

Aniela Kowalska

Witold Gombrowicz (1904-1969)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 35, 5-16

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANIELA KOWALSKA

WITOLD GOMBROWICZ

(1904—1969)

Książka jest albo kupą zeszlých stroniczek, albo wielką formą w ruchu: czytaniem.

(J.-P. Sartre)

Najbardziej nowoczesny kierunek myślenia to ten, który odkryje znów pojedynczego człowieka.

Wierzę w nadrzędność człowieka zbiorowego.

(W. Gombrowicz)

1

Nie ulega wątpliwości, że nie tylko mit Gombrowicza, ale i jego twórczość funkcjonuje żywo w naszej kulturze. Jeśli nie da się tego powiedzieć o całej jego spuściźnie literackiej, z pewnością można to odnieść do dramatów i do dwóch powieści wydanych u nas — *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku*, nie licząc tomu wcześniejszych opowiadań zamieszczonych w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* (1933), wznowionych pt. *Bakakaj*. Reszta skompletowana w bibliotekach stała się z konieczności „literaturą dla dwunastu” — żeby posłużyć się nomenklaturą Peipera; a przecież budzi niemałe zainteresowanie wszystkich, którzy się nad nią pochylają i nie szczędzą potem wnikliwych komentarzy, a nawet uczonej egzegezy.

Stoimy wobec faktu, że twórczość Gombrowicza odniosła poważny i nie przemijający sukces w skali światowej. Świadczy też o tym poświęcony mu, wydany parę lat temu w Paryżu (w 1971) kilkusetstronicowy, opatrzone bogatą bibliografią tom serii słowiańskiej francuskiego wydawnictwa L’Herne, zredagowany przez zasłużonych znawców dzieła Witolda Gombrowicza — Konstantego Jeleńskiego i Dominika de Roux¹. Zawarte w tomie artykuły kry-

¹ *Gombrowicz, ce cahier a été dirigé par C. Jelenski et D. de Roux, Paris 1971, L’Herne, série slave. Tom rozpoczyna *Biographie de Witold Gombrowicz*.*

tyczne i eseje podkreślają ostrość tego pisarstwa, odsłaniającego, zgodnie z intencją autora, „całą niedostateczność” człowieka cywilizowanego wobec kultury, która go przerasta, która jest „strojem człowieczym”². Głównym zagadnieniem staje się dramat formy ludzkiej, ów „gwałt i rozbój frazesu”, niemożność „bycia sobą”³.

Wybitna rola Witolda Gombrowicza w literaturze polskiej i w literaturze światowej polega nade wszystko na śmiałości, z jaką demaskuje on i parodiuje, obnaża sprawy — według *consensus omnium* — wstydliwie zatajane. Nie waha się ukazać w świetle dnia aberacji i kompleksów w stanie czystym; przy tym miejsce bohatera zajmuje ktoś anonimowy, niedookreślony, nie podlegający jakby woli autora, a będący w istocie — niemal z reguły — jego bądź to zakamuflowanym, bądź to zuchwałym odbiciem.

Aby dotrzeć do sedna powszechnego załgania, odsłania pisarz z bezlitosną, celną drwiną lubowanie się w pozorach, tanie ciagoty kulturalne, bezmyślne chwytywanie się na lep nowoczesności, a także cyniczne chichoty, zdradzające chęć manifestowania własnego znaczenia. Czasem jednak, po prawdziwie mistrzowskim zerwaniu maski, ukazuje nieoczekiwanie smutną twarz człowieka, świadomego zarówno własnego prowokacyjnego małpiarstwa jak i tej prawdy, pozornej tylko paradoksalnej, że każdy „jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest”⁴.

Gombrowiczów jest tylu, ilu przeżywających głęboko jego myśli i jego dzieło. Odnosi się to spostrzeżenie oczywiście do każdego twórcy, ale zwłaszcza do pisarzy, którzy poprzez wnikliwą obserwację i wieczny w sobie niepokój docierają do zagadnień otaczającego nas świata i człowieka. Dzieła Gombrowicza apelują ciągle do współczesnych. O aktualności poruszanych przezeń problemów świadczy wzrastające zainteresowanie jego dramatem, m. in. szczególnie żywo dyskutowane, ciągle nowe inscenizacje *Ślubu* oraz *Opretki*.

browicz (écrite en français par W. G... peu de temps avant sa mort, complétée par redaction). Następują potem artykuły pisarzy i krytyków polskich (m.in. A. Sandauera, K. Brandysa, A. Kijowskiego, Cz. Miłosza, K. Puzyny i — W. Gombrowicza) oraz krytyków francuskich.

² W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1: 1953—1956, Paryż 1971, s. 219. Por. też s. 274: „Przestańcie kłamliwie twierdzić, że »sztuka zachwyca«, powiedzcie zgodnie z prawdą, że wprawdzie sztuka nieco od czasu do czasu zachwyca, lecz przede wszystkim ludzie zmuszają się wzajemnie do tego, aby ich zachwycała”.

