

Giovanna Tomassucci

Witkiewicz według Gombrowicza : portret w krzywym zwierciadle

Postscriptum nr 1(53), 33-45

2007

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.

GIOVANNA TOMASSUCCI
Università degli Studi di Pisa

Witkiewicz według Gombrowicza: portret w krzywym zwierciadle

Porównywanie twórczości Witkacego i Gombrowicza datuje się nieomal od czasu publikacji *Pamiętnika okresu dojrzewania*. Ich dziełom zarzucano brak etyki i szacunku dla ideałów, *niezrozumialstwo* (por. Bolecki 1996), przesadne posługiwanie się dziwaczością i groteską, nadmiar dygresji, ale też wpadano w zachwyt nad nowatorstwem ich nieformalnego nurtu, burzącego wszelkie konwencje.

Jak wiadomo, zestawienie twórczości tych dwu pisarzy przetrwało tragiczną śmierć Witkacego. Gdy po wojnie, w 1957 *Nienasyconie* doczeka się drugiego wydania odwilżowa przedmowa Stawara zadekretuje znowu jego niewątpliwy związek z młodszymi autorami¹, cieszącymi się coraz większą renomą. Również w hasłach encyklopedycznych, w krajowych i zagranicznych opracowaniach historycznoliterackich omawianie ich twórczości, razem z B. Schulzem, stanie się powszechnie przyjętym tropem interpretacyjnym.

Jan Błoński dowiódł (jak już w dwudziestoleciu zdawano sobie sprawę silnie, ale niezbyt wyraziście), że Witkacego i Gombrowicza łączyły różne pokrewieństwa. Po wojnie niewiele się zmieniło (por. Wittlin 1951)², tym bardziej, że sprawę gmatwał sam Gombrowicz swoimi zdecydowanymi oświadczeniami. Związki tych dwóch polskich myślicieli były tak zawikłane — dotyczyły ich filozofii, historiozofii, estetyki, inwencji językowej — że

¹ „Proza Witkacego w niezaprzeczalny sposób oddziaływała na tę linię prozatorską, którą u nas prezentują [...] Gombrowicz oraz Schulz” (Stawar 1957: 23).

² Na łamach tego tekstu Gombrowicz jest przybliżony do Witkacego, Kafki i Céline’a (przedruk w: Łapiński, red. 1984: 87).

trudno było wydać jednoznaczny werdykt o wzajemnych wpływach. Dopiero od lat 60. zaczęto głębiej badać zbieżności w ich twórczości: doszukano się ich w historiozofii, w teorii języka literackiego, w koncepcji Formy i w wizji zagłady indywiduum. Uczestniczyli w tej debacie Konstanty Puzyna³, Czesław Miłosz⁴, Jan Błoński⁵, Maria Janion, Władysław Bolecki i inni (Iribarne 1973: 59—75; Janion 1990; por. też Jarzębski 2001a). Na ogół uwydatniano to, co było podobne, albo wydawało się takim, dopiero w ostatnim piętnastolecu pojawiła się nowa fala tekstów, które starały się przenikliwiej odróżnić specyficzność ich filozofii lub otwierały nowe pola badawcze (np. metafizycznych implikacji rozpoznania konstrukcji Formy)⁶, obnażając paradoksy zawilej i dwuznacznej relacji między tymi „wielkimi nowatorami” polskiej awangardy. Warto przytoczyć słowa J. Jarzębskiego z początku lat 90.:

Witkacy, Gombrowicz i Schulz są różni do szpiku kości, a nowatorstwo ich ma w każdym przypadku odmienną miarę. Jeśli coś ich łą-

³ Warto pamiętać, że wśród pierwszych krytyków, podających w wątpliwość rolę Witkacego jako niezaprzeczalnego preceptora Gombrowicza był K. Puzyna: „Nie wiem, czy Gombrowicza i Schulza można nazwać szkołą Witkiewicza, chyba nie. To były samodzielne odnogi, choć dla nas układają się już w pewien może wspólny prąd” (por. Puzyna 1999a, 180 oraz Puzyna 1999b: 136).

⁴ „[...] w pesymizmie Gombrowicz poszedł dalej niż Witkacy. U Witkacego są przynajmniej Istnienia Poszczególne, monady porażone zdumieniem wobec samego faktu, jaki określa czasownik istnieć, i każda z nich zawiera nienaruszalne ‘ja’ [...] Niwelacja społeczna [...] stanowiła zagrożenie niejako zewnętrzne, nie tak jak u Gombrowicza, gdzie człowiek szczepia się w człowieka z samej natury społecznego obcowania, przez co ‘ja’ staje się nieosiągalne i iluzoryczne” (Miłosz 1970, przedruk w Łapiński, red. 1984: 192).

