

# Brygida Pawłowska-Jądrzyk

---

## Teoretycy i apologeci lekkości w literaturze : (na marginesie "Pornografii" Witolda Gombrowicza)

---

Sztuka i Filozofia 19, 164-174

---

2001

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Brygida Pawłowska-Jądrzyk**  
(Warszawa)

## **TEORETYCY I APOLOGECI LEKKOŚCI W LITERATURZE (NA MARGINESIE *PORNOGRAFII* WITOLDA GOMBROWICZA)**

W pochodzącym z 1901 roku liście do Zenona Przesmyckiego, Bolesław Leśmian – zaniepokojony milczeniem redakcji *Chimery* po nadesłaniu przez niego poematu *Pari-Banu* – uprzedza domniemane zarzuty, argumentując, iż pewne jego „braki” (tzn. brak pogłębienia, planu ideowego, ostateczności we wnioskach itp.) były z góry wkalkulowane w zamysł artystyczny: „(...) miałem na celu lekkie traktowanie rzeczy, które właściwe jest myśli ludzkiej, gdy ta – przez szereg wysiłków, zagłębień, roztajemniczeń [...] – fragment miejscami nieczytelny – B.P.J.] zaczyna uśmiechać się do utrapień i tajemnic jak do słońca na zachodzie. Pełnia stosunku duszy do wszechświata powinna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, a nawet dowcip. Ów uśmiech też przez szereg ewolucyjnych natężeń, wysiłków, ekstaz, wykoślawień, nadwyřeżeń itp. przeistacza się z wolna w ironię, sarkazm, śmiech serdeczny i śmierć. Pomiędzy uśmiechem a śmiercią jest ta sama łącznica, co pomiędzy łzą i śmiercią”<sup>1</sup>.

„Lekkie traktowanie rzeczy”, które w liście do Miriama poeta przedstawia jako swój cel artystyczny, polegać ma tyleż na wieloaspektowym czerpaniu z pokładów śmiechu (w najróżniejszych jego odcieniach), ile na tym, aby „u c z u ć n i e z a t r u w a ć m y ś ł ą”<sup>2</sup>. Idea ta z pewnością nie była wyłącznie chwilowym kaprysem artysty. Jej pogłos odnaleźć można chociażby w znacznie później wyrażonej aprobacie dla wierszy Jana Lemańskiego, uznanego przez Leśmiana za twórcę „komizmu lirycznego”<sup>3</sup>. Nieobcy był on z pewnością i samemu autorowi *Łąki*.

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, Warszawa 1962, s. 248–249; podkr. – B.P.J.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 249.

<sup>3</sup> „(...) Wytwarza się konieczność nieustannego unikania morału, unikania, które staje się źródłem swobody artystycznej i rozwiera przed autorem na oścież złotą wrótnię ku światom zadąsaney nieco na swoje pierwotne pochodzenie liryki. Liryka taka dzięki właśnie

Nobilitowana przez Leśmiana, lekkość rzadko bywa przedmiotem systematycznej refleksji badaczy literatury, mimo że wbrew popularnemu znaczeniu terminu (przeciwstawienie sztuki podrzędnej, lekkiej – sztuce poważnej) wiele autorytetów, w tym kilku znanych pisarzy i filozofów, wiązało z nią nieprzeciętne wartości artystyczne. Traktowano ją między innymi jako synonim poetyckiej sprawności fantazji (Humboldt), oznakę doskonałości powieściowej gry z nakazami prawdopodobieństwa i chronologii (Kundera o *Tristramie Shandy* Sterne’a i *Kubusiu Fataliście* Diderota) oraz przejaw wesolej wolności właściwej obrazowaniu groteskowemu (Bachtin)<sup>4</sup>. Z kolei Sren Kierkegaard dojrzał w lekkości fundament rozumowania niesystemowego, paradoksalnego (nazwanego w *Okruchach filozoficznych* „lekkim tańcem w służbie myśli”<sup>5</sup>) i z gruntu niepokornej ironii – tej „nieskończenie lekkiej gry z nicością”, która pozwala unieść się p o n a d bezpośrednią egzystencję (*O pojęciu ironii*)<sup>6</sup>. Na tle mniej lub bardziej przygodnych uwag dotyczących tego zagadnienia wyróżniają się dwie większe rozprawy: jedna pióra Lwa Wygotskiego, druga – Italo Calvino.