³ *Ibidem*, s. 183. Por. też t. 2, s. 12. Podkreśla tu Gombrowicz, że *Ferdynurke* jest „obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swojej niedojrzałości”. I dodaje: „Kto nie wyłowi, nie odczuje tej degradacji w *Ferdynurce*, ten nie dotarł do najistotniejszej we mnie sprawy”.

⁴ Por. W. Gombrowicz, *Ferdynurke*, Warszawa 1956, s. 91: „starajcie się przewyciężyć formę, wyzwólcie się z formy. Przestańcie utożsamiać się z tym, co was określa”.

Zwracano już na to uwagę 10. lat temu, po śmierci Gombrowicza⁵, że właśnie w *Operetce*, ale także w ostatniej swej powieści *Kosmos* pozostał on równie młody i nowatorski, jak wtedy, gdy pisał *Ferdydurke* — niewątpliwie podstawowe swoje dzieło, czy *Trans-Atlantyk* — najzuchwalszą swoją prowokację, atak na zmurszałe świętości. Wszędzie obnażał fascynujący żywioł międzyludzkich kontaktów, a w istocie gry — gry zwierciadeł i masek. I tak oto w psychologii indywidualnej i w psychologii zbiorowej pełniło się owo „wielkie więzienie formy” poprzez cały dorobek pisarski autora *Ślubu*. Urzeka nas, wciąga i pochłania ta twórczość, pełna refleksji i wynurzeń, objawiających wstydlive, nie dostrzeżone dotąd prawdy o człowieku, o absurdalności jego postaw i bezustannych, daremnych a usilnych próbach maskowania się. Z drugiej strony zadziwia całkowite odsłanianie się autora, nie liczącego się z uszczerbkiem domniemanej powagi.

2

Zdaniem autora *Trans-Atlantyku* — a wyraził ten pogląd już w swych opiniach publicystycznych w dwudziestoleciu międzywojennym jako ówczesny recenzent literacki czasopism warszawskich, m. in. „Kurier Porannego” oraz „Czasu” — „literatura jest starciem jednostki z ludźmi i tym więcej zyskuje na sile, im bardziej obie strony są twarde, uparte i nieprzekupne”⁶.

Gombrowicz wykazywał już wtedy bezpodstawność zarzutów stawianych literaturze współczesnej, że jest pełna treści niesmacznych, kompromitujących, drastycznych w sensie moralnym lub społecznym. Replikował na te zarzuty rzeczowym argumentem, że przecież powołaniem literatury jest „tropić wszelki nietakt i niesmak, podobnie jak lekarz tropi chorobę lub policja goni za zbrodniarzem”, i wywodził, że od tego ona ostatecznie jest, aby „nadać możliwą społecznie formę temu, co w nas jeszcze dzikie, nieobyczajne i nieokrzeseane”⁷. Dodawał jeszcze, że artysta powinien wyrażać siebie i społeczeństwo w najbardziej ostatecznych antynomiach. Tak więc twórca skazany jest na pracę w terenach niekiedy karkołomnych i niebezpiecznie śliskich, pracę trudną, bo wypowiedzieć zarówno tandetę jak i kłamstwo świata można tylko wtedy, gdy ma się do nich należyty dystans.

⁵ K. Puzyna, *Le noyau*, [w zbiorze:] *Gombrowicz*, s. 161—162.

⁶ W. Gombrowicz, *Milczenie*. (O twórczości *Światopełka Karpińskiego*), „Kurier Warszawski” 1937, nr 333; przedruk w: W. Gombrowicz, *Dzieła zebrane*, t. 10: *Varia*, Paryż 1973, s. 147.

⁷ W. Gombrowicz, *Elementarne nieporozumienia*, „Czas” (Warszawa) 1938, nr 291; przedruk w: *Dzieła zebrane*, t. 10, s. 199. Por. też W. Gombrowicz, *Metoda odwrotu*, „Czas” (Warszawa) 1938, nr 305; przedruk w: *Dzieła zebrane*, t. 10, s. 201.

Cała twórczość Gombrowicza — zamknięta między demaskatorskim *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania*, *Ferdydurkę* i *Operetkę* oraz *Dziennikiem* jako trzonem centralnym, bo zawierającym wiele głos do jego powieści i dramatów — to współczesny wariant nieśmiertelnej Erazmiańskiej *Pochwały głupoty*. Szczególną cechą piarstwa Gombrowicza jest niesłychanie ostre, można by rzec, intelektualne wyczucie komizmu, wyrażające się w śmiałym łączeniu groteski z karykaturą. Znamienna w tej mierze jest choćby apologia operetki w jej „boskim idiotyzmie”, w jej „niebiańskiej sklerozie” i „wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu i maski” oraz bezprecedensowa realizacja zamknięcia w niej pewnego patosu — bez naruszania „jej świętej głupoty”⁸.

