie ról powstająca i realizująca się w bezustannym ruchu, z góry wyklucza stosowanie utartych schematów recepcyjnych, mających pobudzać wyobraźnię czytelnika. Takie podejście twórcy dla czytelnika nie jest wcale, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ani poniżające i deprecjonujące czy zdradliwe, ani nadmiernie wyniosłe czy zaborcze. Wręcz przeciwnie, jest zaproszeniem do współautorstwa, do współkreacji, do wspólnej podróży w głąb zmiennej i antytetycznej jaźni – własnej, a zarazem współpartnerskiej wobec odbiorcy, bo opartej na tym samym wzorcu, sprytnie „rekomendowanym” przez autora.

Kontrformalna ofensywa Gombrowicza obejmuje także Formę odbioru jako ustalony zbiór przepisów na „prawidłowe odczytanie” intencji podmiotu literackiego, których rozszyfrowanie jest zresztą iluzją. Plastycznym i otwartym wzorem do naśladowania przez czytelnika jest postawa autora, który nawet sam dla siebie jest poniekąd zagadką i obiektem nieprzerwanych dociekań. Jego wzmożona „sobowtórność”, powielana przez liczne wcielenia, wśród których jest także właśnie wirtualny czytelnik, nie tolerowałaby recepcji jednowymiarowej, często znaczonej obiegową opinią. W tej perspektywie czytelnik nieco zdezorientowany, skarżący się na niezdolność zrozumienia, jest nawet bliżej in-

tektualnej, psycho-emocjonalnej i ekspresywno-estetycznej konstytucji autora, odzwierciedlającej się w jego dziele literackim, niż odbiorca „wprawiony” (kompetentny), bezbronny wobec imperatywów Formy. Możemy tylko po części zgodzić się z twierdzeniem Ewy Plonowskiej-Ziarek, że „Gombrowicz nigdy nie przejawiał szczególnej nieśmiałości, gdy z zamiarem sprowokowania czy podrażnienia swych czytelników przyjmował najbardziej niesamowite pozy” (Plonowska-Ziarek 2001, 243). Rzekoma zajadłość i uszczypliwłość autora w roli narratora są tylko autoironiczną mistyfikacją, a prowokowanie oznacza jedynie bodziec do współdziałania i do wzajemnej komplementarności (i kompletywności) dwóch zmierzających ku sobie osobowości (jaźni) o nastawieniu jednocześnie ironicznym i autoironicznym (nadawcy i odbiorcy).

Recepcyjne spektrum podmiotu literackiego w ujęciu Gombrowiczowskim. Psychologiczne aspekty recepcji

Predyspozycje psychiczne autora – jego wysublimowana wrażliwość na bodźce płynące ze środowiska – rzucają go na pastwę wielorakich pokus, które nie tyle kształtują jego indywidualność, co rzeźbią ją stopniowo i poniekąd niespodziewanie, w miarę nawarstwiania się doznań towarzyszących poszukiwaniu własnej tożsamości. Wewnętrzna integracja różnorodnych doświadczeń zaspokaja przede wszystkim potrzeby poznawcze podmiotu. Oksymoroniczna „obrazotwórczość” Witolda Gombrowicza jest kluczem do wniknięcia w światopoglądową i psycho-estetyczną konstytucję twórcy¹.

Dzięki oksymoronowi podmiotowi udaje się pogodzić rzekomo nieprzystające do siebie światy: dostępny świat użytecznej wygody, nieznany i niepojęty demoniczny kosmos oraz ekscentryczny świat dewiacji („zwichnięć”) jako nieco desperacką, lecz płodną, brzemieną w twórcze konsekwencje próbę skoordynowania i koadaptacji dwóch pozostałych. Mediatywna (mediatywizująca) funkcja oksymoronu pozwala autorowi osiągnąć nie tylko fikcyjno-estetyczną, lecz także egzystencjalno-epistemologiczną równowagę, aczkolwiek tylko w postaci eksperymentu lub gry. Ów model płynnej i ustawnie rozwijającej się w niespodziewanym nawet, lecz porywającym kie-

¹ Więcej na ten temat w artykułach: Hamze D., *Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гомбрович* (w druku); *Гротесковая аббревиатура, названная оксимороном (на материалах творчества В. Гомбровича)* (w druku).

runku osobowości narratora ściśle zazębia się z wyobrażeniem tożsamości narracyjnej u Małgorzaty Czerwińskiej:

Psychologiczne pojęcie tożsamości narracyjnej wydaje się szczególnie obiecujące jako szansa na wyjście z impasu dotyczącego pojęcia podmiotu po odrzuceniu *cogito* kartezjańskiego. (...) Narracyjna koncepcja nie uważa podmiotu za trwałą, niezmienną substancję, ale zarazem nie traktuje go jako chaotycznego zbioru zatowizowanych wrażeń przepływających w pustce. Ujmując podmiot jako rzeczywistość procesualną, zarazem nie likwiduje pojęcia ciągłości, i na tym funduje nowe rozumienie tożsamości (Czerwińska 2005, 215).

Rękopisem stosownego (w sensie inwencyjno-twórczego i dalekowzrocznego) odbioru nawet najbardziej ekscentrycznych egzystencjalnych „wygibasów” (przejawów egzystencji) opowiadającego jest ich konsekwentna narratywizacja i tekstualizacja, rzeźbiące sukcesywnie zmienną jednostkę (jednostkę podmiotu w stanie stałej transformacji) podmiotu:

Proces uzyskiwania osobowej samowiedzy jest efektem dyskursywizacji i uspołecznienia jednostkowego doświadczenia, a poczucie ciągłości „ja” – wynikiem nieuświadomianej narratywizacji przypadków życia danej osoby. Nawet najbardziej spontaniczną, prywatną ekspresję indywidualnego przeżycia głęboko przenikają symboliczne systemy kultury, a jednostkowymi – zdawać by się mogło – interpretacjami sterują schematy narracyjne. Tekstualizacja nadaje sens, czyni całością rozproszone działania, narzucając selekcję i uporządkowanie, które maskują i zniekształcają wyjściową „sobość” jednostki (Pajdzińska 2008, 227–228).

Holistyczny i androgyniczny obraz współczesnej istoty ludzkiej wymaga odpowiednio adekwatnej recepcji, której „odmłodzona”, dwuznaczna i wielopłaszczyznowa twórczość Gombrowicza wyjątkowo sprzyja. Ten właśnie obraz stanowi obiektywny pierwiastek, konsekwentnie utrwalany społecznie wytwór w subiektywnej strukturze świadomości podmiotu tworzącego. Stanisław Gajda trafnie określa to jako „obiektywny sens w subiektywnej formie” (Gajda 1998, 32).

Pragmatyczne aspekty recepcji

Interferencja literatury i rzeczywistości zapewnia rozległy wachlarz możliwości percepcyjnych. Celem komunikacyjnego przekazu Gombrowicza

jako nadawcy nie jest emitowanie informacji, lecz poszerzanie wiedzy czytelnika jako odbiorcy na temat płynności i umowności wszelkich granic: światopoglądowych, moralno-etycznych, mentalnych, kognitywno-percepcyjnych, estetycznych, językowo-tekstowych i receptywno-interpretacyjnych, przy czym istotny bodziec do wypracowania poszukiwanych przez odbiorcę treści stanowi możliwość wnioskowania, podsycana i wzbogacana specyfiką podmiotu jako nadawcy. Na specyfikę tę składają się: momentalność, hiperrzależność sytuacyjna, tymczasowość, atomiczność (dyspersyjność), dyskretność i procesualność *ja* autorskiego. Osobowa empiria podmiotu sprzyja jego dyskursywizacji, czyli dynamice („uintensywnieniu”) jego natury dialogicznej. Dyskursywny charakter podmiotowości, implikujący jej przygodność i plastyczność, urzeczywistnia się w modularnych aktach mowy i skłaniania odbiorcę do przyjęcia postawy mimetycznej, czyli adaptacyjnej, hipotetyczno-tożsamej. Synteza rozmaitych wcieleń podmiotu, jego wielokrotna jedność, ujawnia heurystyczną wartość jego jaźni, która staje się heurystycznym wynalazkiem czytelnika w jego sferze recepcyjnej.

