

Magdalena Miecznicka

Gombrowicz à la française

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (75), 81-98

2002

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.

Roztrząsania i rozbiory

Gombrowicz à la française

Ślub w wykonaniu narodowej trupy Francji w Comédie Française, *Ferdydurke* w wykonaniu uczniów w „Normale Sup.”¹, *Trans-Atlantyk* w małym awangardowym teatrzyku w jedenastej dzielnicy. Wydanie dramatów zebranych w Gallimardzie, pieczętujące wydanie dzieł zebranych Gombrowicza w prestiżowej serii Folio, Jean-Pierre Salgas piszący półtora roku temu, że „jest teraz we Francji nagląca potrzeba Gombrowicza”² i mówiący o nim niedawno w Collège de France, w ramach seminarium Claudia Magrisa. Czyżby więc Gombro „wyskoczył na wieszczą” także nad Sekwaną? Czyżby spełniło się wreszcie, trzydzieści lat po jego śmierci, wielkie marzenie o sławie w Paryżu... Bo ten dumny indywidualista, który nazywał siebie wrogiem Paryża, opuścił na stare lata swoją drugą ojczyznę, Argentynę i wyruszył do Europy po to, by podbić Paryż...

Jak doszło do tego, że musiało upłynąć czterdzieści lat, by konkwistę można było uznać za udaną? Jakie czynniki sprawiły, że to najinteligentniejsze z europejskich miast (a także to, które odkryło go jako pierwsze) tak długo zwlekało – już nawet nie z wyniesieniem Gombrowicza na piedestał, jakim było na przykład wystawienie *Ślubu* w Comédie Française – ale w ogóle z uznaniem go za... pisarza? Dlaczego przez tyle lat – od pierwszej wzmianki o *Ferdydurke* w czasopiśmie „Preuves” w 1953 roku aż do niedawna – był Gombrowicz raz mało (by nie rzec wcale) obecny, raz obecny, ale z gębą taką, że aż strach? Zresztą autor *Ferdydurke* przeczuł czyhające na niego w Paryżu niebezpieczeństwo. „W powietrzu tutejszym – pisał przybywszy nad Sekwanę w 1963 roku – unoszą się tysiące płaszców, wyciąga się rękę, chwyta się płaszcz najbardziej przypadający do gustu i oto jest się...”³ – do-

^{1/} Ecole Normale Supérieure, elitarna szkoła wyższa w Paryżu, kształcili się w niej między innymi Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir.

^{2/} J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris 2000.

^{3/} W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 127.

Roztrząsania i rozbiory

powiedzmy – hreczkosiejem, antykomunistą, Polakiem, Sarmatą, rewolucjonistą, surrealistą. Bo choć Gombrowicz specjalnie ręki nie wyciągał, a nawet krzyczał „Ja! Ja! Ja!”, by się przed natrętą garderobą opędzić, począwszy od 1953 roku aż do niedawna na okryciach, w które Francuzi ubierali jego dzieło, można było się uczyć historii francuskiej kultury powojennej. Należało poczekać trzydzieści lat, by wyrzwał spod nich wreszcie – pisarz.

„Fakt literacki”: Gombrowicz

Każde spotkanie z czytelnikiem, a więc każda „aktualizacja” tekstu, by użyć sformułowania Wolfganga Isera⁴, prowadzi do jego specyficznych „normalizacji”, czyli odczytań⁵. Prace tzw. Szkoły w Konstancji, choć nie tylko one, uświadomiły nam, że dzieło literackie czytane i rozumiane jest nie tylko ze względu na swoją „treść”, lecz przede wszystkim różnie, w zależności od czasu i miejsca lektury. Choć tekst pozostaje zawsze taki sam, zmienia się dzieło w odbiorze⁶. Podstawowym „faktem literackim”⁷ – jak podkreśla Janusz Sławiński – jest nie sam tekst, ale właśnie tekst w odbiorze⁸. Każdy czytelnik postrzega go przez pryzmat jakichś swoich apriorycznych kategorii, by odwołać się do języka Kantowskiego. Dlatego Włodzimierz Bolecki postulował: „Badanie literatury zaczyna się od ujawnienia języka, jakim się o niej mówi, i od wyjaśnienia ram, które go ograniczają”⁹. Te ramy, nazwane przez Boleckiego społecznymi ramami lektury, są sferą transsubiektywną, wspólną dla różnych odbiorców. Określają one „«aprioryczne» warunki czytania dzieł literackich w danym okresie”¹⁰, wyznaczają możliwości interpreta-

4/ W. Iser *Apelatywna struktura tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 1, s. 261-280.