Mistrzostwo Gombrowiczowskiej pasji badawczej i analizy jest po trosze rodem z Montaigne’a, którego podziwiał i głęboko wynosił ponad innych. Ale zgodnie z wewnętrzną potrzebą nadawania swym wywodom piętna indywidualności, Gombrowicz starał się mówić to, czego nie powiedziano przed nim, przynajmniej w formie, w jakiej on to wyrażał. „Na wszelki wypadek wolę nie być do nikogo podobny”⁹ — podkreślał. Mógł też powiedzieć o sobie jak Kierkegaard, że wchodził w życie „z beczelnie dumną postawą”, przeświadczony o swej bezwzględnej wyższości nad innymi i o gotowości odrzucania wszelkich tradycyjnych schematów. Nie wahał się zapewniać swoich czytelników: „Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy”¹⁰. A gdy próbowano kwestionować oryginalność pewnych jego tez i wywodów, replikował dumnie: „We mnie pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy, związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens Gombrowiczowski — i jestem tym sensem”¹¹. Przywiązywał największą wagę do maksymalnie zaostrożonej świadomości. I chlubił się nią. I chyba dlatego dla Miłosza Gombrowicz — to Anty-Filidor, którego racją istnienia jest Filidor polski¹².

3

Jako autor *Dziennika* prowokująco twierdził, że pisarz daje wyraz swej zaostrożonej świadomości, jeśli umie wnikliwie pisać o sobie, a jeśli tego nie potrafi, jest „niekompletny”. Zdawszy sobie rychło sprawę z tego, że w swym dzienniku nie wypowiada się wyłącznie dla siebie, ale i dla innych, nie zawahał się odzegnać

⁸ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 3, s. 185.

⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 119.

¹⁰ *Ibidem*, s. 149.

¹¹ *Ibidem*, s. 123—124.

¹² Cz. Miłosz, *Qui est Gombrowicz?*, [w zbiorze:] *Gombrowicz*, s. 148.

śmiało od własnej „nieszczerej szczerości”, od rozmowy jakby ze sobą samym prowadzonej, a przekazywanej do druku po to, aby inni słyszeli. Wkrótce też stwierdził, iż zabieg odkrywania siebie w pełni jest niemożliwy i prowokuje do coraz dalszego wycofywania się w głąb. Wydobyć się bowiem z samotności można tylko w granicach sztuce dozwolonych¹³. Widział jednak, że była to jedyna droga nawiązania bliskich kontaktów z czytelnikiem. Pamiętał też o tym, że pisarz, który chce wzbogacić innych osobistymi odkryciami i doznaniem, musi wpierw ułatwić im „odkrycie siebie”, zgłębienie i przyswojenie jedynej i niepowtarzalnej indywidualności twórcy. Aby więc wyrazić własną osobowość lepiej, niż na to pozwalała materia i struktura dzieła artystycznego, zdecydował się w swoim *Dzienniku* wytłumaczyć siebie wszystkim zainteresowanym jego wizją świata i człowieka tak, aby stać się im bliższym i dzięki pełniejszemu ujawnieniu siebie — przestać być dla nich zagadką albo zbyt skomplikowaną, albo na pozór zbyt łatwą.

Gombrowicz otwarcie, jawnie uznał *Dziennik* za główne miejsce walki, jaką toczy artysta o swoją wybitność. Świadomy tego, że „moje »ja« — to tylko moja wola, aby być sobą”, postanowił zrezygnować z ukrywania swoich „niedo” pod maską czy strojem¹⁴. „Czym jest dziennik — zapytywał sam później — jeśli nie tym zwłaszcza: pisaniem prywatnym, robionym na własny użytek? Ten odmienny punkt wyjścia dziennika odróżnia go od wszystkich innych rodzajów — i jakże doniosły! Literatura — tłumaczył dalej — ma dwojaki sens i podwójny korzeń: rodzi się z czystej, artystycznej kontemplacji, z bezinteresownego dążenia do sztuki; ale jest też osobistą rozgrywką autora z ludźmi, narzędziem jego walki o byt duchowy”. Podsumowywał w końcu: „Dziennik pisarza, wyrażając ten drugi, osobisty aspekt literatury, jest uzupełnieniem dzieła czysto artystycznego. I pełny obraz twórczości uzyskamy dopiero, gdy ujrzymy autora w tych dwóch wymia-

¹³ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 79. Wyjaśniał tam: „tylko ten, kto zdoła wyodrębnić się z ludzi i zaistnieć jako człowiek osobny, a dopiero potem zdobywa sobie dwóch, trzech, dziesięciu wyznawców, braci, ten tylko wydobył się z samotności w granicach sztuce dozwolonych”.