Jak twierdzi Robert Pilat, jesteśmy niewolnikami sytuacji aporetycznej – mówiąc o sobie, z a k ł a d a m y coś na swój temat (Pilat 2008, 42). I owo założenie, które Paul Ricoeur nazywa samoodniesieniem, polegającym na złożonej samointerpretacji (Ricoeur 2003, 93), przekazujemy odbiorcy. Hermeneutyka samego siebie po stronie nadawcy koresponduje i zaczyna współbrzmieć z hermeneutyką samego siebie po stronie odbiorcy. Potrzebę ugruntowania i umocowania podmiotu-*ja* Ricoeur kojarzy z aktem *poświadczenia*, będącym „systemem wewnętrznych aktów i dyspozycji, które wciąż od nowa ustanawiają »ja« wobec tego, co nim nie jest, a więc w istocie przeciwieństwem samoidentyfikacji” (Ricoeur 2003, 89). Nawet więcej, ostoją samoodniesienia staje się akt *poświadczenia* jego niemożliwości – wewnętrzna konstatacja i zgoda na inność współkonstituującą mnie samego: „Tym, co ostatecznie zostaje *poświadczone*, jest bycie tym samym i w swym dialektycznym związku z innością” (Ricoeur 2003, 89). Samoodniesienie nie pokrywa się zatem z samoidentyfikacją, a tym samym wyklucza możliwość ustanowienia pojęcia samego siebie. Jak konkluduje Robert Pilat: „Osoba wskazuje na samą siebie przez dialektyczne odniesienie do tego, co inne, nie zaś do domniemanej własnej istoty” (Pilat 2008, 42). Konstrukcja psychiczna i filozoficzno-estetyczne peregrynacje podmiotu Gombrowicza, wcielone w autorską koncepcję Formy i maski, idealnie wpisują się w tę perspektywę badawczą. *Maska* jawi się jako bodziec, katalizator i regulator międzyludzkiej komunikacji, jak trafnie sugeruje Bożena Witosz:

Maska jest więc regulatorem naszych relacji interpersonalnych, sprzyja również akceptacji własnych zachowań mownych, gdy te są dobrze odbierane przez innych. Jednak podmiot otoczony wielością form życia społecznego, różnymi modelami kultury, zróżnicowaniem gier językowych, pozostając pod naporem owych zewnętrznych sił, staje się podmiotem, którego tożsamość językowa przypomina, jak pisała Ewa Rewers „rodzinę” fragmentarycznych głosów brzmiących jednocześnie i układających się w niemającą końca rozmowę. Kompetencja komunikacyjna, gwarantująca umiejętne wypełnianie różnych ról językowych, ma charakter pluralistyczny. Wolfgang Welsch określa tę heteronomiczną kondycję podmiotu „życiem w liczbie mnogiej”, Julia Kristeva wprowadza kategorię podmiotu „polilogicznego”, w innym miejscu – „podmiotu rozszczepionego”, a kognitywiści George Lakoff i Mark Johnson mówią o „mnogim ja” (Witosz 2008, 131).

Dzięki samoodniesieniu wobec inności i samointerpretacji poprzez inność zrelatywizowana i wewnętrznie zróżnicowana immanencja ulega transcendencji – w wydaniu Gombrowiczowskim za pośrednictwem zharmonizowanej asymetrii groteski. Takie ujęcie wyklucza ontologizację samoodniesienia, co, zwłaszcza w rozumieniu kolokwialnym, „uplastycznia” fenomeny moralne. Doniosła rola przygodności, a nawet dowolności w hermeneutyce siebie chwycie zrębami ludzkiej samowiedzy i utrudnia, czy wręcz uniemożliwia sprostanie stawianym przed nią zadaniom: „Wygląda na to, że pomiędzy samoodniesieniem i samowiedzą, wyrażającą się w pojęciach i sądach o sobie, pojawia się przepaść, której nie potrafimy pokonać” (Piłat 2008, 43). Podmiot literacki Gombrowicza stara się przezwyciężyć tę otchłań, budując samowiedzę na fundamencie samoodniesienia za pomocą transcendującej groteski. W ten sposób samowiedza, „manifestująca się” polifonią samego podmiotu, prowadzi polilog na wielu płaszczyznach – z samym sobą jako autorem, z narratorem, z sobą jako bohaterem-sobowtórem, z innymi bohaterami, z czytelnikiem wirtualnym i z czytelnikiem autentycznym (adresatem narracji) – i jawi się jako wynik wielowarstwowego samoodniesienia.

Teoria relewancji w inferencyjnym akcie komunikacji powinna pobudzać odbiorcę do współpracy – nie jako już przeżyty, symetryczny układ nadawczo-odbiorczy w ujęciu kodowanie – odkodowanie, lecz w sensie kreatywnego współdziałania między produktem a adresatem. W perspektywie płodnego (i perspektywicznego) „dysonansu” (asymetrii) zespołów presupozycji po obu stronach – nadawcy i odbiorcy – synkretyczny i zglobalizowany megaakt mowy nie może skończyć się niepowodzeniem ze względu na percepcyjną

otwartość i pragnienie wtórowania intencjom nadawcy ze strony odbiorcy w sensie komplementarnej atrybucji. Wychodząc z założenia, że podmiotowość istnieje jedynie w obrębie czegoś, co nazywa się „sieciami rozmów” (Tylor 2001, 170), autor wyposaża swoich czytelników w możliwości wyboru strategii interpretacyjnych. Dezintegracja i partykularyzacja osobowości narratora nie jest negatywnym sygnałem jej destrukcji, lecz pluralistycznym mechanizmem sprawczym, dowodzącym zasadności selektywnych poczynań odbiorcy. Jako czynny uczestnik w interakcji obcowania, czytelnik korzysta ze swojej uprawnionej pozycji twórczej i, jak przekonująco zauważa Bożena Witosz, sam wybiera odpowiedni wzorzec zachowań, dokonuje jego interpretacji, a następnie w sposób indywidualny aktualizuje go (Witosz 2008, 134). Dezintegracja zapowiada restrukturyzację ponownie zintegrowanego podmiotu.

Wykładnia Formy w obrębie recepcji

Analizując Formę z jej receptywnym rejestrem w twórczości Gombrowicza, należy liczyć się ze znaczeniem, jakie autor nadaje tej kategorii. Forma jako naczelne, najbardziej frekwencyjne i uniwersalne pojęcie w jego systemie wartości jest równocześnie kluczowym czynnikiem konstrukcyjnym dzieła literackiego i centralną osią konsolidującą jego poglądy filozoficzne (Hamze 2011b, 196–206). Nieuniknione imperatywy Formy i nasza wobec nich uległość znaczą ludzką egzystencję, nadając jej określony kierunek.