⁵ „[...] w centrum historii jest zawsze pojedyncze indywiduum, Gombrowicz tłum się nie boi, ponieważ potrafi go sobie rozproszyć, rozbić na jednostki. Jakikolwiek byłby pojedynczy człowiek, zawsze Gombrowicza fascynuje, inaczej niż Witkacego, monadę nieprzenikalną, która czuła się dobrze jedynie wśród sobowtórów” (Błoński 1994: 160). Inaczej Szpakowska o katastrofizmie u Gombrowicza i Witkiewicza: „[...] przeświadczenie, że się wszystko musi fatalnie skończyć — wszystko, co dla obydwu jest najcenniejsze — wyznacza między nimi bliższe pokrewieństwo” (Szpakowska 1972; przedruk w Łapiński, red. 1984: 363).

⁶ Por. ciekawe zastrzeżenia J. Jarzębskiego: „[w Kosmosie, Forma jest rozumiana] trochę po witkacowsku, jako niedocieczona władza spajająca w całość niezmierzone ilości drobin wszechświata” (Jarzębski 2001b: 31). Por. też: „Bohater Gombrowiczowski składa swój świat z wielu elementów, ale jego sens zrozumieć może dopiero, gdy z poszczególnych części powstanie obraz-konstrukcja zdalny do objęcia wzrokiem jako całość, posiadający swe dominanty i określone — mówiąc językiem Witkacego — »napięcia kierunkowe«. Można zaryzykować stwierdzenie, że u Gombrowicza świat dojrzewa do wchłonięcia przez jednostkę wtedy dopiero, gdy można doń dostosować odbiór estetyczny, »przeżycie jedności w wielości« tylko zaś tym dana jest rzeczywistość, którzy do takiego odbioru są zdolni” (Jarzębski 1982: 286).

czy, to raczej typ zjawisk, które w otaczającej rzeczywistości dostrzegali i które ich poruszyły. Dylematy swoje rozwiązywali rozmaicie, każdy dla siebie, jednakże źródła ich fascynacji biją w jednym miejscu (Jarzębski 1992: 8; por. Kwiatkowski 1990: 276—286).

Tak więc: podobni, ale nie za bardzo, pokrewni, ale w sposób niewyraźny, powinowactwo Witkacego i Gombrowicza nie doczekało się jeszcze głębszej analizy. Warto zanotować także, że żadna monografia poświęcona tym dwom autorom nie podjęła do tej pory tej kwestii porównawczej, i że, jeśli ktoś ją poruszył, opierał się na ogół na utworach narracyjnych lub dramatycznych Gombrowicza, nieomal nigdy na lekturze *Dziennika*.

Powtarzam fakty powszechnie znane. Zastrzegam, że nie zamierzam tu odpowiedzieć na kłopotliwe pytanie, czy Gombrowicz był literackim dłużnikiem Witkacego. Myślę, że najpierw warto byłoby się zastanowić nad Gombrowiczowskim sposobem pisania o Witkacowskiej twórczości i legendzie.

Ale wróćmy do lat 30., gdy umieszczano Witkacego, Gombrowicza i Schulza pod wspólnym sztandarem, patrząc na nich to z dezaprobatą („Choromaniacy”!), to z podziwem („Nowatorzy”). Bolecki ciekawie dowiedział, że wszyscy trzej mieli tak „doskonałe wycucie sytuacyjnego mechanizmu powstawania legendy „trzech wielkich nowatorów”, że nawet przyczynili się do jej kreowania. Wymiana listów otwartych, wywiadów, recenzji wg Boleckiego „może najsmaczniejsze kąski z życia literackiego lat 30” (Bolecki 1994: 95; por. Błoński 1994: 259) — oraz wzajemne składanie wyrazów najwyższego uznania były podszyte prawdziwą „psychomachią”, gdy każdy z nich starał się rzucić cień swojej twórczości na innych. Czynił to Gombrowicz w słynnym *Dwugłosie z B. Schulzem*, czynił to Witkacy, pisząc w samych superlatywach o Schulzu i wciągając *Sklepy cynamonowe* na tereny swojego Monadyzmu biologicznego. Czy nie pachnie to — przepraszam — Gombrowiczowskim „przypinaniem gęby”? Tylko pamiętając o tych literackich utarczkach, można jaśniej odczytać Gombrowiczowskie uwagi o Witkacym (jest ich wiele, pierwsze pochodzą z lat 30.).

W 1932, wg świadectwa T. Kępińskiego, na karcie tytułowej *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*, Gombrowicz zanotował fragment ze *Słowa wileńskiego* („Autor przypomina mi Genezypa. Genezyp nie rozumiał w istocie nic, ale bebecchy jego darły się w nieskończoność”), dodając własny komentarz: „Bardzo mi się podoba” (Kępiński 1976: 277). U zarania swojej kariery literackiej położył więc akcent na te same elementy Witkiewiczowskiego pisarstwa, które międzywojenni recenzenci bezustannie atakowali: „bebechowość

i niezrozumiałstwo”. Trochę paradoksalnie, mając na uwadze, że i jego twórczość spotka się z podobnymi zastrzeżeniami.

Ciekawe też, że Gombrowicz — którego uważę jako recenzenta przyciągały powieści, w których przedstawiano „wiek przejściowy” i rozwój osobowości młodszych pokoleń (choćby w recenzjach *Grzechów młodzieży* K. Baryki, *Ma lat 22* Peipera, *Tragicznego pokolenia* Rutha-Buczkowskiego) (por. Gombrowicz 1995) — przez długie lata nie zająknął się ani słowem o groteskowym „Bildungsroman” *Nienasyceń*⁷.