Zdaniem autora *Psychologii sztuki* dzieło artystyczne, wbrew dogmatom tradycyjnej estetyki, zakłada pewną wewnętrzną niezgodność między materiałem a formą (czyli – według terminologii formalistów rosyjskich, Szklowskiego i Tomaszewskiego – między fabułą a *szuzetem*): „(...) w ciągu stuleci estetycy wygłaszali sądy o harmonii formy i treści, o tym, że forma ilustruje, uzupełnia treść, akompaniuje jej niejako,

---

owemu pochodzeniu, dzięki zatajonemu w niej dąsowi, dzięki śmiałemu rwaniu się do lotu, nabiera uroku świeżości i nieprzymuszenia. Komizm treści wówczas staje się zupełnie swobodnym, gdy go od samych słów i od samego stylu oderwać, odróżnić, odłączyć nie możemy. Przepaja on same słowa, wsacza się do samego rytmu, wybredza po swojemu w rymach, staje się sposobem mówienia, sposobem tworzenia – samą twórczością” (B. Leśmian, „Komizm w utworach Lemańskiego” (1911) (w:) idem, *Utwory rozproszone. Listy*, op. cit., s. 190; podkr. – B.P.J.).

<sup>4</sup> Por. B. Andrzejewski, *Wilhelm von Humboldt*, Warszawa 1989, s. 216; M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 22; M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965), przeł. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 94. Serdecznie dziękuję doc. Ewie Szary-Matywieckiej za zwrócenie mi uwagi na pierwszą z wymienionych pozycji.

<sup>5</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988, s. 6 i 7.

<sup>6</sup> Zob. w tej kwestii posłowie A. Djakowskiej, zwłaszcza fragment zatytułowany „Fruwający ironista” (w:) S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 328–330.

a nagle odkrywamy, że jest to największa pomyłka, że forma walczy z treścią, zmagą się z nią, przewyciężą ją i że w tej dialektycznej sprzeczności treści i formy zawiera się istotny sens psychologiczny naszej reakcji estetycznej<sup>7</sup>.

Na przykładzie noweli Iwana Bunina pt. *Lekki oddech*, osnutej wokół zabójstwa prowincjonalnej gimnazjalistki przez rozgoryczonego jej zdradą oficera, Wygotski z prawdziwą wirtuozerią interpretacyjną pokazuje, jak poprzez artystyczne opracowanie tematu<sup>8</sup> w dziele sztuki „dokonuje się cud przemiany wody w wino”. Polega on na przekształceniu przygnębiających wrażeń wywieranych przez mroczną w swej istocie historię w ich przeciwieństwo – w „uczucie wyzwolenia się, lekkości, oderwania i całkowitej przejrzystości życia, czego w żaden sposób nie można wyprowadzić z samych tworzących je wydarzeń<sup>9</sup>”. Według autora *Psychologii sztuki* lekkość jest zatem przejawem tzw. sprzeczności afektywnej, powstającej w wyniku „likwidacji treści utworu przez jego formę”. Kompozycyjnie wyrafinowana, nowela Bunina zaprezentowana została jako wzorcowy przykład opisanego zjawiska<sup>10</sup>.

Na uwagę zasługuje ponadto fakt, iż lekkość dla rosyjskiego uczonego jest w pewnym sensie jakością stopniowalną, proporcjonalną do „oporności” materiału: Dochodzimy do wniosku, że dzieło artystyczne zakłada pewną antynomię, pewną wewnętrzną niezgodność pomiędzy materiałem a formą i że autor jak gdyby umyślnie dobiera trudny, oporny materiał,

<sup>7</sup> L. Wygotski, „Lekki oddech” (w:) idem, *Psychologia sztuki* (1965), przeł. M. Zagórska, Kraków 1980, s. 235; podkr. – B.P.J.

<sup>8</sup> Przez artystyczne opracowanie tematu badacz rozumie zarówno kompozycję *sjużetu*, jak i wiele innych czynników – to, „jak autor opowiada (...) wydarzenia, jakim językiem, jakim tonem, jak dobiera słowa, jak buduje zdania, czy opisuje sceny, czy też podaje krótkie streszczenie ich konsekwencji, czy przytacza bezpośrednio dzienniki lub dialogi swych bohaterów, czy też zapoznaje nas z minionym wydarzeniem (...). W szczególności ogromne znaczenie ma sam dobór faktów” (ibidem, s. 233).

<sup>9</sup> Ibidem, s. 226–227.