Zarówno autor, jak i czytelnik powinni uświadamiać sobie fakt, że z potrzasku wszelkiego rodzaju zależności formalnych – ontycznej, egzystencjalnej, epistemologicznej, socjalnej, psychicznej, językowej i komunikacyjnej – można się wydobyć tylko dzięki sztuce, która stanowi jedyną skuteczną broń przeciwko zakusom Formy. Totalnej depersonalizacji jednostki artysta przeciwstawia własną „indywidualność” jako jednostki twórczej, która środkami estetyki wyczarowuje inne światy. Sztuka, ma się rozumieć, nie jest pozbawiona Formy, lecz jej natura formalno-estetyczna zapewnia zwycięstwo swojego stwórcy, który zawsze jest w pozycji tryumfatora (atakującego). Forma *contra* Forma. W tym ujęciu twórca jest jednocześnie artystą, reżyserem i demiurgiem (Józio z *Ferdynanduski*, Henryk ze *Ślubu*, Gonzalo z *Trans-Atlantyku*, Fryderyk z *Pornografii*, Witold/Leon z *Kosmosu*). Międzyformie, w którym swobodnie porusza się podmiot w poszukiwaniu własnego samoodniesienia, jest wymarzonym schroniskiem, do którego zaproszony jest również odbiorca.

Jako świadomy produktor i obserwator (kontemplator) estetycznych Form, artysta, z racji swego wyłącznego statusu – wiecznie niepewnego, nie-doustanowionego, niedookreślonego – oraz dzięki pragnieniu, aby być i pozostać artystą, uzurpuje sobie prawo do pewnej formalnej niezależności.

Wykładnia negacji jako bodziec recepcyjny (antynomie Gombrowicza)

Negacja jako generalna zasada bytu, podstawowy warunek autoidentyfikacji (autointerpretacji) i semantyczno-estetyczna eksplikacja komizmu, stanowi logiczne jądro antynomicznych par Witolda Gombrowicza. Po stronie odbioru przejawia się jeszcze jako wykluczenie możliwości odczytywania autora według jakichkolwiek standardów. Negatywna strategia Gombrowiczowskich poczynań filozoficzno-estetycznych generuje cały łańcuch opozycji, artystycznie „komentowanych” różnymi środkami komizmu². Opozycje te pełnią doniosłą rolę patriotyczną, aczkolwiek podobne twierdzenie może zostać odebrane jako wyzywające lub chociażby paradoksalne. Gombrowiczowi tradycyjnie zarzucano antypatriotyzm, naigravanje się z narodowych świętości i przysłowiowy egotyzm. W rzeczywistości jednak troska o przyszłe historyczne i kulturowe losy kraju i o ducha narodu czynią go autentycznym patriotą, czasami bezwzględny i bezkompromisowy, ale skutecznym. Mało kto z domniemych patriotów zdziałał więcej dla narodu i ojczyzny niż Witold Gombrowicz swoją twórczością literacką uprawianą całe dziesięciolecie na obcym terytorium. Formalny gorset zetlanych stereotypów można rozluźnić i nawet zrzucić, jeśli Polak zrezygnuje ze swojej jednoznaczności w całej jej ceremonialnej krasie i wskrzesi swoją antynomiczną naturę:

Jeśli przyjrzymy się innym naszym cechom narodowym (jak miłość ojczyzny, wiara, zacność, honor), to w nich dostrzeżemy ów przerost, wynikający stąd, że typ Polaka, jaki w sobie urobiliśmy, musi tłumić i niszczyć typ, jakim moglibyśmy być, istniejący w nas jako antynomia. (...) Odkryjemy tego drugiego Polaka, gdy zwrócimy się przeciwko sobie. A zatem przekora powinna stać się dominantą naszego rozwoju. (...) Literaturę powinniśmy mieć akurat przeciwną tej, która dotąd się nam pisa-

² Więcej na ten temat w artykule Hamze D., *Структурните антиномии във философското кредо и идеологията на В. Гомбрович* (w druku).

ła, musimy szukać nowej drogi w opozycji do Mickiewicza i wszystkich królów duchów (DZ 1953, 173).

Wyodrębnione przez Artura Sandauera podstawowe antynomie w twórczości Gombrowicza wskazują odbiorcy główną trasę recepcyjną (binarna relacja Wyższość – Niższość, kultura elitarna – kultura sekundarna jako nierówność kultur, Dojrzałość – Niedojrzałość jako dysproporcja interpersonalna, Cywilizacja – Kulturowy regres jako niewspółmierność epok, Starość – Młodość jako nierówność wieku) (Sandauer 1984).

Opozycja Wyższość – Niższość nie tyle zdradza pociąg autora do Niższości, ile udowadnia jego ostateczny sceptycyzm co do rewitalizującego obcowania z pospółstwem, w końcowym rozrachunku górę bierze jednak niespożyta energia prymitywu, która potrafi rozsadzić konserwatywną matrycę i zabłysnąć Niedoformiem.

Opozycją kultura elitarna – kultura sekundarna Gombrowicz poddaje ironii zarówno uniwersalny dysbalans kulturowy, jak i ojczystą peryferyjność cywilizacyjną, parodiując określone stereotypy mentalne, zachowawcze i twórcze, „nie szczędząc” samemu sobie niewątpliwie płodnej, lecz z zasady wstydliwie pomiatanej „drugorzędności”. Lepiej być sobą za każdą cenę i szczyścić się własną niepowtarzalnością niż za każdą cenę usiłować doścignąć „niedościągłych”: „Zamiast kryć się za własną drugorzędnością, należy ją wyeksponować i „tę ostrość widzenia, bezwzględność w nieukrywaniu własnych słabości, uczynić siłą” (DZ 1953, 247).

Opozycja Dojrzałość – Niedojrzałość uwypukla Gombrowiczowską koncepcję Dojrzałości jako spetryfikowanej Formy. Być dojrzałym oznacza być sztywnym i unieruchomionym Formą, być niedojrzałym natomiast, to być w ciągłym ruchu, w nieprzerwanym procesie stawania się. Tak czy inaczej, niezależnie od fascynacji Niedojrzałością, pisarz nie daje się ponieść iluzji, że ów magnetyczny żywioł zachowa swą naturalność, swoje niedoukształtowanie. Autor nawet gorzko konstatuje, że cierpiąca na Bezformie Młodość niecierpliwie dąży do u-Formowania, łaknąc niezwłocznego i pewniejszego samookreślenia.

Opozycja Cywilizacja – Kulturowy regres jest wewnętrznie komplementarna – zależność między oboma członami antynomicznej pary ma charakter wzajemnie-dopełniający. Kurczowe trzymanie się tylko jednego obszaru, przy rygorystycznym wyrugowaniu drugiego, wzbudza impulsy ironiczne.

Opozycja Starość – Młodość jest bezpośrednio związana z parą Dojrzałość – Niedojrzałość. „Masochistycznego” wielbienia Młodości i kultu jej

hojnych darów, nie należy rozumieć literalnie, a tym bardziej upraszczać i tłumaczyć ultymatywną fikcją w dewiacyjnym rekursie homoseksualizmu. Młodość w rozumieniu Gombrowicza to niepoohamowany żywioł życiowo-twórczy, który wyzwala pełne nieodpartego uroku przebojowe Antyformie.

Pierwszy człon opozycji jest wyraźnie symbolem pętającej Formy, drugi zaś kontrofensywą, tj. zaprzeczeniem Formy. W wyostrej amplitudzie pomiędzy obu biegunami Gombrowicz poszukuje nieosiągalnego, lecz ludzycznie dostępnego balansu, ujawniającego się poprzez językowo-estetyczny żywioł komizmu.