Cztery lata później, w odpowiedzi na ankietę „Prosto z mostu” (*Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1935?*), obok *Ulyssesa* Joyce’a i *Granicy* Nałkowskiej, zaproponował przeczytane w maszynopisie dramaty Witkacego:

„[...] niezwykle konsekwentna metoda w oryginalności i niezwykle płodne i żywotne wyniki metody, wraz z tuzinem innych, pierwszorzędnych zalet, właściwych szczerzej wielkiej indywidualności Witkiewicza, nie tylko kompensują z powrotem *usterki*, lecz nadto, ze znawców, wzruszających nad tym ramionami, czynią dudków pozbawionych wszelkiego wycucia” (Gombrowicz 1995: 204).

Można przypuszczać, że miał na myśli m.in. niedawno napisaną sztukę *Szewcy*, która później będzie wywierać wpływ na *Operetkę*. Wypada zanotować, że Gombrowicz tu solidaryzuje się mocno z niezrozumianym *przez dudków* geniuszem oraz że do takiego *fortissimo* pochwał autor *Operetki* nigdy nie powróci.

Rok 1947: Gombrowicz dopiero zaczyna wychodzić z argentyńskiego anonimatu, dając znak ferdydurkistom, „że jeszcze ten trup nie umarł”. W tym samym roku we wstępie do *Ślubu* nieoczekiwanie powołuje się znowu na Witkacego:

„Z podwójnej deformacji [tzn. z wzajemnej deformacji i walki między światem wewnętrznym i zewnętrznym Henryka — przyp. G.T.]

⁷ Wypadałoby rozszerzyć to pole badawcze. Por. Gombrowiczowskie „I uważałbym za bardzo wskazane, by pisarze, zwłaszcza młodzi i »jeszcze nie wykończeni«, zerwali z nonsensem wstydlwego milczenia o sobie [...] oni sami zaś pośród swych niedogodności na pewno są rzeczywiście, żywi, ciekawi i pouczający nawet w wadach i nieuniknionych poślizgnięciach” (Gombrowicz 2004b: 49). Warto zestawić to zastrzeżenie z Witkiewiczowską krytyką Uniłowskiego: „powieść *Wspólny pokój* powinna być groźnym memento dla wszystkich młodzieńców zaczynających pisać. Autor nie postawił kropki nad i: ukazując zjełopiałą młodzież, nie powiedział wyraźnie, że prócz nędzy i wódki, brak intelektualnych zainteresowań doprowadzą ją do tego upadku” (Witkiewicz 1975b: 168).

wytwarza się coś, co Witkiewicz nazywałby *czystą formą*. Osoby dramatu rozkoszują się swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy w innym efekcie” (Gombrowicz 1986: 93).

Deformacja wynika z faktu, że Henryk „reżyseruje” i kontroluje jak we śnie cały świat dramatu, ale czasami i jego partnerzy mu się narzucają i „dyktują styl”.

Dziwne mieszanie kart: autor *Ślubu* z jednej strony zdaje się przybliżać Henryka do słynnego Witkiewiczowskiego „mózgu wariata” projektującego absurdalne *gagi* na scenie („wchodzą trzy osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu”), z drugiej strony przenosi „Czystą formę” ze sfery estetyki w sferę relacji międzyludzkich i kładzie nacisk na kabotyńskie upajanie się własnym cierpieniem postaci. W tym ujęciu *deformacja* (jeden z postulatów sztuki współczesnej wg Witkacego) traci wszystkie swoje metafizyczne implikacje, nie jest już związana z nienasyceniem Formy i zanikaniem uczuć metafizycznych. Ale Gombrowicz nie ogranicza się do aluzyjnego nawiązania do *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze*; przypatrując się bliżej jego interpretacji, zauważymy, że przywodzi nas na tereny monadyzmu biologicznego, w którym świat pojawia się jako bezustanna walka o byt potworów *Istnień Poszczególnych*. Witkiewicz nie wzbierał się przed pokazywaniem jej jako ukrytego motoru zarówno historii, jak i innych zjawisk, pozornie niemających „nic wspólnego ze sobą, jak mesjanizm naszych wieszczów, [...] teoria »Narodu wybranego« u Żydów i złośliwości starych panien” (Witkiewicz 1975a: 364).

Myślę, że pod takim określeniem autora *Niemytych dusz* mógłby się podpisać i sam autor *Ferdydurke*. Warto też podkreślić, że w 1947 szanse na inscenizację *Ślubu* przez kogoś, kto znałby Witkacowską teorię *Czystej Formy* były nikłe, cytując starszego mistrza pod pozorem wskazówek dla reżyserów, Gombrowicz stwarzał więc wrażenie ukrytych powiązań z własną filozofią.