5/ Podatność na różne normalizacje nazywa W. Iser „horyzontem możliwości aktualizacji”. O istnieniu tego horyzontu decyduje fakt, że „tekstów [...] nie można sprowadzić do żadnej sytuacji ze świata codziennego doświadczenia tak, by się w niej niejako roztopiły czy też stały się z nią tożsame”. Tekst literacki nie jest całkowicie tożsamy ani ze światem przedmiotów zewnętrznych, ani ze światem doświadczeń czytelnika. Ta niepełna tożsamość wytwarza nieokreśloność, którą odbiorca w akcie czytania normalizuje.

6/ „czytelnicy oddzieleni barierą czasu [...] nigdy nie czytają tego samego utworu, mimo że jego materialna postać pozostaje bez zmian. C z a s z m i e n i a t o ż s a m o ś ć t e k s t ó w” – pisze W. Bolecki (*Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy-Gombrowicz-Schulz. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 329).

7/ Termin przejęty z: E. Robert *Sociologie de la littérature*, Paryż 1958.

8/ Janusz Sławiński uważa, że „Właściwą jednostką procesu historycznoliterackiego jest nie samo dzieło, zastygłe i suwerenne, lecz całość powstała każdorazowo w wyniku zderzenia dzieła ze stereotypem odbioru charakteryzującym daną epokę i środowisko...”; J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 59.

9/ W. Bolecki *Poetycki model...*, s. 330.

10/ Tamże, s. 325.

Miecznicka Gombrowicz à la française

cji dzieł. Są – jak Kantowskie kategorie czasu i przestrzeni – „okularami”, przez które patrzy się na świat, przez które czytelnik i krytyk widzą dzieło literackie.

Oto fakt literacki „Gombrowicz” przeszedł przez ostatnie czterdzieści lat we Francji kilka znaczących metamorfoz. Poszczególne akty lektury, zawarte w wypowiedziach krytycznoliterackich na jego temat (będziemy grupować je w „style”¹¹ lektury), odsłonią nam pewną kulturę literacką tego okresu¹², pewien „zespół ograniczeń”, „decydujący o specyficie odczytań wszelkich tekstów literackich danego czasu”¹³. Mówiąc o kulturze literackiej, pamiętajmy jednak zalecenia komparatystów, takich jak na przykład Daniel Pageaux z uniwersytetu Paris III, podkreślających znaczenie zagadnień kulturowych w lekturze tekstów obcych¹⁴. Gombrowicz czytany nad Sekwaną to także pisarz polski czytany przez Francuzów. Ważnym elementem determinującym niektóre „świadczenia czytania” okaże się, obok kultury literackiej, stosunek do kultury polskiej, wschodnioeuropejskiej czy do O b c e g o w ogóle.

Spróbujmy więc opisać – opierając się na wybranych „świadczeniach lektury” – „okulary”, które siedziały na nosach francuskich krytyków począwszy od 1953 roku, gdy po raz pierwszy zetknęli się z Gombrowiczem. Jakie zatem czynniki zeterminowały lekturę polskiego pisarza nad Sekwaną? Jakie społeczne ramy lektury sprawiły, że dzieło Gombrowicza było w Paryżu antykomunistyczne pod koniec lat 50., potem surrealistyczne w latach 60., rewolucyjne w 70., autobiograficzne w 80., a przede wszystkim dla francuskich czytelników – polskie? I dlaczego w latach 90. zaczęło trafiać na uniwersytety, zaś na początku XXI wieku zawędrowało do Domu Moliera?

Zaczął się od notatki pióra François Bondy’ego w czasopiśmie „Preuves” w 1953 roku¹⁵. A tak naprawdę zaczęło się oczywiście od Jerzego Giedroycia i Instytutu Literackiego. W 1953 roku wydawnictwo powstałe przy paryskiej „Kulturze” zainaugurowała jednotomowa edycja *Trans-Atlantyku* i *Ślubu* z przedmową Józefa Wittlina. Choć teksty te, drukowane po polsku, same w sobie nie mogły przyciągnąć uwagi francuskojęzycznej krytyki, a to ona nas tutaj interesuje, to nazwi-

11/ Pojęcie przejęte z: M. Głowiński *Świadczenia i style odbioru*, w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków, 1977, s. 116-137.