Recepcyjne parametry komizmu

Komizm Gombrowicza jest nie tylko estetyczną metodą kategoryzacji i konceptualizacji świata, lecz także środkiem autorefleksji i dynamiczną płaszczyzną komunikowania się z czytelnikiem. Zintegrowane w harmonijnej interakcji i współderywacji na poziomie tekstu (w sensie filozoficzno-semantycznym ironia jest kategorią źródłową w stosunku do dwóch pozostałych) ironia, parodia i groteska współtworzą solidny pomost do terytorium odbiorcy.

Zakamuflowana dwuplanowość ironii literackiej jako specyficznej formy obcowania i jej rzekoma nieczytelność nie są w stanie przyćmić jej komunikatywnego potencjału, który napędza dialog autora z czytelnikiem i nadaje ich „rozmowie” twórczy charakter. Immanentne dla ironii środki stylistyczne, takie jak negacja, porównanie, powtórzenie, metafora, opozycja prawda/falsz, emocja, estetyka, gra uzasadniają wybitną konsystencję komunikacyjną oraz niekwestionowaną skuteczność ironicznego aktu mowy (Hamze: 2010a, 2010b, 2012a, 2012b, 2012c, 2013a, 2013b, 2013c, 2013e, 2013f). Ironia Gombrowicza, która idzie w parze z autoironią celującą we własną niemożność oparcia się imperatywom Formy, jest zabiegiem zdecydowanie wymierzonym przeciwko nim, na rzecz estetyzującej reżyserii „grającego” podmiotu literackiego. Nawet ewentualna niezdolność odbiorcy do rozpoznawania sygnałów ironicznych nie osłabia komunikacji, lecz tylko ją wzbogaca, potęgując efekt ironiczny. Ironia literacka zaprzecza utartym schematom o komunikacyjnej izolacji autora-ironisty. Jego wysoką rangę arystokratyczną w roli atakującego należy rozumieć nie jako zdystansowane samouwielbienie kosztem zignorowanego interlokutora, lecz jako duchową charyzmę, którą zawdzięcza uprzedniej strategii autoironicznej. Za pomocą autoironii autor

jakby „odbrażawia się”. Wygrywanie siebie po przeciwnej stronie, z pozycji odbiorcy, autopercepcja jako obiekt ironiczny, poszerzanie osobowości o nową rolę – te wszystkie procedury porażają Formę i kojarzą się z Antyformiem jako przejawem nowej komunikacji, bazującej na fikcjonalnym zaangażowaniu się z czytelnikiem i dehierarchizacji pozycji komunikantów. Bogaty zespół ról niby z zasady uprzywilejowanego podmiotu literackiego poniekąd „marginalizuje” go, oddając chwilowe pierwszeństwo odbiorcy (Hamze 2012d, Hamze 2013g).

Gra z tradycyjnymi wyobrażeniami autentyzmu, szczerości i wyznaniowości jest tylko częścią strategii autorskich. Ironizując bezpośrednią egotyczną (i snobistyczną, próżną) wylewność, podmiot „przemyca” prawdę o własnej fikcyjności, w którą wciąga również odbiorcę. Ironia znowu przeplata się z autoironią w stosunku do własnej roli opowiadacza w *Dzienniku*, który poddany lub nie ironii, nie traci jednak statusu najintymniejszego z gatunków. Oksymoroniczne ujęcie niniejszego fragmentu potwierdza tę konstatację: „Piszę ten dziennik z niechęcią, jego nieszczerą szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli?” (DZ 1956). Podmiot ironizuje kanoniczą „szczerłość” spowiedzi jako gatunku mowy, a także domaganie się jej ze strony czytelnika.

Parodyjna gra z czytelnikiem zmierza ku wspólnej wędrówce w kierunku Antyformia za pośrednictwem parodii konstruktywnej, rozumianej dwójako: jako autoparodia własnej pozycji parodysty w postaci krytyka „wadliwego” modelu i znawcy lepszego (w tym sensie parodia w pewnej mierze rehabilituje swój obiekt) oraz jako parodia (a raczej pseudoparodia) nowszych nurtów (trendów) i tendencji w sferze artystycznej, przy czym parodia ta jawi się po części jako promocja owego *novum*, niemniej jednak pośrednio uwypukla pozytywne wartości tradycji w sensie dawnych tradycji, czyli zastanego stanu rzeczy (Hamze 2013i, 68–73).

Gombrowicz parodiuje wzorce mentalne, kulturowe i językowe, gatunki literackie, strategie i sposoby narracyjne, stereotypy zachowań i obcowania. Autor wyznaje: „U mnie zawsze forma jest parodią Formy”. Familiarne zwracanie się do czytelnika jest także parodią swojskiego adresatywu, którego przeznaczeniem jest tylko zwabienie odbiorcy niekoniecznie – jak w przypadku Gombrowicza – do zawilej komunikacyjnej gry, prowadzącej do głębszych warstw mentalnych i wykładni filozoficznych. Gombrowicz poddaje parodii te gatunki prozatorskie, które ostentacyjnie usuwają dystans między autorem i czytelnikiem (powieść łotrzykowska, gawęda, opowieści

o szlachcicach itp.), zapędzając go w matnię Formy i ogolając z własnej refleksji. Na szczególną uwagę w tam nurcie myślowym zasługuje znakomite studium Michała Głowińskiego *Parodia konstruktywna. O „Pornografii”* (Głowiński 2000, 225–244). Tylko Forma parodiowa potrafi obalić sztywną Formę gatunków gawędziarskich, jakoś za bardzo „spoufalonych” z biernym czytelnikiem. Wątki przygodowe w twórczości autora z jednej strony służą parodii standardów literackich, a z drugiej holdują Młodości z jej nieokielznaną energią, wyczuciem nowości i odruchem zmiany. Żadne z tych podejść nie zniechęca i nie zwodzi czytelnika, one tylko pobudzają i uelastyczniają jego zdolności refleksywne (kognitywne), skracając dystans między nim a podmiotem narracyjnym. Ambiwalentny jest także stosunek do odbiorcy – podmiot go jednocześnie odpycha i przyciąga na wzór własnego odbierania rzeczy i zjawisk, które ten sam podmiot jednocześnie odstręcza i urzekają. Na ogół zarzucano Gombrowiczowi wyniosłość, prześmiewczość i zarozumiałość w relacjach z ludźmi, ale niesłusznie. Autor był bezkompromisowy, szczególnie wobec przejawów pychy i buty wśród ludzi, natomiast zwykle niezamierzone pomyłki i słabości „śmiertelników” traktował ciepło, pobłażliwie i wyrozumiale. Epistemologiczny sceptycyzm – świat na zewnątrz, jak również wewnętrzne uniwersum samego siebie, są niepojęte i nieprzeniknione, można zatem do nich dotrzeć jedynie poprzez grę.

Groteska u Gombrowicza odrzuca pokutujące anachroniczne już konstatacje, iż kategorię tę cechuje tylko i wyłącznie semantyka negatywno-destrukcyjna; dowodzi i „malarzsko” uwidacznia, jak materia staje się nieistotna dla Formy estetycznej i jak owa Forma jest nawet w stanie od niej abstrahować. Harmonię Formy w obrębie tej kategorii zawdzięczamy groteskowej sublimacji przedmiotów, bytów, zjawisk, uprzednio zrównanych w swej zdehierarchizowanej egzystencji. Skoligacone tym sposobem przedmioty w nowej kontrutylitarnej rzeczywistości stają się wzajemnymi symbolami, a w szerszym znaczeniu symbolami innych, jeszcze bardziej oddalonych rzeczy, jak również tego wszystkiego, z czym kojarzy je jakaś ich właściwość, czy Forma, czy jakaś nieuchwytna więź w czasie lub w przestrzeni (Hamze 2012h; 2012i). To „rytualne uśmiercanie” rzeczy (bytów) w sensie utylitarnym wynagradza transcendencja przedmiotów jako równowartościowych i równoprawnych w Ładzie Wszechświata.