Rok 1955: w *Dzienniku* Gombrowicz robi rozrachunki z literaturą polską, wg niego pogrążoną w *nierzeczywistości* od czasu utraty niepodległości, atakując na pierwszej linii polski modernizm i awangardę. Wyspiański zostaje przez niego kompletnie zmasakrowany, chcąc zaspakajać „zapotrzebowania stadowe Narodu, stał się posągowy, [...], tonął w swoich pojęciowych syntezach i sublimacjach, [...] w świecie *abstrakcji*, w którym *pojęcia zastępują ludzi*”. Przybyszewski miał tymczasem wielki atut, ale go zmarnował, on, który pierwszy „wprowadzał w polską idyllę *pojęcie artystycznego tworzenia*

jako procesu demonicznego”, utożsamiał się z samym demonizmem i stał się „pajacem i błaznem”. Nie inaczej Witkiewicz, który — jak Kaden — też był szczęśliwie wytracony z normalnej polskości, mógł być twórcą, gdyby nie uległ manierze i przegrał „z kretesem swoją walkę o wyraz”, marnując przez to swoją nieprzeciętną potencjalność. Witkacy też ulegał urzeczzeniu „własnego demonizmu” i nie umiał się bronić przed Formą, która u niego była — tak samo, jak u Przybyszewskiego — „pośpieszna i niechlujna”. Jego bebehowości stała się w ten sposób wyrazem wspólnej polskiej „impotencji”.

Jak przystało na Gombrowicza, w tych obrazoburczych dywagacjach jest duża dawka prowokacji, tym bardziej, że po omówieniu wszystkich niedociągnięć polskich pisarzy, unosi się on nad odkrywczością własnego pojmowania Formy, prawdziwego *remedium* na polski impas⁸.

Warto poza tym zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, jak w innych swoich wystąpieniach, Gombrowicz krytykuje Witkiewicza, mieszając elementy twórczości i biografii. Nie dziwi to, bo wiemy, że od lat 30. intrygowała go bardzo rola społeczna pisarzy i ich „styczność z życiem” — jak oświadczał prowokacyjnie w 1936:

artysta to człowiek, który tworzy, żeby [...] się wysublimować i aby — co najważniejsze — zmitologizować się w umysłach innych osób w takiej czy innej postaci. W postaci, przypuśćmy, błyskotliwego ironisty, albo demonicznego wieszczka, albo bojownika sprawy uciśnionych. I większość artystów [...] również organizuje, przyrządza, stylizuje siebie dla celów owej walki o byt literacki (Gombrowicz 1936: 206).

Znowu nasuwa się skojarzenie z Witkacym, zwłaszcza z jego dramatami, gdzie mechanizm fikcji i wymiany masek zostaje maksymalnie wyeksponowany. Ale nie jego teatr ma na myśli Gombrowicz, u którego granica między życiem a dziełem zaciera się wyraziście, „a gest wykonany w prywatności wpisuje się zawsze w estetykę” (Longinović 2001: 50).

Interesuje go raczej personalna legenda autora *Pożegnania jesieni*, o którą faktycznie Witkiewicz — nie inaczej jak wielu innych przedstawicieli polskiej Awangardy — bardzo dbał, wiadomo, że grał Witkacego (Błoński 1997: 114). W Gombrowiczowskim ujęciu „samooszukaństwo” Młodej

⁸ „w tych warunkach [...] naczelnym zadaniem sztuki było nie dopuścić do utraty styczności z życiem rzeczywistym, [...] stać się kotwicą, która by nas łączyła z bytem zasadniczym [...]. Chodziło [...] tylko o przewekslowanie z człowieka mającego formę na człowieka [...] wytwarzającego Formę” (Gombrowicz 1986b: 249 i 264).

Polski i dwudziestolecia wynikało więc z niezdolności naruszenia formy, nieumiejętności bycia brutalnym wobec niej (por. Gombrowicz 1995: 250—254).

Kłeska Witkacego polegała więc na braku świadomości dyktatury Formy: on, który mógłby świetnie dociec funkcjonowania jej mechanizmów, wybrał kiepską maskę, pachnącą manierą i Przybyszewszczyzną. Gombrowicz więc przyjął tu częściowo — jak później we *Wspomnieniach polskich* — interpretację krytyki międzywojennej, która wytykała Witkacemu kabotyństwo i bierne przywiązanie do polskiego modernizmu.

Po drugie, nie ma żadnej wzmianki o Witkacowskiej filozofii lub o jego walce o nową kulturę, aczkolwiek Gombrowiczowi były one niewątpliwie znane. Ale jednak... Jeśli Wyspiański — „geniusz sceniczny” i wieszcz dla adorującego go Witkiewicza — był autorem „dramatów pośród pojęć”, co można mniemać o Witkiewiczowskiej walce o „pojęciowość” w sztuce? Skoro Gombrowicz mniemał, że artysta sam dla siebie był głównym tematem i zaciekle walczył z pisarzami, którzy się ukrywali za „problemami”, należy więc wnioskować, że niedociągnięcia Witkacego wynikły z łączenia artystycznego warsztatu z koncepcjami, kolejnymi skorupami Formy, jak Wielka Sztuka albo Historia... Gombrowicz atakował więc nie tylko *styl* Witkacego jako demona i wariata, ale też *implicite* implikacje metafizyczne jego estetyki i antropologii, które wynosiły na piedestał Wielką Sztukę i nie były świadome bezustannych metamorfoz świata.