12/ Kultura literacka danej publiczności jest „systemem orientacyjnym procesów rozumienia tekstu” (W. Bolecki *Poetycki...*, s. 321); systemem, który „umożliwia [...] efektywne porozumiewanie się poprzez dzieła.” – J. Sławiński *Socjologia literatury...*, s. 65-66.

13/ W. Bolecki *Poetycki...*, s. 324.

14/ D. Pageaux *La Réception des Oeuvres Etrangères. Réception littéraire ou représentation culturelle? (Recepcja dzieł obcych. Recepcja literacka czy reprezentacja kulturowa?)*, w: „*Romanica Vratislaviensia*” XX, Wrocław 1983.

15/ F. Bondy *Note sur Ferdydurke*, „Preuves” 1953 nr 32.

Roztrząsania i rozbiory

sko autora zaczęło przenikać do świadomości niektórych intelektualistów głównie dzięki staraniom współpracowników „Kultury” – Józefa Czapskiego i Konstantego Jeleńskiego, którego pomoc Gombrowicz docenił potem słowami: „wszystkie wydania moich dzieł w obcych językach powinny być opatrzone pieczętą «dzięki Jeleńskiemu»»¹⁶.

Notatka o *Ferdydurke* opublikowana została w „Preuves” w październiku 1953 roku; w „Preuves” właśnie, a nie na przykład w „Les Temps Modernes” Sartre’a. „Wypromowanie” polskiego pisarza przez to właśnie pismo jest samo w sobie aktem lektury, któremu towarzyszą pewne społeczne ramy. „Preuves” wydawane były pod auspicjami Kongresu Wolności Kultury (*Kongress für kulturelle Freiheit*), który powstał w Berlinie w 1950 roku dzięki inicjatywie grupy antykomunistycznych intelektualistów amerykańskich oraz europejskich miał na celu przeciwstawianie się sowieckiej propagandzie; finansowany był, jak się później okazało ku zgorzeleniu wielu, przez CIA. Jednym z głównych zadań Kongresu miało być szerzenie wolności słowa; do grona jego członków-zalążycieli należeli Józef Czapski i Jerzy Giedroyc, zaś prawą ręką François Bondy’ego, kierownika sekcji wydawniczej, był nie kto inny, jak Konstanty Jeleński. Nie dziwi więc szczególnie zainteresowanie, jakim w „Preuves” cieszyli się polscy pisarze zakazani przez krajową cenzurę: przede wszystkim Czesław Miłosz¹⁷ i Witold Gombrowicz.

Kongres Wolności Kultury i „Preuves” wraz ze swoim najwybitniejszym współpracownikiem, Raymondem Aronem¹⁸, znalazł się we Francji po przeciwnej stronie barykady niż „Les Temps Modernes”. Były to nad Sekwaną czasy intensywnej walki ideologicznej: Kongres i jego proamerykańscy członkowie zaciekle bronili swoich racji przed miłośnikami Gruzińskiego Herkulesa, do których zaliczali się prawie wszyscy intelektualiści, z Sartre’em na czele¹⁹. Fakt wylansowania Gombrowicza właśnie przez „Preuves” świadczył nie tylko o uznaniu wysokiego poziomu jego prozy („Preuves”, na których lamach pisali Bondy i Aron, należały do czasopism najbardziej prestiżowych), lecz także o przyporządkowaniu go do pewnego obozu intelektualnego i politycznego. W 1953 roku nie istniał jeszcze *Dziennik* i jego polityczne ustępy; tak szybkie sklasyfikowanie polskiego pisarza miało raczej związek z politycznym stanowiskiem współpracowników „Kultury”. O podobnym stylu lektury świadczy treść banderoli, którą wydawnictwo René Julliarda opatrzyło pierwsze wydanie *Ferdydurke* w 1958 roku: „Wygnany przez stary reżim, zakneblowany przez Stalina, autor, mistrz nonkonformi-

^{16/} W. Gombrowicz *Dzieła*, t. IX, Kraków 1989, s. 18.

^{17/} „Preuves” inaugurowała publikacja fragmentów *Zniewolonego umysłu* w latach 1952–1953.

^{18/} Autor *Le Grand Schisme* (1948), jeden z niewielu francuskich intelektualistów, których nie odurzyło „opium dla intelektualistów” (taki był też tytuł kolejnej głośniejszej książki Arona – *L’Opium des intellectuels*, 1955), którym był we Francji stalinizm.

^{19/} Do 1956, a więc do pierwszej znaczącej kompromitacji stalinizmu, antykomunistyczni działacze Kongresu byli przez wpływowych francuskich intelektualistów praktycznie wyklęci (P. Grémion *L’intelligence de l’anticommunisme*).