<sup>10</sup> „Domyślamy się, że przedstawione wydarzenia zostały tak połączone i powiązane, że tracąca cały swój przygnębiający charakter i życiowy brud; są one ze sobą melodyjnie powiązane i w swym narastaniu, rozwiązywaniu się i przejściach jak gdyby rozsułują sięgające je nici, wyzwalają się z tych zwykłych związków, w których dane są nam w życiu i wrażeniach o życiu; odrywają się od rzeczywistości, łączą się ze sobą niby słowa w wierszu. (...) Słowa opowiadania lub wiersza przekazują jego sens dosłowny, jego wodę, kompozycja zaś, tworząc nad tymi słowami, ponad nimi, nowy sens – umieszcza wszystko w zupełnie innym planie i przemienia ową wodę w wino. I tak wzięta z życia historia rozwiązałej gimnazjalistki została przetworzona w lekki oddech” (ibidem, s. 227–228; podkr. – B.P.J.).

taki, który swoimi właściwościami stawia opór wszystkim wysiłkom autora zmierzającym do wyrażenia tego, co pragnie on powiedzieć. Co więcej – im trudniejszy do przewyciężenia, oporniejszy i bardziej niepodatny jest sam materiał, tym przydatniejszy okazuje się dla autora. Zaś forma, którą nadaje on materiałowi, ma na celu nie odsłonięcie właściwości tkwiących w samym materiale (...), lecz właśnie coś przeciwnego: p r z e z w y c i ę ż e n i e tych właściwości (...)<sup>11</sup>.

Zasada ta, jak sądzę, predestynuje lekkość do statusu jednej z podstawowych kategorii opisowych makabreski, wszak próżno by szukać utworów, w których napięcie pomiędzy ciężarem treści a „niefrasobliwością” formy (w najróżniejszych jej aspektach) osiąga tak krańcowy stopień intensywności i równie radykalnie zostaje przewyciężone<sup>12</sup>.

Powyższa problematyka odgrywa także istotną rolę w światopoglądzie artystycznym Italo Calvino. Wybitny włoski pisarz i eseista, poświęcając swoje *Wykłady amerykańskie* przymiotom literatury gwarantującym jej trwanie w przyszłym tysiącleciu, w pierwszej kolejności wymienił właśnie lekkość (obok szybkości, dokładności, przejrzystości oraz wielorakości). Nadał jej przy tym rangę tych jakości, które „tylko literatura może wypowiedzieć za pośrednictwem sobie tylko właściwych środków wyrazu”<sup>13</sup>.

Zmarły w 1985 roku, niedoszły prelegent w ramach prestiżowych *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* na Uniwersytecie Harvarda, akcentuje przede wszystkim antropologiczne uwarunkowania twórczości literackiej, i przedstawia literaturę jako „funkcję egzystencjalną, jako poszukiwanie lekkości w reakcji na ciężar życia”<sup>14</sup>.

Calvino mówi o lekkości w trzech różnych znaczeniach. Ujmuje ją: 1) „jako odciążenie języka, dzięki czemu znaczenia unoszone słowną tkanką, jakby pozbawioną ciężaru, nabierają tej samej rozrzedzonej konsystencji” (przykład: poezje Emily Dickinson); 2) „jako opis toku rozumowania lub procesu psychologicznego, w którym grają rolę rozmaite niepochwytne subtelności, lub jakikolwiek opis wnoszący sporą d o z ę a b s t r a k c j i” (przykład: fragmenty *Bestii w dżungli* Henry’ego

<sup>11</sup> Ibidem, s. 235; podkr. – B.P.J.

<sup>12</sup> Piszę na ten temat w artykule „Makabreska wobec ciężaru i lekkości istnienia”, *Sztuka i Filozofia* 1999, nr 17. Niniejszy szkic stanowi, w moim mniemaniu, jego istotne uzupełnienie.

<sup>13</sup> I. Calvino, *Wykłady amerykańskie* (1993), przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 7.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 30. Nawiasem mówiąc, *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* wygłaszałi swego czasu na Harvardzie m.in. T.S. Eliot, J.L. Borges i C. Miłosz.

Jamesa); 3) „jako figuralny obraz, który nabiera znaczenia emblematu, jak w przypadku noweli Boccaccia [*Decameron*, VI, 9], kiedy wąty Cavalcanti jednym ruchem przeskakuje przez nagrobną płytę”<sup>15</sup>.