¹⁴ *Ibidem*, s. 123. Gombrowicz uzasadniał: „I chyba zdołałem wykazać na własnym przykładzie, że uświadomienie sobie »niedo« — niedokształtowania, niedorozwoju, niedojrzałości — nie tylko nie osłabia, ale wzmacnia” (s. 123). Kapitałną głosem do tej wypowiedzi stanowi późniejszy zapis w *Dzienniku* z r. 1956 (s. 239): „Przypomniałem sobie... wiersz, który Witkacy ułożył o mnie, a w którym dopatruję się potężnego prorocstwa (bo wtedy, jeszcze przed napisaniem *Ferdynurke*, ani mnie, ani nikomu nie było wiadomo, że niedojrzałość stanie się moim *cheval de bataille*):

Na imię mu było Witold, nazwisko — Gombrowicz
Z pozoru był to sobie zwykły spacerowicz
Lecz tkwiła w nim dzika dziwność nieświadoma siebie
Z tego konia kiedyś będzie niezłe żrebie!”

rach: jako bezinteresownego, obiektywnego artystę i jako człowieka walczącego o siebie wśród ludzi”¹⁵. Warto przypomnieć, że w swej niedawnej wypowiedzi o Gombrowiczu na łamach „Kultury” Jorge Di Paola przekazywał jego opinię, iż literackim „rodzajem przyszłości będzie dziennik, gdyż inne formy nie przystają już do struktury świata dzisiejszego”¹⁶.

W materii myślowej Gombrowiczowskiego *Dziennika* uderza nade wszystko sceptycyzm człowieka drugiej połowy XX wieku, sceptycyzm wypływający z przeświadczenia, że otaczająca nas rzeczywistość jest — mimo odwiecznych wysiłków przodujących umysłów — ciągle grząska, nieustabilizowana, a ma wpływ na to i reprezentacyjna fasadowość, powierzchowność filozoficznych idei Zachodu. Pewnego rodzaju remedium może być obnażanie i dewaluowanie wszelkiego rodzaju urojeń i zakłamań narodowych czy religijnych: stają się one bowiem więzieniem form i masek, z których potem rozpaczliwie i bezskutecznie chcemy się wyrwać. Trzeba więc skuteczniejszych i trwalszych przemian. Niedawno lapidarnie określił to Cortázar: „Gombrowicz chce przekrochmalony, nadęty świat zmieńczyć młodością”¹⁷. Sam pisarz w *Dzienniku* podkreślał, że warto „dotrzeć do tego najtrudniejszego królestwa zakochanej w sobie niedojrzałości, gdzie tworzy się nasza nieoficjalna, a nawet nielegalna mitologia”¹⁸. Należy wydobyć na jaw naszą własną, nową, utajoną dotąd rzeczywistość, odrębną od rzeczywistości Zachodu, żyjącego wizją „człowieka odosobnionego”, ale nie stanowiącego pojedynczej, bogatej indywidualności. gotowej się sprzymierzyć z innymi, „odosobnionego” we własnym, nieprzenikliwym egoizmie.

Ideą Gombrowicza było nowe widzenie człowieka w związku z drugim człowiekiem, twórczo przezeń inspirowanego. W *Dzienniku* raz po raz podkreślał: „Człowiek poprzez człowieka. Człowiek względem człowieka. Człowiek stwarzany człowiekiem. Człowiek spotęgowany człowiekiem”¹⁹. Warto przypomnieć, że już w swoim debiucie literackim, jakim był *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, wyrażał przekonanie, że nic nie może się równać „zachłanności tajemnych związków”, które rodzą się między ludźmi²⁰. Ale tam

¹⁵ *Ibidem*, s. 195. Por. też s. 50: „Jawność. Trzeba grać w otwarte karty. Pisanie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o swoją wybitność. [...] Chciałbym w tym dzienniczku jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu”.

¹⁶ J. Di Paola, *O Gombrowiczu*, tłum. R. Kalicki, „Kultura” 1978, nr 13. Tamże: „Gombrowicza nie interesował rodzaj, niewiele go obchodziło, czy ma do czynienia z powieścią, opowiadaniem lub dziennikiem intymnym”.

¹⁷ *Spotkanie z Cortázarem...*, „Polityka” 1978, nr 24.

¹⁸ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 123.

¹⁹ *Ibidem*, s. 32.

²⁰ W. Gombrowicz, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, [w:] *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, Warszawa 1933, s. 20.

pasjonowały go jeszcze sytuacje *à rebours*, uwikłania w sieć indywidualnych i społecznych idiosynkrazji. Po napisaniu *Ślubu* i w swoim *Dzienniku* nie wahał się podnosić człowieka do „kategorii potęgi stwarzającej” i choć powodującej nieraz bolesne rozdwojenia, nade wszystko jednak darzącej „cudownym uzupełnieniem”²¹. W tym kontekście zrozumiała jest Gombrowiczowska teza, sformułowana w późniejszej przedmowie do *Ślubu* z r. 1953: „nie ma [...] innej boskości, jak tylko ta, która z ludzi się rodzi”. Wypowiedź tę nazwał Sandauer swoistą deklaracją ateizmu, pasującą Gombrowicza na pisarza w pełni wyzwolonego²².