Miecznicka Gombrowicz à la française

zmu, triumfuje dziś w Polsce”²⁰. Dwa lata po szoku, jaki spotkał francuską opinię publiczną w związku z wydarzeniami 1956 roku²¹, nazywanie Gombrowicza „zakneblowanym przez Stalina” wydawało się widocznie dobrym chwytym reklamowym. Zwłaszcza w epoce, gdy trwała we Francji moda na propagowaną przez Sartre’a²² „literaturę zaangażowaną”. Chwyt się nie udał, *Ferdydurke* sprzedała się słabo; nic dziwnego, kto spodziewał się książki zaangażowanej politycznie, musiał być zawiedziony.

Oczywiste jest, że próby politycznego odczytania dzieła Gombrowicza nie mogły do niczego prowadzić. *Ferdydurke* to nie *Zniewolony umysł*. Dla porównania, fragmenty książki Miłosza opublikowane zostały po francusku w „Preuves” mniej więcej w tym samym czasie, co pierwsza wzmianka o *Ferdydurke*, bo w latach 1952–53 (czyli zaraz po napisaniu) i całość ukazała się w formie książkowej w wydawnictwie Gallimard już w 1953²³ (równoległe z polskim wydaniem w Bibliotece „Kultury”). *Ferdydurke* natomiast musiała czekać na publikację pięć lat.

Trafiwszy na walkę ideologiczną dwóch obozów, dzieło Gombrowicza zostało więc odczytane w niezbyt dla niego odpowiednim kontekście politycznym. Ponadto promowała je polska elita emigracyjna, co otwierało przed nim pewne możliwości (np. publikacja w „Preuves”), zarazem jednak groziło zamknięciem w kontekście „sprawy polskiej”²⁴. Przynależność do narodu, który zmuszony jest walczyć o swoją tożsamość kulturową, przeszkadzała w dostrzeżeniu walorów uniwersalnych jego pisarstwa. Milan Kundera nazwał ten problem „naklejeniem na zdjęcie rodziny narodowej”²⁵.

Jednak ramy lektury Gombrowicza nie ograniczały się w tym pierwszym okresie do spraw ideologicznych i politycznych. Dzięki Jeleńskiemu i Bondy’emu polskim pisarzem zainteresował się Maurice Nadeau, założyciel miesięcznika „Les Lettres Nouvelles” oraz serii wydawniczej o tym samym tytule, której zadaniem

20/ „Exilé par l’ancien régime, bâilloné par Staline, l’auteur, champion de l’anticonformisme, triomphe aujourd’hui en Pologne”.

21/ „Le Monde” ogłosił wtedy tajny Raport Chruszczowa na temat zbrodni stalinowskich, a ZSRR „interweniował” na Węgrzech.

22/ Począwszy od eseju – *Qu’est-ce qu’est la littérature?* (*Czym jest literatura?*) z 1948 roku.

23/ Cz. Miłosz *La Pensée captive*, przeł. A. Prudhommeaux i Cz. Miłosz, Paryż 1953.

24/ Bondy tak opisuje swoje pierwsze zetknięcie z dziełem Gombrowicza i zarazem swoje wrażenia z kontaktów z polskimi intelektualistami: „miałem wówczas wrażenie, że dla Polaków wszystko to, co ważne, musi być koniecznie polskie. I za każdym razem, gdy spotykaliśmy się, Czapski mówił mi o takim czy innym polskim geniuszu, o takim czy innym wybitnym człowieku, którego należało poznać lub sprawić, aby stał się powszechnie znany. Dlatego też, kiedy wspominał, iż jest pewien wielki pisarz, nie znany zupełnie we Francji, żyjący teraz w Argentynie – nazywa się Gombrowicz – pomyślałem natychmiast: Dobrze, dobrze, i przeszedłem nad tym do porządku dziennego” (F. Bondy, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w Europie*, przekł. zbior., Kraków, 1993, s. 75).

25/ M. Kundera *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1993, s. 173-174.