Poczynając od przywołania historii Perseusza i Meduzy z *Przemian* Owidiusza, poprzez twórczość takich pisarzy, jak Lukrecjusz, Cavalcanti, Dante, Cyrano de Bergerac, Szekspir, aż do *Jazdy na kuble* Kafki, autor *Wykładów amerykańskich* kreśli osobistą wizję procesu historycznoliterackiego jako odwiecznej rywalizacji dwóch przeciwstawnych tendencji. – „Pierwsza stara się pozbawić język ciężaru, sprawić, by unosił się nad rzeczami niczym obłok, czy raczej drobny pyłek, albo jeszcze lepiej: jako pole magnetycznych impulsów; druga tendencja usiłuje nadać językowi ciężar, objętość, konkretność rzeczy, ciał, doznań”<sup>16</sup>. Dla zilustrowania, sprzężonej z lekkością, dążności do przekraczania wszelkich granic, której osiemnastowiecznym symbolem stał się lot barona Münchhausena na armatniej kuli, Calvino przywołuje m.in. nazwiska twórców tradycyjnie wiązanych z nurtem groteskowym – Rabelais’go, Swifta i Kafki.

Miano polskiego „teoretyka lekkości” bez wątpienia należy się Gombrowiczowi. Jego poglądy w tej kwestii wydają się też szczególnie istotne w kontekście rozważań nad specyficznością współczesnej groteski literackiej.

Pośród kilku innych zadań, które wyznaczył sobie autor *Ferdydurke* jako reformator „fatalnie spłaszczonej i skapcianałej” literatury polskiej, znajdujemy projekt dość śmiały: „Przestawić ją na tory najnowocześniejsze i to nie powolutku, ale skokiem, ot tak, wprost z przeszłości w przyszłość (gdyż *les extrêmes se touchent*). Wprowadzić ją w najtrudniejszą problematykę, w najboleśniejże przełomowe komplikacje... ale n a u c z y ć ją l e k k o ś c i i l e k c e w a ż e n i a i t e g o , j a k m a z a c h o w a ć d y s t a n s . . . ”<sup>17</sup>.

Postulowana „lekkość” nie należy do ulubionych kategorii interpretacyjnych badaczy twórczości Witolda Gombrowicza, mimo że można znaleźć w dorobku pisarza argumenty uprawomocniające do zaliczenia jej (wraz z opozycyjną „ciężkością”) w poczet takich, fundamentalnych dla gombrowiczologii, antytetycznych pojęć-kluczy, jak „dojrzałość” – „niedoj-

<sup>15</sup> Ibidem, s. 20–22. Trudność *Wykładów* wynika z faktu, że Calvino właściwie nie definiuje omawianych przez siebie pojęć, raczej zarysowuje metaforycznie ich sens, odwołując się równie często do literackich przykładów, co do czytelniczej intuicji.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>17</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 165; podkr. – B.P.J.

rzałość”, „starszość” – „młodszość” czy „wyższość” – „niższość”. Centralne miejsce kategoria ta zajmuje chociażby w obszernym, stosunkowo często przywoływanym fragmencie *Dziennika*, który stanowi w pewnym sensie podsumowanie autorskich rozważań o istocie sztuki i naturze artysty: „On – proteuszowy, jawne i jaskrawe przeciwieństwo monolitów, on – gracz! Gdybyśmy zgłosili się do niego z pretensją, powiedziałby swoje: że osobowość jest jak strój, który nakładamy na własną nagość, gdy mamy się spotkać z kimś; że w samotności nikt nie jest osobowością; że możemy być naraz kilkoma odmiennymi osobami, a przeto zaleca się pewną lekkość w manewrowaniu nimi. Kto wie jednak, czy taka odpowiedź nie byłaby zanadto filozoficzna i czy korzeni owej proteuszowości nie należałoby raczej poszukać w tym, co go radykalnie oddziela od filozofii – w jego naturze artysty. Parafrazując własne jego słowa można by powiedzieć, że «artysta to forma w ruchu». W przeciwieństwie do filozofa, moralisty, myśliciela, teologa, artysta jest grą n i e u s t a n n ą, nie jest tak, że artysta ujmuje świat z jednego punktu widzenia – w nim samymi dokonują się nieustanne przesunięcia i jedynie tylko własny ruch może przeciwstawić ruchowi świata.