Neosemantyzacja przestrzeni w grotesce zawdzięcza swą żywotność mutacyjnej funkcji metafory. Symfonia antynomii w ramach groteski, ich inferencyjna symbioza unaocznia nieśmiertelność idei w ogóle oraz idei, że wszystko jest możliwe, w tym własna nieśmiertelność. Powielanie śmiertel-

nych wypadków w *Kosmosie* oznacza pomnożenie wydarzeń absolutnej nieśmiertelności dzięki groteskowej transcendencji (Hamze 2013d). Ustępują komunikacyjne bariery między bytami, a dzięki ludycznemu transcendowaniu ich obrońnięte (i napiętnowane, skute) Formą istnienie ulega zbawiennej transformacji. W ten sposób ludzkie osiąga nadludzki wymiar (przeistacza się, przeobraża się w nadludzkie), żeby dotknąć metafizycznego. Absurd jako jeden z głównych wyznaczników groteski umożliwia uniwersalną łączliwość (kolokacyjność) przedmiotów, funkcjonuje jako semantyczna baza i komunikatywny regulator dynamiki ich współistnienia. A to wcale nie jest obce ludzkiej psychice – podświadomie chłoniemy to, co w życiu codziennym określamy jako absurdalne, lecz co nieodłącznie nam towarzyszy, będąc immanentnym składnikiem mentalnej struktury indywiduum. Groteska pobudza nas, abyśmy podeszli do absurdu inaczej, z innej perspektywy, gdyż sens i absurd nie wykluczają się wzajemnie, lecz tylko się dopełniają i wzbogacają. Dzięki swemu transcendentalnemu potencjałowi metafora w obrębie groteski pełni rolę mechanizmu obronnego (i terapeutycznego), wyzwalając człowieka od lęku przed nieznanym poprzez iluzję „opanowania” Absolutu za pomocą jego uprzedniej destrukcji (deformacji) i następującej po niej restrukuryzacji (i rewitalizacji).

Na zasadzie asymilacji i sympatii, wzorem pomyślnie skojarzonych bytów, układających się we wdzięczną i aktywnie funkcjonującą symbiozę, kształtuje się dialog między podmiotem literackim a adresatem narracji. Ich różne, czasem nawet krąco odmienne osobowości zaczynają współbrzmieć w ścisłym zestrojeniu polemiczno-kreatywnego obcowania. Plastyczno-wizualny profil językowej obrazowości groteski pobudza zmysły i uczucia podekscytowanego odbiorcy, który mimo pierwotnego szoku estetycznego staje się bardziej podatny na adekwatną współpracę z nadawcą i jest do niej lepiej przygotowany. Totalne spokrewnienie rzeczy buduje omniharmonię Wszechświata, której najlepszym dowodem jest oksymoroniczne ujęcie na wszystkich poziomach. Oksymoroniczne zachowanie Gombrowicza, typowe zresztą dla „ekscentrycznych” artystów, jest użyteczną wskazówką do właściwej, innowacyjnej recepcji³.

Obrazowa konstrukcja groteski jakby wsysa „widza”, przyciąga go do swojego obszaru, obarczając go podwójną rolą – wirtualnego obiektu groteskogenicznych operacji i współautora groteski. Po tej duchowo-estetycznej „inicjacji”

³ Więcej o naturze oksymoronu i jego roli w grotesce w pracach Hamze D., *Оксиморонът – гротесковата арматура в творчеството на В. Гамбрович* (w druku) i *Гротесковая аббревиатура названная оксимороном (на материале творчества В. Гамбровича)* (w druku).

adresat wraca do codzienności w stanie właściwego percypowania i ocenia-
nia własnej transformacji, zdając sobie sprawę z wyjątkowej szansy bawienia
„w środku” obrazu. Ten przywilej umożliwi mu podwójne spojrzenie na
siebie: krytyczne i pozytywne – docenia teraz korektywne i wysoce estetycz-
ne zalety groteski, którym zawdzięcza własną transfigurację (i sublimację).

Erotyczne parametry Formy w planie odbioru

Erotyczna „dewiacja” podmiotu literackiego Gombrowicza ma wyłącznie
epistemologiczno-sondażowy charakter i funkcjonuje jako Antyformie, jako
stałe poszukiwanie umykającej identyczności indywiduum. Erotogram pisarza
jest częścią jego artystycznej maski, chroniącej od reduktywistycznych nadu-
żyć⁴. Ułatwia on refleksywną autoobserwację i samoocenę, a także reprezentu-
je wzór zniesienia hierarchii płci i uosobienia jednostki jako androgynicznej
istoty ludzkiej. Homoerotyka podmiotu jest artystyczną metodą osiągania
określonych strategii filozoficzno-estetycznych. Wyjątku nie stanowi nawet
Dziennik – najintymniejszy z gatunków – nie jest on mniej teatralny i „widowi-
skowy” niż całe nasze życie. Nawet w najbardziej zwierzeniowych fragmen-
tach, autentyczność autora jest umowna (zachwiana) zarówno z powodu
apriorycznej nieautentyczności, jak również z uwagi na autokreację o zabar-
wieniu autoironicznym, nieodłącznie towarzyszącą strumieniowi narracyj-
nemu: „Jeśli skazany jestem na fałsz, jedyna szczerość mi dostępna polega na
wyznaniu, że szczerość jest mi niedostępna” (DZ 1957, 9). Erotyczna specyfi-
ka podmiotu interpretowalna jest w optyce niedo-... Gombrowicz wykorzy-
stuje doznania homoseksualne jako środek zaświadczenia o swej „niepełno-
ści”, przemienienia swej słabości w siłę: „I chyba zdołałem wykazać na wła-
snym przykładzie, że uświadomienie sobie owego »niedo« – niedokształcenia,
niedorozwoju, niedojrzałości – nie tylko nie osłabia, ale wzmacnia (DZ 1953,
148). Za pośrednictwem homoerotyki jako destrukcyjnego narzędzia konwen-
cjonalnej Formy, podmiot (narrator) podnosi się do rangi reformatora Formy,
który jakby zwierza się odbiorcom, nie mówiąc: „Zasłaniam swój homoseksu-
alizm aktorstwem i grą”, lecz „[u]daję homoseksualistę, by wyeksponować swą
artystyczną jaźń i zasmakować rozkoszy gry” i sugerując interpretację seksual-
nego „wykolejenia” (inności) jako schroniska dla autonomii jednostki.

⁴ Więcej o tym w artykule *The transgression of the erotic canon as a Form destruction in the works of Witold Gombrowicz* [Hamze 2013h, 77–8].

Jak przekonująco zapewnia Jerzy Jarzębski w *Posłowie* do *Kronosu* – prawdziwego, nieliterackiego dziennika pisarza (co nam przyniosło szczególną satysfakcję i przeświadczenie, że w naszych rozważaniach nie zśliśmy mylną drogą – długo przed ukazaniem się nowego dziennika, lecz konsekwentnie podążamy właściwym tropem, na przekór dominującym w rozprawach naukowych sugestiom o „niekwestionowanie homoseksualnej orientacji” pisarza):

za sprawą *Kronosu* upadła (...) definitywnie teza pewnych przedstawicieli krytyki gejowskiej, którzy dowodzili (nie opierając się na faktach), że Gombrowicz był homoseksualistą stuprocentowym, dla niepoznaki tylko udającym biseksualistę. Częstotliwość i dyskretny charakter erotycznych stosunków Gombrowicza z kobietami wykluczają raczej taką wersję (Jarzębski 2013, 423).