4

Stąd właśnie, z tych mocno ugruntowanych przeświadczeń, płynęły dalsze rozważania i śmiałe argumenty wypowiedziane na kartach *Dziennika*, iż żaden świadomy swej woli twórczej, żaden ambitny autor nie pisał nigdy dla czytelników, „zawsze »przeciw« czytelnikom”²³, przeciw ich lenistwu i wszelakim chytrym wykrętom od przykrego stanu samowiedzy. Tylko w ten sposób bowiem mógł zamykać im drogę ucieczki przed sobą. Zgodny był w tym Gombrowicz z Conradem, iż nie ma człowieka, który by nie krył się czasem za wygodne kłamstewka i w samooszustwie nie szukał ujęcia przed ponurym cieniem samosądu nad sobą. Zrozumiała zatem, że bohatera współczesnej literatury nie da się łatwo „rozszyfrować”, że jest on niejednoznaczny, przemawia też do wszystkich stron duszy artysty: „do tej, która jest zawsze zwrócona ku światłu dnia”, i do tej, „co jak druga półkula miesiąca istnieje potajemnie w wiecznym mroku, oświetlona niekiedy z samego brzegu okropnym, szarym brzaskiem”²⁴. Aluzją literacką do tej świetnej Conradowskiej formuły było oświadczenie Gombrowicza (bez tej aluzyjności nie w pełni może rozumiała): „We mnie

²¹ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 31. Gombrowicz tłumaczył, iż „aby należycie odczuć kosmiczne zaiste znaczenie, jakie dla człowieka ma człowiek, należy wyobrazić sobie... jestem zupełnie sam... nigdy nie widziałem ludzi... Wtem ukazuje się w polu mego widzenia istota analogiczna... i ja doznaję jednocześnie cudownego uzupełnienia i bolesnego rozdwojenia. Ale nad wszystkim góruje jedno objawienie: stałem się nieograniczony, nieprzewidywany dla siebie samego, pomnożony we wszystkich możliwościach swoich tą obcą, świeżą, a jednak identyczną siłą, która zbliża się do mnie jak gdybym to ja sam do siebie przybliżał się z zewnątrz” (s. 31).

²² Gombrowicz *po latach*. Rozmowa z Arturem Sandauerem, rozmawiała B. Osterloff, „Teatr” 1974, nr 10, s. 7: „Gombrowicz... jest wrogiem wszelkiego rodzaju narodowych czy religijnych zakłamań, *Ślub* jest m.in. deklaracją ateizmu. [...] Pisarzy tak wyzwolonych wielu nie mamy”.

²³ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 56 (*Odpowiedź Cioranowi*, pisarzo- wi rumuńskiemu).

²⁴ J. Conrad, *Lord Jim*, tłum. A. Zagórska, t. 1, Warszawa 1933, s. 104.

wyzwała się Polak ukryty, wasze *alter ego*, odwrotna strona waszego medalu, część księżycy waszego dotąd niewidzialna”²⁵, co — uzupełnione uwagą wprost — zabrzmiało ostro i brutalnie, a zarazem samokrytycznie: „W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika”²⁶. To właśnie powinowactwo pozwoliło mu w *Trans-Atlantyku* ukazać siebie i rodaków w ostatecznych antynomiach i podkreślić społeczne znaczenie literatury, która wprawdzie — przyznawał — nie może „pretendować do chwały nauki”, ale nikt jej nie zastąpi, jeśli idzie o odsłanianie, unaocznianie innym, jaka jest ich rzeczywistość prywatna.

Jak wysoko oceniali śmiałość Gombrowiczowskiej literatury inni pisarze, może poświadczyć próba lapidarnego podsumowania zasług: „On pierwszy kolnął w zadek Wielkiego Kaboty. On nam wyrysował tę postać, jak w policyjnym liście gończym rysuje się domniemany portret przestępcy. On pierwszy przeciął i wypuścił cysternę złej krwi i chorobotwórczej flegmy. On wywabił z niewidzialności tę żalostną figurkę z krakuską i pawim piórem na głowie”²⁷. Należyta wymowę ma też pytanie podkreślające walor wyzwalającego szyderstwa, jakiego nie szczędził Gombrowicz w swym *Dzienniku*, a którego nigdy nadto: „Dlaczego tak mało cugów, wiatrów, trąb powietrznych, piorunów kulistych pod naszym niebem intelektualnym?”²⁸

Punktem wyjścia pisarstwa autora *Ferdydurke* było przeświadczenie, iż każdy czytelnik — podobnie jak każdy wnikliwy i ambitny odbiorca sztuki — oczekuje od twórcy, iż obdarzy go dodatkowym błyskiem świadomości, że wydobędzie jego „ja” z mgławicy, a niekiedy pomoże mu nawet wychynąć na światło dnia z nieprzeniknionych dłań mroków. Już Proust wyraził opinię, pod którą Gombrowicz chętnie by się podpisał, że dzieło pisarza to rodzaj instrumentu optycznego i że dzięki niemu czytelnik może dostrzec w sobie cechy, których się nawet nie domyślał. Czyż takim precyzyjnym instrumentem optycznym nie było dzieło o zaskakującym tytule — *Ferdydurke*? Śmiałości formy dzieła towarzyszyła śmiałość języka.