Stąd lekkość staje się często głębią – dla artysty. Lekkość – oto może to najgłębsze, co artysta ma do powiedzenia filozofowi. I czyż nie tutaj trzeba szukać przyczyny, że epoki o przeważających niepokojach metafizycznych i moralnych, w których usiłowano człowieka ustalić w jakimś określonym charakterze (jako twór boski; jako twór społeczeństwa; jako wolność wreszcie) były epokami ociążały mi, topornie przygniatającymi, najmniej artystycznymi. Jak wydatnie zmniejszył się artyzm naszego życia od roku tysiąc dziewięćset trzydziestego, w miarę odradzania się w nas pragnienia odpowiedzialności!

Patrzmyż dalej na naszego błazenka – jakimiż jeszcze figlami i skokami nas ucieszy?”<sup>18</sup>.

Jak dowodzi powyższy cytat, lekkość nie jest dla Gombrowicza tylko kategorią impresyjną; autor *Dziennika* przypisał jej sens głębszy – tyleż literacki, co antropologiczny. Co więcej, czyniąc z niej niezbywalne kryterium artystyczności sztuki i życia (!) oraz warunek zaistnienia nieskrępowanego człowieczeństwa, uznał ją tym samym za bezdyskusyjną wartość.

<sup>18</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 73–74; podkr. – B.P.J. (Do tego wydania, opatrzonego posłowiem W. Karpińskiego, dołączono pomocny indeks rzeczowo-tematyczny, opracowany przez A. Zawadzkiego. Uwzględnia on termin „lekkość”.)

Gombrowicz przeciwstawia lekkość natury proteuszowej ciężarowi „monolitów” (por. ciężar człowieka ustalonego w określonym charakterze, ociążałość nauk zamykających świat w jednym punkcie widzenia oraz epok zdominowanych niepokojami metafizycznymi czy moralnymi), afirmując jej dynamiczny, transcendentalny charakter. Właściwy owej naturze *modus vivendi* stanowi gra formami – ucieczka przed kształtem ograniczonym, zreifikowanym, zamkniętym w nieprzekraczalnej ramie „bytu w sobie”. Tak zaprezentowana, lekkość jawi się jako manifestacja otwartego wymiaru człowieczeństwa w wiecznie nieukonstytuowanej rzeczywistości – to, innymi słowy, modalność istnienia świadomego zmienności form i zbuntowanego wobec ich przy-  
mu s u.

Postacie Gombrowicza utożsamiają doznanie lekkości z błogim uczuciem całkowitego wyzwolenia. Przez ulotną chwilę rozkoszuje się nim bohater *Ferdydurke*, w momencie znaczącym – podczas ucieczki z „wypleniającej ustalone formy” bijatyki („kupy”) na stacji u Młodziaków: „Żegnaj, nowoczesna, żegnajcie, Młodziakowie i Kopyrdo, żegnaj, Pimko – nie, nie żegnajcie, bo jakże żegnać się z czymś, czego już nie ma. Odchodziłem lekko. Słodko, słodko otrząsnąć pył z obuwia i odchodzić nie pozostawiając nic za sobą, nie, nie odchodzić, ale iść... Czy było to, że (...) byłem z pupą, z gębą, z tydką, tra, la, la... Nie, zniknęło, ani młody, ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny, ani uczeń, ani chłopiec, ani dojrzały, ani niedojrzały, byłem nijaki, byłem żaden... Odchodzić idąc, iść odchodząc i nie czuć nawet wspomnienia. Zbojętnienie błogie! Bez wspomnienia! Kiedy umiera w tobie wszystko, a nikt jeszcze nie zdążył urodzić się na nowo”.

(Tu padają słowa odczytywane przez krytykę jako bezpośrednie nawiązanie do pism Heideggera<sup>19</sup>.)

„O, warto żyć dla śmierci, by wiedzieć, że w nas umarło, że już nie ma, że pusto i cicho, cicho i czysto – i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie szedł ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie, mój – ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądzy, wstrętu, brzydoty, piękna, śmiechu, części ciała, żad-

<sup>19</sup> Por. F.M. Cataluccio, „Gombrowicz filozof”, przeł. K. Bielas (w:) F.M. Cataluccio, J. Illg (red.), *Gombrowicz filozof*, Kraków 1991, s. 7. Na związku Gombrowicza z Heideggerem niejednokrotnie zwracał uwagę także Czesław Miłosz.



nego uczucia ani żadnego mechanizmu, nic, nic, nic... Na setny ułamek sekundy”<sup>20</sup>.