Argumentem na poparcie tej tezy jest związek, a następnie ślub, z uroczą Kanadyjką Ritą Larousse. Homo- i heteroerotyczne strategie tworzą relacje komplementarne, kreując globalną spójność emocjonalno-somatycznego uniwersum osobowości autora.

Założenie Alexandra Rússovicha, iż Gombrowicz w swoich zapiskach najprawdopodobniej używał końcówek żeńskich dla zakamuflowania płci osób w kontaktach erotycznych, czasami na określenie kobieco wyglądających mężczyzn (Gombrowicz 2013, 149, przypisy), nie jest zbyt przekonujące: „Szukam Al. Spotykam ją przypadkiem na Leandro Alem przy Corrientes. Jestem zadurzony (jak dawniej z J.C.). Nowy rok samotnie na placu Retiro. Luis Aldo. Aldo” (Gombrowicz 2013, 149).

Co do prewencyjnego skrótu imienia, okazuje się, że pisarz używa inicjałów i do określenia płci pięknej (J.C. – Krystyna Janowska, pierwsza wielka miłość w życiu autora); mało prawdopodobna jest również predylekcja mocnych zaimków osobowych do wskazywania reprezentantów płci przeciwnej, tym bardziej, że trochę dalej w tym samym ustępie nie unika bezpośredniego sygnalizowania osoby i nawet powtarza jej pełne imię. Podwójna nominacja erotycznej „połowicy”: „Chico/a w porcie” (Gombrowicz 2013, 279) świadczy o przytłumionej relewancji rygorystycznie determinowanej płci na korzyść wciąż wzbogacanego (i odkrywczego) wizerunku seksualnego autora, zdominowanego jednak heteroerotyzmem o pewnym zabarwieniu homoseksualnym. Ambiwalentna postawa erotyczna Gombrowicza nie jest odchyleniem od ogólnej dwoistości (binarności) jego konstrukcji myślowej

i jego wrodzonej heurystycznej pasji badacza. Sam pisarz przyznaje, że jego liczba to 2.

Stosunek pisarza do erotyki nie jest instrumentalno-apatyczny, jak mogłoby się wydawać, lecz epistemologiczno-badawczy.

Konstatacja o prawdziwościowo-rejestracyjnym charakterze *Kronosa* jest niezbyt precyzyjna. Pozornie neutralne wyłożenie (raczej „telegraficzne” wycięcie) faktów i wydarzeń nie jest obojętnym wypunktowaniem poszczególnych zajęć na drodze życiowej, lecz metodą (a także źródłem i bodźcem) ich emocjonalnego przypomnienia i ekspresywnej rewitalizacji w porządku chronologicznym. Zapewne dlatego, nie zaś z powodu odsłaniania wstydliwych tajemnic osobistych (gdyż nie ma takiego odtajemniczenia), Gombrowicz był szczególnie przywiązany do tego dziennika, który ufnie powierzył swojej małżonce Ricie.

W tym duchu snuje rozważania także i Jerzy Jarzębski, komentując „rejestracyjny” profil wydanego jako ostatni dziennika: „Nie jest to objaw nieczułości, ale raczej krok świadomy, pozwalający skupić uwagę na samych faktach i ich zestawieniach” (Jarzębski 2013, 425).

Dobrym dowodem nieobojętności i wrażliwości autora wobec dziejącego się na zewnątrz i w jego prywatnej przestrzeni, są starania wyrażające się negacją, aby „nie zapeszyć”:

Zdrowie: nie najgorzej. ... Literat: nic specjalnego. Zaczęłam nową powieść. Kurs filozofii – bardzo szczęśliwie.

Erot: nieźle, spokojnie raczej, 15 (Gombrowicz 2013, 191, podkreśl. moje – D.H.).

Odbiorcza wartość *Kronosu* nie ulega żadnej kwestii – Erotyka, jak i wszystko inne, o czym mowa w książce, stanowi dla czytelnika wezwanie do poszukiwania sensu własnej egzystencji na modłę samego podmiotu:

Temu bowiem – lekturze własnego losu – poświęcony jest głównie *Kronos*. Dlatego pisarz jest w nim w tej samej mierze autorem, co czytelnikiem, a może nawet bardziej tym drugim. Z tego samego powodu czytelnik „zewnątrzny” tych zapisków jest w równej mierze sobą samym, jak – na chwilę, na czas lektury – szukaniem sensu swej egzystencji, „Gombrowiczem”. Może tylko po to, by dać czytelnikom szansę takiego utożsamienia, warto było wydać *Kronos* drukiem (Jarzębski 2013, 425).

Utożsamiając się z czytelnikiem, pisarz uprzywilejowuje jego postać.

Wykładnia stylu. Stylistyczno-komunikacyjne parametry recepcji

Rozpatrując konwergentno-dywergentne impulsy komunikatywne zaplecza odbiorczego, nie można pominąć istotnych właściwości stylu jako podstawowej kategorii dyskursu. Płynność terminu styl jest niezwykle użyteczna z perspektywy pobudzania czytelnicznej aktywności i zmysłu badawczego. Stanisław Gajda zaznacza:

Nieokreśloność pojęcia „styl” i brak jego precyzyjnej definicji mają swe źródło w tym, że rzeczywistość językowa jest bardzo złożona, a stopień jej poznania pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Stąd i określenia kluczowych kompleksowych pojęć w językoznawstwie są tak różnorodne, niezadowolające i zaledwie przybliżone. Dlatego pojęcie „styl” w różnych koncepcjach nie tyle rejestruje pewną wiedzę, co wskazuje na kierunek poszukiwań (Gajda 1988, 24).

Polimorficzność i permanentna dynamika *stylemu* zawdzięcza swój rozwój dialektyce wewnętrznej sprzeczności pierwiastka społecznego i indywidualnego, zapobiegającej symplifikacji i uniformizacji odbioru. Wybitna osobowość pisarza otwiera przed czytelnikiem wiele dróg do poznania zarówno twórcy, jak i świata jego oczyma. Adekwatna analiza stylistyczna (dlaczego użyto takich środków; jaka jest ich organizacja; jak służą one wykryciu intencji twórcy i jego komunikacyjnego zamiaru) nie dopuszcza do odbiorczych zakłóceń. Podmiotowy aspekt stylu, jak celnie podkreśla Stanisław Gajda, przejawia tendencje uprzywilejowujące postać odbiorcy (Gajda 1998, 32). Dzisiejsza sylwiczność piszącego, powodująca jego metarefleksję, zachęca odbiorcę do twórczego „naśladownictwa” w dialogowej interakcji nadawczo-odbiorczej. Czytelnik poszukuje w tekście autora, śledzi jego prywatne znaki, tropi zaś ślady twórcy nie jako reprezentanta naskórkowo semantycznej wykładni tekstu, lecz jako enigmę dla samego siebie w procesualnym stawianiu się, jako „pole uprawne” do zasiewu: „Piszę sobą z siebie” – mówi pisarz. Odbiorca zdaje sobie z tego sprawę, że:

wszelkie informacje zawarte w tekście literackim nie gromadzą się jedynie przez progresywne narastanie, a informacja globalna, tzn. pełny obraz określonego nadawcy wypowiedzi, nie powstaje jako rezultat prostego sumowania różnych informacji cząstkowych. Struktura komunikacyjna utworu wytwarza złożony układ sygnałów korygujących i waloryzujących

poszczególne informacje. Układ ten opiera się na różnicy stopnia autorytatywności informacji stematyzowanej i implikowanej oraz informacji pochodzących z różnych poziomów nadawczych tekstu (Okopień-Sławińska 1985, 89).