Styl Gombrowicza czeka jeszcze na wnikliwego badacza. Ale swą ciągłą aktualność i żywotność pisarstwo autora *Trans-Atlantyku* zawdzięcza niewątpliwie świetnej polszczyźnie, giętkiej i sprawnej, wykształconej na Pasku i Mickiewiczu, zuchwałemu nie-

²⁵ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 53.

²⁶ *Ibidem*, s. 52. A oto cd. tych wywodów: „We mnie odzywa się to, co wy w ciągu wieków wyrzucaliście jako odpadki. [...] Wyrzuciliście to wszystko, co w was było teatrem i aktorstwem, i usiłowaliście o tym zapomnieć — dziś przez okno widzicie, że na śmietniku wyrosło drzewo, będące parodią drzewa”.

²⁷ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, s. 130

²⁸ *Ibidem*.

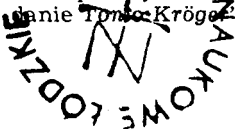
kiedy językowi, inspirowanemu niemało przez prekursorów francuskich na tym polu. Odpowiadały te wzorce zarówno ekstrawagancji Gombrowicza jak i jego ambicji sięgania po maksymalną oryginalność myśli i ich wyrazu. Stąd bezustanne próby transformacji, przekształcania i zgrubiania słów, podporządkowywania ich własnej woli twórczej, co chyba najjaskrawiej wystąpiło w *Ferdurke* i *Trans-Atlantyku*. Ale przecież nie dającym się podrobić, kapitalnym językiem parodystycznym posłużył się Gombrowicz w *Stubie* i w *Operetce*. A i w *Kosmosie* dał przykład niemałej inwencji lingwistycznej, kreując niepowtarzalny język starego kpiarza, sybaryty — „bembergowca”, mnożąc zadziwiająco pomysłowe zastosowania wieloznacznych wariantów tego terminu, opartych na perwersyjnym kojarzeniu pojęć, na swoistej rozpuszczeniu języka. Godna więc szczególnej uwagi jest twórczość literacka Gombrowicza w aspekcie stworzonych przezeń reguł i odchyłeń odnośnie do samego słownictwa.

5

Mimo wszystkich cech i akcentów swego pisarstwa, tak bardzo oryginalnych, Gombrowicz — podobnie jak każdy inny artysta — nie mógł „znaleźć sam w sobie” swojego całkowitego uzasadnienia w dziedzinie sztuki. Zgodnie też z tą Eliotowską opinią wskazywał na swe bliższe powiązania z niektórymi pisarzami ubiegłych epok, zarówno polskimi jak obcymi, zastrzegając się tylko, że „kształtował się” wbrew stylowi swoich ulubionych pisarzy. Godne uwagi są w tej mierze jego odpowiedzi podyktowane na pytania ostatniego wywiadu, jakiego zgodził się udzielić w lipcu 1969²⁹. Zapytany, co nań — jako na artystę — wpłynęło najbardziej w dziedzinie literatury, wymienił z pisarzy polskich właśnie Paska i Mickiewicza; z francuskich Montaigne’a, Rabelais’go i Alfreda Jarry’ego oraz, ogólnie, nadrealistów: „jako atmosferę”; z pisarzy angielskich — Szekspira, Dickensa (wyróżniając w jego pisarstwie *Klub Pickwicka*) i Chestertona. Z pisarzy rosyjskich wymienił jednego tylko Dostojewskiego; i w końcu z niemieckich — Goethego i Tomasza Manna. W pisarstwie tego ostatniego, jak wiemy z wyznań w *Dzienniku*, szczególnie silne nań wrażenie wywarło opowiadanie pt. *Tonio Kröger*, w którego tytułowym bohaterze „on, Gombrowicz, wcześniej odczytał swój los i powołanie”³⁰.

²⁹ Gombrowicz, *Dzieła zebrane*, t. 10, s. 521 (*Nota od Redakcji*): „W pierwszych dniach lipca 1969 r. [...] Witold Gombrowicz podyktował odpowiedź po francusku swej żonie Ricie, która udostępniła nam ten wywiad”.

³⁰ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 2, s. 131. Tamże: „Ta »sprawiedliwość« Manrowska w rozłożeniu światła i cienia, ta głęboka inteligencja w ujęciu problemu, nad wyraz podobała się Gombrowiczowi i często zwykł on w rozmowach powoływać się na tego autora i na jego prześliczne w rysunku opowiadanie *Tonio Kröger*”.