Równie istotny wydaje się drugi, estetyczny, sens pojęcia. W zacytowanym uprzednio fragmencie *Dziennika* funkcjonuje ono jako synonim artystyczności – jakości nieosiągalnej dla nauki, filozofii<sup>21</sup>, moralistyki. Zdaniem Gombrowicza istota arcyzmu, i lekkości zarazem, wiąże się z oglądem świata z wielu punktów widzenia. Prawdziwa sztuka nie znosi autorytetów ani „abstrakcyjnego mędrkowania”, jest „grą nieustanną” – lekkomyślnie zawieszającą sprzeczności, zmienną i amoralną. (Chciałoby się powtórzyć za Brunonem Schulzem: „(...) sztuka operuje w głębi przedmoralnej, w punkcie, gdzie wartość jest dopiero *in statu nascendi*”<sup>22</sup>.) Podstawowe źródło zbawiennej amoralności, ową „rzecz boską w obliczu Boga zlikwidowanego”, stanowi dla autora *Ferdydurke* młodość – jeden z obsesyjnie powracających tematów jego pisarstwa<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1996, s. 176–177; podkr. – B.P.J.

<sup>21</sup> Tak kategoryczna ocena tej nauki ma z pewnością pewne podstawy w odniesieniu do filozofów kontynuujących arystotelesowski typ myślenia, nie należy jednak zapominać, iż u swego zarania (do Platona) filozofia stanowiła mieszankę wiedzy i poezji. Teza Gombrowicza wydaje się bardziej dyskusyjna w kontekście dzieł takich myślicieli, jak św. Augustyn, Pascal, Montaigne, nie mówiąc o Heideggerze czy Sartrze (egzystencjalizm pisarz uważał jednak bardziej za antyfilozofię niż filozofię).

<sup>22</sup> B. Schulz do S.I. Witkiewicza (w:) B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Kraków 1989, s. 445. Co prawda Gombrowicz w *Rozmowach z Dominique de Roux* stwierdza z naciskiem, iż „moralność jest nieodzowna w literaturze”, „bez moralności nie ma literatury”, „to jakby *sex appeal* pisarza”, ale dalsza część wywodu jednoznacznie wskazuje na to, że autor *Ferdydurke* pojmuje ów problem w sposób bardzo swoisty: „Być może najwyższym morałem mojej literatury jest ten: osłabić do tyłu wszystkie konstrukcje moralności premedytowanej i wszystkie międzyludzkie uzależnienia, by mógł dojść do głosu nasz najprostszy, najzwyczajniejszy, odruch moralny” (W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, przeł. I. Kania, Kraków 1999, s. 73, 78).

<sup>23</sup> Oto jak Gombrowicz wypowiedział się o własnej twórczości w rozmowie z P. Sanavio, przeprowadzonej w Vence na kilka miesięcy przed śmiercią pisarza: „To, co chciałem pokazać, to kryzys ideologii, to ciągle te same problemy, kryzys formy ludzkiej, rewolucja, kamuflaż... i nareszcie triumf młodości jako wiecznej odnowy: ale nie w sensie *naïveté*, zwykłego, naturalnego człowieka, szczerego itp. ... to nie istnieje... moim zdaniem młodość nie jest tak naiwna. Ale wydaje mi się, że jedyna rzecz, która nam została, to młodość: rzecz boska. Bóg zlikwidowany. Moralność już nie istnieje. Wkraczamy w świat, w którym osobowość ztraca się, wszystko rozpada się na kawałki, a zostaje zawsze ten czar, zrodzony tam, w dole, wciąż odnawiająca się siła biologiczna ludzkości. Dlatego kładę nacisk na ten temat. Młodość staje się jedyną nadzieją, jedynym pięknem, jedyną odnową”. (P. Sanavio, „Gombrowicz: forma i rytuał”, przeł. K. Bielas, F.M. Cataluccio (w:) F.M. Cataluccio, J. Illg (red.), *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 32).

Utwarem Gombrowicza, który w sposób bodaj najbardziej prowokacyjny przedstawia sytuację zawieszenia konwencjonalnej etyki w dążeniu do upojenia się „artystycznym” (we wcześniej sprecyzowanym rozumieniu tego terminu) wymiarem życia, jest *Pornografia*<sup>24</sup>. Przeciwwstawienie lekkości i ciężaru, leżące u podstaw osobliwych eksperymentów Fryderyka zmierzających do erotycznego „zrymowania” nastolatków, Karola i Heni, zdaje się mieć dla interpretacji powieści znaczenie fundamentalne. W utworze tym para wyrafinowanych, złaknionych uroku młodości kompanów upaja się „lekkomyślnością” młodych, podczas gdy inni bohaterowie, zdeklarowani reprezentanci „dojrzałej wyższości”, pozostają niewolnikami powagi. A „powaga» pochodzi od «wagi» – stwierdza Witold w rozmowie z narzeczonym Heni. – Poważny jest ten kto się zajmuje tym co najważniejsze. Cóż jednak jest najważniejsze?”<sup>25</sup>.