Portret Witkacego jako pajaca i błazna, niczym replika ekscesów Przybyszewskiego, będzie obecny i w późniejszych tekstach Gombrowicza — np. we *Wspomnieniach polskich* — wpisując się w strategię gwałtownego zdejmowania *stroju pontyfikalnego* z najsławniejszych pisarzy i podważania aury sakralności Sztuki. Tak samo, jak każdą wiarę, czy fikcję, Gombrowicz atakował skostniałą manierę polskich pisarzy, sakralizm Witkacowskiej wizji sztuki wydawał mu się przedłużeniem upodobań symbolistycznych, zasługujących co najwyżej na szyderstwo i śmiech. Tylko w ten sposób można odczytać fragment *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*, gdzie może ukrywa się szydercza parodia metafizycznych uniesień autora *Nowych form w malarstwie*:

Wąłsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji i gdziekolwiek zobaczą jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, czy wiara, czy ojczyzna, tam zawsze popełnią muszę jakieś łajdactwo. Oto moja tajemnica, którą ze swojej strony narzucam wielkiej zagadce bytu.

Dopiero po czterech latach od publikacji *Nienasyenia* z omawianym wstępem Stawara (z wyjątkiem groteskowego snu z tautogramem podyktowanym przez nieboszczyka Witkacego) (por. Gombrowicz 1986b: 288—289), w 1961 Gombrowicz czuje potrzebę zadania kłamu „gadce”, że on i Schulz wywodzili się z Witkacowskiej szkoły, najpierw wywołuje wspomnienie pewnego wspólnego spaceru, potem atakuje Schulza, etykietując go jako genialnego gнома, przemycającego na marginesie życia. Na końcu atakuje też Witkacego, który był zarozumiały, drażniący, perwersyjny („w pióropuszu dandyzmu metafizycznego”), i podważa tezę jego nowatorstwa: jego eksperymenty z Formą — jak już wiemy zanadto intelektualne i kabotyńskie — zostają tym razem porównane do „zbyt klasycznych tricków” Salvatora Daliego (Gombrowicz 1986a: 8, 17—18). W tych groteskowych wspomnieniach Gombrowicz nie rezygnuje jednak z pokumania się z dawnymi przedwojennymi kompanami, jak wiadomo, nadaje trójce nieco ośmieszające miano „trzech muszkieterów” (zrobi ona odtąd zagraniczną karierę, tym więcej, że do niej Gombrowicz jeszcze będzie nawiązywał i w późniejszym posłowniu do *Nienasyenia*). Z jednej strony oni ruszyli pod wspólnym sztandarem Formy, z drugiej nie umieli sprostać temu zadaniu: dandys Witkacy, „wariat zrozpaczony [...], afirmował jej szaleństwa” bardziej w życiu niż w sztuce, „przez zemstę, a też, żeby się wypełniły tragiczne przeznaczenia”; Schulz, „wariat utopiony”, zatracił się w niej tymczasem Gombrowicz, „wariat zbuntowany”, starał przebić się przez nią do swojego „Ja” i do rzeczywistości. Jeszcze raz wiele dwuznacznych niedomówień: w opisie Witkiewicza każdy czytelnik *Dziennika* znalazłby bez trudu analogiczne cechy jego autora, niewzbraniającego się od kabotyństwa i epatowania. I pytanie, dlaczego trzech wariatów ma być jednocześnie muszkieterami, ubranymi w karnawałowy kostium? Brzmi to groteskowo. I to sugeruje ten sam Gombrowicz, który przez 30 lat apelował do pisarzy, aby zdejmowali z siebie wytworne szaty? Gombrowiczowska gra z Witkiewiczem przybiera tu formy paradoksalnej maskarady, podobnej do *Operetki*, której ostateczna wersja powstała właśnie we wczesnych latach 60.

W 1967, w posłowniu do niemieckiego przekładu *Nienasyenia*, napisanym tuż po ukończeniu *Kosmosu*, Gombrowicz powtarza ciąg swoich zastrzeżeń sprzed kilku lat (Witkacy, „tragiczny pajac”, był kontynuatorem polskiej tradycji literackiej, ulegał szkodliwemu wpływowi Młodej Polski itd.), przyznając mu jednak bezsporne pionierstwo w rozbiciu formy powieściowej (we *Wspomnieniach polskich* nowatorstwo jego będzie jeszcze większego kalibru). Teoria powieści-worka zaprowadziła jednak jego pisarstwo na obszary gra-

fomanii i nieudolnej organizacji fabuły, dlatego jego utwory literackie nie są dostatecznie dopracowane⁹.

Te oceny są znaczące nie tylko pod tym względem, że znowu Gombrowicz nie waha się przed powtórzeniem (tu przed zagraniczną publicznością) obiegowych opinii przedwojennych odbiorców, lecz przede wszystkim dlatego, że — jak ostatnio dowiódł ciekawie Niewiadomski — jego lektura ujawnia tajemne zbieżności między *Nienasyceciem* a Gombrowiczowską narracją, kładąc nacisk na elementy nieobce również niedawno ukończonemu *Kosmosowi*¹⁰.