Bezlitosne jest to samookreślenie Mannowskiego bohatera, nie szczędzącego sobie okrutnej prawdy: „ujrzał, że jest przeżarty ironią i intelektem, że jest zniszczony i sparaliżowany przez poznanie, na pół zrujnowany gorączkami i dreszczami tworzenia, pozbawiony oparcia i pełen niepokoju sumienia wśród jaskrawych sprzeczności, miotany między świętością i chucią, przerafinowany, zubożały, wyczerpany zimnymi i sztucznie wybranymi ekstazami, zbłąkany, spustoszony, rozbity, chory [...]”³¹. W tym więc niepowседневnym, nadmiernie udreńczonym, zamkniętym we własnym świecie bohaterze Mannowskim „odczytał” Gombrowicz swój los. Bohater jego programowej powieści *Ferdydurke*, trzydziestoletni Józio, zanim zostanie „upupiony”, będzie się skarżył na pełne udreń samopoczucie: „Był to — wyzna — lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój nieżycia, obawa nierzeczywistości, krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania”³².

Warto przypomnieć, że już bohater opowiadania *Zdarzenia na brygu Banbury* wyznawał: „mój strach, moje cierpienie, moją niedorzeczność widziałem odbite w grymasach każdego zjawiska”³³. Nota bene, o tym opowiadaniu sam Gombrowicz powie później, że było dla jego losów prorocze: pełna potwierdzonych aluzji była przykra i niewyraźna sytuacja bohatera na kontynencie europejskim i jego dalekomorska podróż przy wtórze pieśni cichej, zduszonej, podobnej do jęku — „pod modrym niebem Argentyny”, gdy bryg sunął powoli mając po jednej stronie Afrykę, a po drugiej Amerykę³⁴.

6

Cała późniejsza dziwność sytuacji Gombrowicza, wyobcowanie i wzrastające w ciągu dwudziestoparoletniego pobytu w Argentynie osamotnienie znalazły szczególnie mocny ślad na kartach *Dziennika*. Równoległe obok zapisów myśli, rejestrujących stan kultury europejskiej, naszych polskich tradycji, urojeń i kompleksów — znalazły się też wierne opisy stanów neurotycznych, nękających pisarza w ostatnich latach jego pobytu na kontynencie południowej

³¹ T. Mann, *Tonio Kröger*, [w:] *Nowele*, przeł. L. Staff, Warszawa 1956, s. 184.

³² Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 5.

³³ W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, [w:] *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, s. 234.

³⁴ *Ibidem*, s. 225. Por. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 3, s. 90: „W 1931 roku... i skądże bym wiedział wtedy, że moim losem będzie Argentyna? To słowo nigdy nie dało się przeczuć... A jednak napisałem wówczas opowiadanie pod tytułem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Płynę w tym opowiadaniu do Południowej Ameryki”.

Ameryki. Oczywiście *Dziennik Gombrowicza* to w przeważającej mierze notatki inspirowane lekturą najnowszych publikacji książkowych, a także nadchodzących z kraju czasopism — wspaniałe miniatury krytyczne i obszernie eseje o ruchach postępowych i wstecznych na kontynencie europejskim, rzetelna suma przemyśleń i poglądów autora na sprawy najistotniejsze — prawdziwe, jak to określono, „laboratorium, w którego obrębie wypracowuje się właściwa substancja Gombrowiczowskiej sztuki”³⁵.

Na osobną uwagę zasługuje próba autoportretu pisarza, a może ściślej: odważna próba przekazania własnego zagubienia i stanów somnambulicznych w okresie nasilonego lęku, na pozór bezprzedmiotowej trwogi. Kryła się może za tym chęć odsłonięcia mrocznych stron swej osobowości, wyrzucających go poza i wynoszących zarazem ponad przeciętność pospolitego bytowania, odzywających się spontanicznym protestem przeciw prawom i nakazom przyziemnej logiki. Chodzi tu o zapisy w rozdziale 18 tomu 1 *Dzienników* z roku 1956. Są to fragmenty nie tylko ważne i interesujące poetycko, ale przejmujące półtonami niepowszednich doznań, w których — jak i w późniejszym nieco *Diariuszu Rio Parana* (bardziej literacko wystylizowanym) — można dostrzec strukturę swoiście schizofreniczną. Wybija się bowiem i tu na plan pierwszy lęk metafizyczny, wypływający z uświadomionej sobie dziwności istnienia i zagadkowości ludzkiego losu w momentach, kiedy niepokojące zjawiska natury i przymusowa samotność sprawiają, że człowiek czuje się nieoczekiwanie wciągnięty w nurt ciemny i zawily, pokrewny patologii, na granicy schizofrenicznych urojeń.