Być może właśnie w owym zwątpieniu w bezwzględne serio świata, będącym niemal na równi z „uśmierceniem Boga” (zob. słynna scena „zamordowania mszy”) wyrazem buntu wobec tak zwanego obiektywnego sensu rzeczywistości, nihilistyczna nuta powieści brzmi najwyraźniej<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Pornografię* interpretowali m.in.: R. Boyers, „Formy perwersji w «Pornografii» Gombrowicza”, przeł. I. Sieradzki, *Pamiętnik Literacki* 1973, z. 4; M. Głowiński, „Parodia konstruktywna. (O «Pornografii» Gombrowicza)” (w:) idem, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973; P. Hultberg, „Pornografia i alchemia. Prologomena do analizy «Pornografii»”, przeł. I. Sieradzki, *Pamiętnik Literacki* 1973, z. 2; J. Jarzębski, „«Pornografia» – próba stworzenia nowego języka” (w:) idem, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; M. Legierski, „Nowe odczytanie «Pornografii»” (w:) idem, *Modernizm Gombrowicza*, Sztokholm 1996. Zob. też uwagi o powieści (w:) A. Sandauer, „Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz” (w:) idem, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971; M. Janion, „Forma gotycka Gombrowicza” (w:) idem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975; J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994.

<sup>25</sup> W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1994, s. 115.

<sup>26</sup> „I czyż nie jest wszystko, co bierzemy ważne, naszym zdracją? Pokazuje ono, gdzie leżą nasze wagi, i do jakich rzeczy wag nie posiadamy. (...) ponieważ w najdalszej głębi swojej jesteśmy ludźmi ciężkimi i poważnymi i bardziej ciężarami niż ludźmi, przeto w niczym nie czujemy się tak dobrze, jak w czapce błażeńskiej: potrzebujemy jej wobec siebie samych – potrzebujemy wszelkiej junaczej, bujającej, tańczącej, drwiącej, dziecinnej i błogiej sztuki, by nie stracić owej wolności ponad rzeczami, której żąda od nas nasz ideał. Byłoby dla nas cofnięciem się, popaść właśnie z swoją wrażliwą rzetelnością całkiem w moralność i gwoli przesrogim wymaganiom, które na tym punkcie sobie stawiamy, nawet jeszcze samym, stać się cnotliwymi potworami i straszdyłami na ptaki” – to już nie Gombrowicz, to Nietzsche (*Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910, s. 125 i 147). Na temat pogłosów nietzscheizmu w powieści zob. m.in. *Komentarze do „Pornografii”* M. Głowińskiego, dołączone do cytowanego wydania utworu, oraz esej M. Tomaszewskiego „Od kosmosu do chaosu. Nietzsche a Gombrowicz” (w:) idem, *Od kosmosu do chaosu*.

U źródeł mistyfikatorskich zabiegów imiennika Nietzschego oraz jego *alter ego*, Witolda, leży nie tyle zwykła obsesja erotyczna czy sadystyczna przyjemność w manipulowaniu ludźmi, ile raczej pragnienie zakpienia sobie z powagi istnienia „dojrzałego” – uformowanego i niewolniczo odpowiedzialnego (pragnienie, dodajmy, podszyte pokusą nadwątlenia własnej dojrzałości). W *Pornografii* mamy zatem do czynienia ze swoście gombrowiczowskim „przewartościowaniem wartości”: w oczach bohaterów powieści „piękność cnoty i brzydota grzechu” objawiają swą iluzoryczność właśnie w zderzeniu z młodością<sup>27</sup>. Mimo wszystko jednak „kwestia smaku” odgrywa w utworze rolę niezwykle istotną, Gombrowiczowi bowiem nieobca zdaje się być myśl autora *Narodzin tragedii*, iż wszystko jest tylko „grą estetyczną”, a egzystencja ludzka i świat dają się uzasadnić jedynie jako zjawiska estetyczne<sup>28</sup>.