Trzeba przyznać, że te intelektualne wolty, ta bezustanna i nonszalancka huśtawka uznań i kompromitacji, deklaracji przyjaźni i zniechęcenia, działają na nas dezorientująco. I jeszcze jeden cytat, pochodzący z tego samego okresu. W 1969, w odpowiedzi na pytanie A. Zamoyskiego („Jak się Pan ustosunkowuje do teorii *pure nonsense* i *pure blagizmu* Witkacego [...]?”), opublikowane na łamach londyńskich „Wiadomości”, najpierw odpowiada pompatycznie:

Z Witkacym wiązały mnie długie, bardzo zażyłe i niezapomniane lata wyjątkowej przyjaźni z czasów mego formizmu (podkr. — G.T.); znałem go bardzo intymnie — potem obnaża szablę — Chesterton doskonale zauważył, że nic nie jest interesujące, tam gdzie wszystko może się zdarzyć. Oto dlaczego po dwóch minutach lektury jakiegokolwiek dramatu Witkacego i po czterech minutach oglądania go na scenie, miałem dosyć. Struktura sztuki, [...] jak i struktura ducha ludzkiego, jest antynomiczna, oparta na łączeniu przeciwieństw i ich kompensacji. Nonsense i błaga muszą być skompensowane w sztuce sensem i powagą [...]. Witkacy był znakomitą i godną podziwu osobowością, [...] ale gdy zasiadł do napisania sztuk lub powieści, brakło mu chyba wyczucia owych nieuniknionych kompensacji. I jeszcze jednej kompensacji nie wyczuwał: im bardziej się jest teoretykiem, tym bardziej trzeba być zakorzenionym w praktyce życia. [...] Więc jego powieści i dramaty [...] nie przekroczyły nigdy progu, poza którym zaczyna się dopiero autentyczna elokwencja sztuki [...] (Gombrowicz 2004a: 412—413).

⁹ Witkiewicz występuje tu jako demon i anioł zarazem, nowator, który wyprzedził swój czas i był przez niego niezrozumiany (Gombrowicz 1997, 42).

¹⁰ A. Niewiadomski nawiązuje do czterech *potworności* Witkacego w Gombrowiczowskiej interpretacji *Nienasycecia* (cynizm intelektu, brutalność seksu, potworność absurdu, groteskową metafizykę), kładąc nacisk na fakt, że grają one niebłahą rolę w strukturze *Kosmosu* (i mieszanie się ludzkiego i nieludzkiego, delikatności i okrutności) (Niewiadomski, maszynopis).

Co tworzył autor *Wariata i zakonnicy* — głosi Gombrowicz — to dopiero brulion, cały jeszcze do dopracowania... Czy chodzi tylko o to? Czy w tym żądaniu „łączenia przeciwieństw i kompensacji” nie odczuwa się jednak jeszcze czegoś innego, tego, co Schulz znakomicie określił jako „tęsknotę do uniwersalizmu, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności” (Schulz 2004: 38)? Czy można poza tym przyjąć za dobrą monetę tę deklarację zupełnego oziębienia młodzieńczych fascynacji witkiewiczowskim formizmem? Myślę, że właśnie refleksje estetyczno-filozoficzne starszego mistrza mogłyby być punktem wyjścia dla Gombrowicza, który w latach 30. śledził uważnie jego działalność publicystyczną¹¹. Witkiewicz był istotnie bądź przedmiotem Gombrowiczowskich odwołań i aluzji¹², bądź obiektem stałego ataku. To, co mogło się wydawać po prostu małostkową reakcją przeciwko niebezpiecznemu konkurentowi do sławy (zapamiętajmy, że lata 60. to okres wzrostu renomy Witkiewicza w Polsce i na świecie), było natomiast prowokacją podobną do tej, którą autor *Toski* knuł w 1936 w słynnym liście otwartym do B. Schulza.

Jak dawno zanotował Błoński, Gombrowicz swoim pisarstwem chciał stworzyć „przedmiot” (powieść, sztukę, dziennik), poprzez który narzuciłby czytelnikom własną osobowość. Ten sztuczny proces ustalenia stosunków i hierarchii był mu potrzebny również w samopoznaniu, świadomość jednej istoty musiała napotkać drugą, podobną, aby mogła się w pełni zorganizować. Jakaż znakomita okazja narzucić *styl* komuś bliskiemu, swojemu *alter-ego*, zrobić z niego bierną postać swojej gry!

Jak napisał Gombrowicz w 1935, wolał on podglądać „jak uformował się realny Sienkiewicz, niż fikcyjny Kmicic”, bo wiedział, „że bohaterzy egzystują w imaginacji jedynie”. Interesowała go nie „któraś z postaci teatralnych Słonimskiego, lecz sam Słonimski, jako postać naszych czasów, jako człowiek, któremu udało się przyjąć szczęśliwy fason i osiągnąć społeczny sukces tym fasonem” (Gombrowicz 1939: 206). Dlatego nie musi nas dziwić fakt,

¹¹ Świadectwem tej fascynacji mógłby być sam *Dziennik*, gdzie Gombrowicz łamie agresywne konwencje i tabu i miesza poważne i śmieszne deklaracje, rozważając o literaturze, filozofii, sztuce. Jakże nie dostrzec w tym śladów polemicznego stylu Witkacowskiej publicystyki?