Emil Benveniste mówi: „C'est dans et par langage que l' homme se constitue comme sujet”. Słowa te możemy włożyć w usta Gombrowicza, który wydobywa i holistycznie uwydatnia archetypowe złoża języka, odnawiające integralną, homofoniczną i wszechogarniającą współrytmiczność indywiduum z Kosmosem i jednocześnie niweczące lingwistyczne schematy, odpowiedzialne za anomalie w komunikacyjnej wymianie masek (Hamze 2011a, 145–154).

Funkcjonalny, performatywny i demiurgiczny język Gombrowicza jako artystycznie sterowana „transgresja” (liczne solecyzmy) wszelkiego rodzaju kanonów (nie tylko, owszem, lingwistycznych) za pomocą rozmaitych środków językowych, wśród których wiele to ulubione przez pisarza powtórzenia, deiksy, deminutiwy, dewerbatywy, okazjonalizmy i neologizmy, oksymorony, symetrie, analogie i paralelizmy, adjektywna (i innego rodzaju) derywacja, które wskazują na eksperyment jako naczelną metodę w interakcyjnej dynamice między autorem a czytelnikiem. Eksperyment ten chroni przed formalnym zeszytywnieniem i dba o nienaruszalność twórczej wolności we współpracy z czytelnikiem (Hamze 2012e, 173–180; Hamze 2012f, 205–214).

Lapidarny szkic zarysowanej problematyki uprawnia nas do wysunięcia następujących wniosków:

1. Kontrformalne natarcie Gombrowicza celuje również w Formę odbioru, rozbijając utarte schematy konwencjonalnej recepcji, zogniskowanej wokół autonomicznej postawy autora, „obnażającego” mniej lub bardziej artystycznie własne Ja. Ten przebrzmiały i zafalszowany wzór pisarz zastępuje dynamicznym wzorem niedojrzałej, niedoukształtowanej, nieidentyfikowalnej osobowości w stanie nieustającej autointerpretacji. W permanentnym, po części polemicznym dialogu z czytelnikiem autor zachęca go do zajęcia podobnej pozycji jako bardziej autentycznej i obiecującej.

2. Dyskursywny charakter podmiotowości autora inicjuje modularne akty mowy, w trakcie których odbiorca dostosowuje się do swego nadawcy, relatywizując i uplastyczniając własną tożsamość. Tym sposobem zarówno postać narratora, jak i własna (odbiorcy) stają się heurystycznym wynalazkiem w obrębie recepcji.

3. Kwestionując możliwości skutecznej komunikacji, pisarz osiąga ją za pomocą komizmu, który ratuje dialog od pseudoautentyzmu. Komizm ula-

twia adekwatną percepcję i konceptualizację odbiorcy, ujawniając jego odpowiednio predyspozycje.

4. Ironia, potężną ofensywą przeciwko Formie kultury w całości i komunikacji w szczególności, prowadzi do artystycznego Nowoformia.

5. Parodyjny model obcowania z czytelnikiem zasadza się przede wszystkim na autoparodii własnych wzorów egzystencji i zachowania, jak również na tworzeniu konstruktywnej parodii jako pozytywnego modelu istnienia i kreowania.

6. Dzięki „melodyjnej” i scalającej asymetrii groteski podmiot narracyjny stale i niezmiernie wykonuje poznawcze samoodniesienie wobec inności i poprzez inność, a tym samym osiąga transcendencję, którą udostępnia także odbiorcy, „goszcząc” go na własnym terytorium.

7. Groteska w twórczości Gombrowicza stanowi apel do adresata o zbudowanie udanej komunikacji wzorem symbiotycznych więzi między różnorodnymi elementami groteskowymi. Oksymoron jest naocznym przykładem wewnętrznej harmonii dialogowej, do której winny dążyć nasze relacje komunikacyjne. Mogą być one owocne, perspektywiczne i jednoczące dla obydwu komunikantów na literackiej płaszczyźnie obcowania, niezależnie od sprzeczności ich opinii i poglądów.

8. Gombrowicz napędza wyobraźnię, żeby zmetaforyzować własną osobowość i własne istnienie. Dzięki autogrotesce i oksymoronowi sytuacyjnemu (i zachowania) autor osiąga lepszą autopercepcję i bogatszą samowiedzę, które nie tylko przekazuje odbiorcy, lecz także sugeruje mu podobne podejście do samego siebie.

9. Homoerotyka podmiotu narracyjnego funkcjonuje jako artystyczna metoda nabywania wiedzy, zarówno filozoficzno-estetycznej, jak i ontologiczno-poznawczej, którą hojnie dzieli się z czytelnikiem. Zajmując jego miejsce, proponuje mu jedną z możliwych odmian lektury.

10. Pierwotny i transgresywny język pisarza napędza komunikatywną dynamikę inwencyjną, wyjawiając kreatywny potencjał werbalny czytelnika.

11. Przezorny czytelnik uzmysłowilby sobie, że pisarz genialnie wykorzystał nieusuwalną sprzeczność między podległością (poddanością) istoty ludzkiej wobec Formy a jej pędem ku niezależności za pośrednictwem sztuki i nietypowej (niekonwencjonalnej) erotyki. Spolaryzowane komponenty tej odwiecznej dychotomii stapiają się płynnie w kreatywną kondycję autonomicznego podmiotu, pełniącego funkcję pośredniczącą (mediatora): a) jest to kreacja w stronę Antyformia za pośrednictwem sztuki i b) kreacja w stronę Antyformia za pośrednictwem erotyki poprzez grawitowanie jednocze-

śnie ku obu ukształtowanym stereotypom: homo- i heterocentrycznym, przy oscyłowaniu między oboma i nieidentyfikowaniu się z żadnym. Gombrowicz jakby zaprasza czytelnika do podjęcia tego wyzwania i pójsia jego ryzykownym, lecz odkrywczym śladem w kierunku niedo-określoności.

12. Gombrowicz jako stekstualizowany podmiot reprezentujący sobą polikodowy hipertekst (termin rosyjskiej uczonej prof. Aleksandry Zalewskiej) podpowiada czytelnikowi multimodalną recepcję.

Literatura

- Czermińska M., 2005, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: Czermińska M. i in., red., *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1., Kraków: Universitas.
- Gajda S., 1988, *O pojęciu idiosylu*, w: Brzeziński J., red., *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Zielonej Górze.
- Głowiński M., 2000, *Parodia konstruktywna. O „Pomografii” Gombrowicza*, w: Głowiński M., red., *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków: Universitas.
- Gombrowicz W., 1986, *Dziennik 1953–1956*, w: Gombrowicz W., *Dziela*, t. VII, Kraków: Wydawnictwo Literackie (skrót DZ 1953).
- Gombrowicz W., 2013, *Kronos*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hamze D., 2010a: Хамзе Д., 2010, *Пропогенната функция на негацията*, в: *Научни трудове на ПУ „П. Хилендарски”*, том 48, кн. 1, СБ.
- Hamze D., 2010b: Хамзе Д., 2010, *Итеративната модальност като културогема в творчеството на Витолд Гомбрович*, в: *Научни трудове на ПУ „П. Хилендарски”*, том 48, кн. 1, СБ. А.
- Hamze D., 2011b: Хамзе Д., 2011, *Философия на Формата в творчеството на Витолд Гомбрович*. в: *Думи срещу догми. Сборник с доклади от Дванадесетата национална конференция за студенти, докторати и средношколци*. Пловдив: Контекст.
- Hamze D., 2011a: Хамзе Д., 2011, *Архетипната анатомия на езика като демистификатор на езиковия канон (по „Космос” на Витолд Гомбрович)*, в: *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури*, София: Лектура.
- Hamze D., 2012a: Хамзе Д., 2012 а, *Категориите на количното в перспективата на иронията в когнитивно-прагматичен аспект*, в: *Съпоставително езикознание*, кн. 3. София.
- Hamze D., 2012b: Хамзе Д., 2012, *Когнитивно-прагматични аспекти на комиката*, в: *Езикът на времето. Сборник с доклади по случай 70-годишния юбилей на проф. д. ф. н. Иван Куцаров*, Пловдив: Университетско издателство „Пансий Хилендарски”.
- Hamze D., 2012c: Хамзе Д., 2012, *Прагматични аспекти на котизми*, в: *Езиковите явления – разнообразие от модели и интерпретации*. Littera et Lingua. Есен, <http://www.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/index.php/bg>.
- Hamze D., 2012d: Хамзе Д., 2012, *Компенсаторни механизми за преодоляване на темпоралната асиметрия в комуникативния тандем автор – читател*, в: *Време и история в славянските езици, литератури и култури. Сборник с доклади от Единадесетите национални славистични четения*