Opis dwutygodniowego pobytu pisarza w Jocaralu na Mar del Plata w czasie nieobecności właściciela w rozległym gospodarstwie (*quinta*), położonym opodal oceanu, nie zapowiada zrazu nic szczególnego: „Wielkie szumiące drzewa ogrodu, psy... Sad”. Ale w ten uregulowany terminami samotnych posiłków tryb wiejskiego życia wdziera się szarpanina wiatrów z trzech stron świata, potęgująca nostalgiczne szamotanie się gałęzi wielkich drzew; a łoskot, grzmot fal rozbijających się o skaliste brzegi na pustej niemal plaży ma w sobie jakby „namiętność wieczności”. Wszystko to wraz z bezludną ciszą domu sprzyja natężeniu niepokojów i pisarz odnotowuje niezwykle ostrość wybuchu wewnętrznego dramatu³⁶.

To nie tylko dramat samotności, to nade wszystko dramat „niejasności własnego istnienia” i idące w ślad za nim doznanie najbardziej bolesne i przerażające, że oto życie człowieka staje się w końcu „stalową pułapką”, tak nienawistną i nieuchronną, że odczuwa

³⁵ J. Pa w ł o w s k i, *Gombrowicz i lęk. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana”*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.

³⁶ G o m b r o w i c z, *Dziennik*, t. 1, s. 224: „Stopniowe oddalanie się moje od natury, a także od ludzi, w ostatnich latach — proces narastającego wieku mojego — czyni te stany duchowe coraz groźniejszymi”.

się „chłód nieubłagany metalu i straszne okrucieństwo kostniejącej materii”. A stąd już krok tylko do najbardziej dojmującej konstatacji, że — zamykają się przed człowiekiem wszystkie drzwi. Uderza w tym zapisie poetycka dygresja: „Myśl tę wynoszę z domu na brzeg, oprowadzam ją po piaskach, usiłując zgubić ją w ruchu powietrza i wody”. I zaraz potem ogrom niedoli wybucha z poetyckiej skargi: „jeśli dawniej przestrzenie te mnie wyzwalają, dziś one mnie więżą: tak, przestrzeń nawet stała się więzieniem i chodzę po brzegu, jak ktoś przyparty do muru”³⁷.

7

W tak ostatecznym zagubieniu i zatraceniu się pisanie dziennika stawało się aktem ratunku przed błakającą się wokół i „po człowieku” samotnością, zbawczym sygnałem SOS, znakiem porozumienia rzuconym w kierunku ludzi — ku domniemanym czytelnikom³⁸, a w końcu już tylko echem własnego „ja”, uwięzionego tak sromotnie, jakby „samo życie w swoim potwornieniu” wyrzucało rozbitka poza obręb natury, w sferę metafizyki³⁹.

Nigdzie może tak blisko jak tutaj nie sprzymierzył się Gombrowicz z Kafką w udręce metafizycznej. Nie można przeoczyć tej partii *Dziennika*, nazwanego przez samego autora pamiętnikiem walki, jaką toczy artysta o swoją wybitność. Znał wysoką cenę tej wybitności. Już uprzednio, pisząc wspaniałe eseje, obszerną apologię geniuszu żydowskiego, podkreślał, że właśnie dlatego, iż „naród ten jest w niezgodzie z życiem, staje się kulturą. [...] Genialny, dlatego, że chory. Wyższy, gdyż poniżony”. I dodawał, myśląc nie tylko o Kafce, ale i o Joysie, a także o Conradzie, że „biografia wszystkich wielkich ludzi jest prowokacją losu”⁴⁰. Znamienne do tych słów głoszą może być i ta zdumiewająca wypowiedź Gombrowicza w *Dzienniku*: „Kiedys będzie wiadomo, dlaczego w naszym stuleciu tylu wielkich artystów napisało tyle nieczytelnych dzieł. I jakim cudem te książki nieczytelne i nieczytane zaważyły jednak na stuleciu i są sławne”⁴¹.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 225: „Dziś już zgadzam się na wszystkie kłamstwa, konwensanse, stylizacje mojego dziennika, byleby przemycić choć echo dalekie, smak blady mojego »ja« uwięzionego”.

³⁹ *Ibidem*, s. 226. Por. też s. 193: „jestem bezdomny tak bardzo jak gdybym nie mieszkał na ziemi, ale tkwił w przestrzeniach międzyplanetarnych, jako osobny glob”.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 107. Por. też s. 186: „nie w tym rzecz, aby artysta nie miał kompleksów, a w tym, by kompleks przetworzył na wartość kultury. Artysta, według Freuda, to neurotyk, który sam się leczy [...]”. Pisał później Gombrowicz o tym, co w innych literatach „jest z Kafki lub z Conrada... [...] jest istotnym talentem i istotną wyższością lub istotną dojrzałością [...]” (s. 56).

⁴¹ *Ibidem*, s. 127.