¹² Ciekawe, że pod koniec życia, podczas wywiadu do telewizji szwajcarskiej, Witold nawiązał do witkacowskiej diagnozy o ciągłym komplikowaniu i spotwornieniu sztuki we współczesnej kulturze: „Niech Pan weźmie muzykę na przykład Haydna i Mozarta, która wydaje się tak naturalna: wtedy można było tworzyć arcydzieła z niesłychaną łatwością. Później forma się komplikuje. Nie można powtarzać wcześniejszych form, zostały wyczerpane, szuka się nowych rzeczy a one są już bardziej skomplikowane. Dzisiaj doszliśmy do tak wielkiego wyczerpania Formy, że kompozytorzy wyglądają jak pijani i nie wiedzą co robić” (Gombrowicz 2004c: 209; wyd. włoskie 46—47).

że nie o twórczości Witkacego mówi swoim czytelnikom, lecz o jego formie, stylu, legendzie. Witkiewicz był tym elitarnym pisarzem, który się buntował przeciwko kulturze zniewolonej przez zaściankowość i poświęcał wiele uwag relacji „między prywatnymi treściami jednostki a naciskiem zbiorowości” (Gombrowicz 1973: 197). Był najlepszym mistrzem w groteskowym deformowaniu rzeczywistości, wyrafinowanym znawcą różnego rodzaju aktorstwa, pionierskim twórcą nowego języka¹³. Pragnął również narzucić się ludziom jako osobowość. Był do niego podobny. Trzeba było więc podjąć walkę z prestiżowym adwersarzem. We *Wspomnieniach polskich* jest zamieszczony znany fragment, gdzie autor *Nienasyceńca* jest przedstawiony jako człowiek zawsze „dręczący siebie i innych nieustannym aktorstwem, żądzą epatowania [...] wiecznie bawiący się okrutnie i boleśnie ludźmi”. Gombrowicz tak komentuje ten portret:

Wszystkie te wady, będące także moimi, oglądałem teraz jak w krzywym zwierciadle, spotworniałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych. Nie miałem złudzeń, że jeśli nie zdołam się bawić tym człowiekiem, on mną będzie się bawił.

Zapamiętajmy, że w *Liście otwartym do Brunona Schulza* autor *Ferdydurke* sprzymierzył się z przysłowiową Doktorową z Wilczej, przytaczając jej oskarżenia o „deprawację i pozę”. Po wojnie, jak „wystrzelał myślą” też w Witkacego, czerpał siłą rzeczy z obiekcji krytyki międzywojennej, tej samej, którą bezustannie atakował i przez którą był atakowany. B. Schulz trafnie określił to zachowanie jako „dwulicową i zagmatwaną politykę i jako wabienie [...] na grząskie tereny pogranicza [...], gdzie bieguny oznaczeń moralnych wymieniają swe znaki w dziwnej ambiwalencji, w wielkiej powszechnej konfuzji” (Schulz 2004: 34—35). Ale ten paradoksalny mechanizm był przydatny Gombrowiczowi jeszcze w innym celu, pozwalał mu na podważanie obrazka świętego Witkacego, na zwalczanie tendencji zrobienia z niego kolejnego polskiego męczennika, proroka i wieszczka, na zjawisko jego rosnącej sławy w Polsce i za granicą reagował, apelując do czytelników, aby patrzyli na to z humorem i z dystansem¹⁴.

¹³ Wypada wspomnieć, że Gombrowicz nieraz czerpał z Witkacowskich nowotworów językowych, począwszy od wyrazu *upupienie*, wziętego żywcem z *Nienasyceńca* (Iribarne 1977: 416), aż do skatologicznych wariantów onomastyki w wersji roboczej *Operetki* (1954 i 1959): nazwiska „Lumbago”, „Hemoroid hrabia Pryszcz”, „hrabia Dyzgust Wymiot”, „hrabia Klozet” (por. Jarzębski 2001c: 109).

¹⁴ Na przedostatniej stronie IV tomu *Dziennika*, Gombrowicz skomentował artykuł S. Kocika o literaturze polskiej, opublikowany na łamach „Le Monde”: „Któż uwierzy, że w Polsce

Dlatego Gombrowicz, który kontestował zaciekle każdą inną próbę ustalenia jakiejś genealogii, sam na swój sposób bardziej łączył własne piśmarstwo z legendą Witkacego aniżeli z jego twórczością. Z tą twórczością wiązały go jeszcze niedocieczone związki, którymi ten artykuł się nie zajmował, ale to jest temat do dalszych poszukiwań.