Podczas nocnej wizyty, mającej ukoić ból zrozpaczonego Wacława, Witold świadomie potęguje w nim palącą zazdrość o Henię. Czyni to tyleż po to, by rozkoszować się własną „złośliwą lekkomyślnością”, co z odrazy wobec pozbawionej wdzięku natury swojego rozmówcy: „Cierpia! Cierpia! No tak, ale to było cierpienie tłustawe – znużone – łysawe... Wdzięk był po tamtej stronie. Więc i ja byłem «po tamtej stronie». (...) Ten byk, który udawał, że broni moralności, a naprawdę pchał się na nich swoim ciężarem. Pchał się na nich sobą. Narzucał tę swoją moralność nie z innego powodu, jak że była «jego» – cięższa, starsza, bardziej rozwinięta... moralność mężczyzny. Narzucał gwałtem! A to mi byk! Nie mogłem go ścierpieć. Tylko że... czyż sam nie byłem jak on? Ja – mężczyzna...”<sup>29</sup>.

Ta właśnie obawa rodzi obsesyjną potrzebę „nurzenia się w młodości”. Nie chodzi wyłącznie o apologię bliżej nieokreślonego stanu niedojrzałości ani, tym bardziej, o imaginacyjny powrót do czasu minionego w stylu Prousta. Bohaterów kontrowersyjnego utworu Gombrowicza młodość fascynuje przede wszystkim jako „sekretna alchemia

---

*Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998. Aby uniknąć nieporozumień, wypada nadmienić, iż autor *Narodzin tragedii* z pewnością nie należał do ulubionych filozofów Gombrowicza, który wypowiedział się o nim nie bez jawnej pogardy: „Nietzsche: nerwy Shelleya, żołądek Carlyle’a i dusza panienki” (W. Gombrowicz, „Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans” (w:) F.M. Cataluccio, J. Illg (red.), *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 121).

<sup>27</sup> W. Gombrowicz, *Pornografia*, op. cit., s. 132.

<sup>28</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Od kosmosu do chaosu*, op. cit., s. 36–37.

<sup>29</sup> W. Gombrowicz, *Pornografia*, op. cit. s. 115–116; podkr. – B.P.J.

odciążająca<sup>30</sup> – macecznik łatwości, niefrasobliwości i pierwotności (pojętej jednak zgoła inaczej niż u J.J. Rousseau).

Idea ta powraca we fragmencie *Dziennika*, w którym pisarz dystansuje się wobec dzieła Geneta, gdyż twórca ten „nie chwycił jej, młodości, w jej istocie najgłębszej, która jest rozbrajająca – jest odciążeniem – jest niedostatecznością, a więc czymś, co nigdy nie może osiągnąć pełnego istnienia – i przeto czymś pośrednim, co ułatwia i rozgrzesza<sup>31</sup>”. Znamienna dialektyczność cechuje zaś bez wątpienia krwawe zakończenie *Pornografii* – w finale, by posłużyć się słowami samego autora, „siedemnastoletnia lekkość odbiera wagę zbrodniom, grzechom, powieść kończy się nieurzęczywstwieniem<sup>32</sup>”. To więc za sprawą młodości w brutalnym świecie utworu Gombrowicza śmierć, podobnie jak u Leśmiana, „staje się miłosna”, a „idea śmiertelnie ostateczna zostaje przewiercona na wskroś lekkomyślnością”.

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 131. W *Pornografii* fascynacja lekkością dochodzi do głosu niejednokrotnie (zob. m.in. s. 99, 112, 114, 115, 132, 148). Co więcej, narrator (Witold) przedstawia rozwój całej intrygi jako zbliżanie się młodych do zbrodni, będące „właśnie niweczeniem zbrodni” (s. 149). Ciekawe, iż krytyka zdecydowanie odmawia lekkości samej powieści, przypisując ją na przykład *Ferdydurke* (R. Boyers, „Formy perwersji...”, op. cit., s. 299). Maria Janion sugeruje, iż swoboda śmiechu i wolności ustępowała wówczas, gdy Gombrowicz dotykał problemu zła (zob. M. Janion, „Forma gotycka...”, op. cit., s. 203). Czy jednak aby na pewno da się przypisać naszemu największemu „szyderycy” poważanie dla tradycyjnej etyki?

<sup>31</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, op. cit., s. 136. Skądinąd opinia ta nie przeszkadzała Gombrowiczowi uważać Geneta za największego artystę francuskiego.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz, *Testament...*, op. cit., s. 133.