- с международно участие*. 19–21 април 2012. Т. II. Литературознание. Фолклор. Съст. А. Бурова, Цв. Аврамова и кол. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.
- Hamze D., 2012e: Хамзе Д., 2012, *Евристика на словото. Трансресивните иновации на писателя (върху текстове на Витолд Гомбрович)*, в: *Годишник Наука – Образование – изкуство*. Том 6, част 2, Благоевград: Съюз на учените – Благоевград.
- Hamze D., 2012f: Хамзе Д., 2012, *Езиквата еквилибристика на Гомбрович – ефективна стратегия в борбата срещу нашествието на Формата*, в: *Славистиката в глобалния свят – предизвикателства и перспективи*, Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“.
- Hamze D., 2012g: Хамзе Д., 2012, *Митът за безкрайната умилителност на умалителните в романа „Космос“ на Витолд Гомбрович*, в: *Безкрайността на словото*, Пловдив: Контекст.
- Hamze D., 2012h: Хамзе Д., 2012, *Groteskowy rakurs „deniacji” romanizmu w „Trans-Atlantyki” Witolda Gombrowicza*, в: *Хоризонти и предели на южнославянските езици*, Пловдив: Университетско издателство „Пансий Хилендарски“.
- Hamze D., 2012i: Хамзе Д., 2012, *Деструктивната функция на гротеската като залог за ментално декапсулиране в романа „Транс-Атлантик“ на Витолд Гомбрович*, в: *Сборник научни трудове от юбилейната научна конференция по повод 10 години от създаването на НБУ „Васил Левски” 14–15 юни 2012 г.* Том 1. Велико Търново.
- Hamze D., 2013a: Хамзе Д., 2013, *Коммуникативные основания иронии*, в: *Forms of social communication in the dynamics of human society development. Materials digest of the XXXVII International Research and Practice Conference and the Championship in philological, historical and sociological sciences*. (London, December 05 – December 10, 2012), London: Published by IASHE.
- Hamze D., 2013b: Хамзе Д., 2013, *Коммуникативные преимущества иронии*. в: *Forms of social communication in the dynamics of human society development. Materials digest of the XXXVII International Research and Practice Conference and the Championship in philological, historical and sociological sciences*. (London, December 05 – December 10, 2012), London: Published by IASHE.
- Hamze D., 2013c: Хамзе Д., 2013, *Irony in its Pragmatic Aspect*, в: *Forms of Social Communication in the Dynamics of Human Society Development. Materials Digest of the XXXVII International Research and Practice Conference and the Championship in Philological, Historical and Sociological Sciences*. (London, December 05 – December 10, 2012), London: Published by IASHE.
- Hamze D., 2013d: Хамзе Д., 2013, *Морталната мултипликация като безсмъртна събитийност в романа „Космос“ на Витолд Гомбрович*, в: *Събитие и безсмъртие/ Литература, език, философия, наука. Сборник с доклади от международна научна конференция. Факултет по славянски филологии. Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (13 – 14 май 2011 г.)*. Съставители: Димитър Камбуров, Юлиана Стоянова, Офелия Николова, Дарин Тенев, Камелия Спасова. София: Университетско издателство.
- Hamze D., 2013e: Хамзе Д., 2013, *Aktu tonu w ironizacji „judania”*, в: *Славянските езици отблизо. Сборник в чест на 70-годишнината на доц. Янко Бъчваров, София: УИ „Св. Климент Охридски“*.
- Hamze D., 2013f: Хамзе Д., 2013, *Истина/лъжа в категориите на количното като речеви актове*, в: *Проблеми на устната комуникация. Книга девета*. II. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“.
- Hamze D., 2013g: Хамзе Д., 2013, *Конвергентни импулси в диалога Автор – Читател (Върху текстове на В. Гомбрович)*, в: *Словото – (не)възможната мисъл. Сборник с доклади от Дванадесетата национална конференция за студенти и докторанти*. Пловдив: Контекст.

- Hamze D., 2013h: Хамзе Д., 2013, *The Transgression of the Erotic Canon as a Form Destruction in the Works of Witold Gombrowicz*, w: *Язык как форма*. Obis Linguarum. Том 11, кн. 1, Благовещск.
- Hamze D., 2013i: Хамзе Д., 2013, *Когнитивно-прагматический спектр пародии*, w: *In the beginning there was the word: history and actual problems of philology and linguistics. Materials digest of the XLVI International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in philological sciences* (London, March 28 – April 02, 2013), London: Published by IASHE.
- Jarzębski J., 2013, *Postowie*, w: Gombrowicz W., *Kronos*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Okopień-Sławińska A., 1985, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław: Ossolineum.
- Pajdzińska A., 2008, *Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście*, w: Bartmiński J., Pajdzińska A., red., *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin: Wyd. UMCS.
- Pilat R., 2008, *Pojęcie samego siebie*. w: Bartmiński J., Pajdzińska A., red., *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin: Wyd. UMCS.
- Płonowska-Ziarek E., 2001, *Bliźna cudzoziemca i barokowa falda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza*, w: Płonowska-Ziarek E., red., *Grymasy Gombrowicza*, przeł. Margański, J., Kraków: Universitas.
- Ricoeur P., 2003, *O sobie samym jako innym*, przeł. Kowalska M., Warszawa: PWN.
- Sandauer A., 1984, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, w: Łapiński, Z., red., *Gombrowicz i krytycy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tylor C., 2001, *Źródła podmiotowości. Narodziny nowoczesnej tożsamości*, przekł. zbiorowy, red. Gadacz T., Warszawa: PWN.
- Witosz B., 2008, *Podmiot w stylistyce wobec różnych koncepcji podmiotowości w dyskursie współczesnej humanistyki*, w: Bartmiński, J., Pajdzińska, A., red., *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin: Wyd. UMCS.

[Dimitrina Hamze]

Witold Gombrowicz in the Kaleidoscope of Reception

Seen through the perspective of reception, the works of Witold Gombrowicz constitute a wide range of receptive proposals, selectively updated in the constant dynamic of the interactive discourse between the literary subject and the reader. The reader is invited in a covert partnership with his communication peer (the author–the producer) in their joint journey to the own polyphonic, unidentifiable, mutational ego. The relation to the self, as permanently disputed by otherness, finds its artistic application through the comic as the most powerful weapon against the Form, both in the field of the author and of the recipient.

Key words: reception, Form, comic, dialogue