Literatura

- Błoński J., 1994a: *Dziennik, czyli Gombrowicz dobrze temperowany*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków.
- Błoński J., 1994b: *Gombrowicz a literatura Dwudziestolecia*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków.
- Błoński J., 1997: *Od Stasia do Witkacego*, Kraków.
- Bolecki W., 1994: *Witkacy-Schulz Schulz-Witkacy. Warjacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Bolecki W., 1996: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy — Gombrowicz — Schulz*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1939: *O stylu Zofii Nałkowskiej (1936)*, w: *Dzieła*. T. XII. *Proza (fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933—1939*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1973: *Elementarne nieporozumienia*, w: *Dzieła zebrane*, t. X, *Varia*. Paryż.
- Gombrowicz W., 1986a: *Dzieła*, t. IX, *Dziennik 1961—1966*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1986b: *Dzieła*, t. VII, *Dziennik 1953—1956*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1986c: *Ślub*, w: *Dzieła*, t. VI, *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków.
- Gombrowicz W., 1992: *Dzieła*, t. X, *Dziennik 1967—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1995: *Dzieła*, t. XII. *Proza (fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933—1939*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 1997: *Witkacy*, w: *Dzieła*, t. XIV, *Publicystyka, Wywiady. Teksty różne 1963—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Gombrowicz W., 2004a: *Odpowiedź na ankietę Wiadomości (styczeń 1968)*, w: W. Gombrowicz, *List do ferdydurkistów. Wywiady, wypowiedzi programowe, sprostowania i oświadczenia ślane do redakcji czasopism. Varia 3*, Kraków.
- Gombrowicz, W., 2004b: *Łańcuch nietaktów*, w: *Polemiki i dyskusje. Varia 2*, Kraków.
- Gombrowicz, W., 2004c: *Forma i rytuał (wywiady P. Sanavio)*, w: Gombrowicz, *List do ferdydurkistów. Wywiady, wypowiedzi programowe, sprostowania i oświadczenia ślane do redakcji czasopism. Varia 3*, Kraków (wyd. włoskie: *Gombrowicz, la forma e il rito*, Venezia, Marsilio 1974).

było współcześnie tytułu »wielkich«, gdy nikt na Zachodzie o tym nic nie wie? Stanisław Ignacy Witkiewicz jest według pana Kocika »olbrzymi« (*immense*) i nic nie mam przeciw takiej opinii, ale czyż nie lepiej mieć trochę poczucia humoru i nie sadzić tak »olbrzymiami« i »wielkością?» (por. Kocik, *Une polonite en lutte contre elle même*, w: „Le Monde” 2.11.1968, cyt. za Gombrowicz 1992: 163—164).

- Iribarne L., 1973: *Revolution in the Theater of Witkacy and Gombrowicz*. „The Polish Review”, nr 1—2.
- Iribarne L., 1977: *Commentary on the Translation*, w: S.I. Witkiewicz, *Insatiability*, Urbana-Chicago-London.
- Janion M., 1990: *Trzy dramaty o rewolucji, Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. „Ogród”, nr 3, s. 31—43.
- Jarzębski J., 1982: *Gra w Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 1992: *Między awangardą a modernizmem. Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, w: *W Polsce, czyli wszędzie*, Warszawa.
- Jarzębski J., 2001a: *Czas opowieści — czas historii*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 2001b: *Gombrowicz. Ucieczka z rodzinnego domu*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Jarzębski J., 2001c: *Operetka jako garderoba duszy*, w: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków.
- Kępiński T., 1976: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków.
- Kocik S., 1992: *Une polonité en lutte contre elle même*, „Le Monde” 2.11.1968, w: Gombrowicz W., *Dzieła*, t. X, *Dziennik 1967—1969*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków.
- Kwiatkowski J., 1990: *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa.
- Longinović T.Z., 2001: *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w Testamencie*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Płonowska-Ziarek, Kraków.
- Łapiński Z., red., 1984: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław.
- Miłosz C., 1970: *Kim jest Gombrowicz*, „Kultura”, nr 7—8.
- Niewiadomski A., *Dlaczego Lena nie została powieszona? Kosmos jako korektura Nienasycenia*. Maszynopis udostępniony dzięki uprzejmości autora.
- Puzyna K., 1999a: *Witkiewiczza teoria i teatr (Dyskusja 1956)*, w: K. Puzyna: *Witkacy*, oprac. i red. J. Deglar, Warszawa.
- Puzyna K., 1999b: *Witkacy w polskim teatrze (Dyskusja 1956)*, w: K. Puzyna: *Witkacy*, oprac. i red. J. Deglar, Warszawa.
- Schulz B., 2004: *Do Witolda Gombrowicza*, w: W. Gombrowicz, *Polemiki i dyskusje. Varia 2*, Kraków.
- Stawar A., 1957: *Wstęp*, w: S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa, t. 1.
- Szpakowska M., 1972: *Gombrowicz — teoretyk sztuki*, „Teksty”, nr 2.
- Witkiewicz S.I., 1957: *Nienasycenie*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1975a: *Psy łańcuchowe*, w: *Niemyte dusze. Narkotyki*, Warszawa.
- Witkiewicz S.I., 1975b: *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu*. Warszawa.
- Wittlin J., 1951: *Apologia. Gombrowicza*, „Kultura”.