Roztrząsania i rozbiory

było odkrywanie nowych ciekawych utworów²⁶. Pierwsze francuskie i zarazem europejskie wydanie Gombrowicza (oczywiście poza Polską) to właśnie *Ferdydurke* w serii „Les Lettres Nouvelles” z 1958 roku. Publikacja w tak prestiżowej serii świadczy rzecz jasna o uznaniu wielkości i oryginalności polskiego pisarza – przynajmniej przez redaktora naczelnego. Wiąże się też ze specyficznym charakterem francuskiego życia literackiego, w którym jest miejsce na odkrywanie pisarzy trudnych, obcych, nierokujących dobrej sprzedaży²⁷. Gombrowicz, zupełnie nieznan na świecie i niezwiązany z dominującą ideologią, mógł zaistnieć właśnie w kraju o tak silnej kulturze literackiej i wydawniczej, jak Francja; w mieście, gdzie w metrze reklamowane są nie tylko džinsy i biura podróży, ale także książki i serie wydawnicze. Nie z samymi trudnościami spotkał się więc Gombrowicz we Francji; mimo prób czytania go w kontekście politycznym, zaistniał „na rynku” w prestiżowej serii literackiej, kierowanej przez jednego z najwybitniejszych redaktorów znad Sekwany. A jednak jego dzieło zagłuszone bataliami ideologicznymi, w których mimo dobrych chęci wydawców nie mogło tak naprawdę brać udziału, pozostało przez długie lata prawie bez odzewu wśród literaturoznawców i krytyków.

Mimo wytężonej pracy garstki wiernych (Jeleński, Bondy) robiących wszystko, by podnieść podziwianego pisarza na wyżyny sławy, recenzje w prasie były rzadkością, a na wydanie kolejnej swej książki, *Pornografii*, musiał Gombrowicz czekać cztery lata. W ramach pracy na rzecz Gombrowicza Jeleński, Bondy, a także Artur Sandauer, który akurat pojawił się w Paryżu, sami pisali do prasy, starając się zapoznać odbiorcę z ulubionym pisarzem i zarazem narzucając pewne style jego lektury.

I tak, Jeleński świadom zapewne niebezpieczeństwa, które niesie ze sobą „polskość”, od początku kładł nacisk na uniwersalizm. Podkreślał, że „całe dzieło Gombrowicza poświęcone jest konfliktowi uniwersalnemu (który u niego przyjmuje postać obsesyjną) pomiędzy dojrzałością i niedojrzałością...”²⁸. Uniwersalizm autora *Ferdydurke* stawał się więc pod piórem Jeleńskiego obsesyjny i osobisty²⁹. Z późniejszych wypowiedzi Jeleńskiego, na przykład w tomie *Gombrowicz w Europie*, wiemy, że było to związane z jego bardzo osobistym stosunkiem do dzieła Gombrowicza: „Po raz pierwszy czytałem książkę jak list, i to list nie tylko zaadresowany do mnie, ale i mówiący o mnie. Jakby ktoś wprost do mnie mówił!”³⁰ – napisał później Jeleński. Polski krytyk szukał w dziełach Gombrowicza człowieka – czy

^{26/} Seria „Les Lettres Nouvelles”, wydawana była przez René Julliarda; Nadeau, redaktor serii, odkrył dla Francji np. Brunona Schulza, Malcolm Lowry’ego, Georges’a Pereca.

^{27/} „Do mojej serii wydawniczej wybierałem utwory, które mi się podobały i których wartość oceniałem nie zastanawiając się przy tym, czy będą się dobrze sprzedawały, czy też nie – a to z tej prostej przyczyny, że nie ponosiłem żadnej odpowiedzialności finansowej, co pozostawiało mi ogromną niezależność” (M. Nadeau, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w ...*, s. 98-99).

^{28/} K. Jeleński, *Witold Gombrowicz ou l’immaturité adulte*, „Preuves” 1959 nr 95 (styczeń).

^{29/} Zob. L. Proguidis, *Un écrivain malgré la critique*, Paryż 1989.

^{30/} K. Jeleński, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w ...*, s. 18.

Miecznicka Gombrowicz à la française

to siebie samego, czy to autora. Sprowadzał je do czegoś niezwykle osobistego, czegoś, co nie jest już nawet sztuką (jak zauważa Lakis Proguidis, Jeleński bierze wyraz „sztuka” w cudzysłów³¹), a „poszukiwaniem egzystencjalnym”, może terapią, może wyznaniem osobistym. Takie podejście miało zapewne związek z pewnym podobieństwem sytuacji Jeleńskiego i Gombrowicza³². Wywodzili się z tej samej klasy społecznej³³, wychowali się w przedwojennej Warszawie, ich rodziny się znały, a nawet były spokrewnione, o czym pisał sam Gombrowicz³⁴.

Sandauer z kolei wpisywał Gombrowicza w tradycję „egzystencjalizmu à la polonaise”, wywodząc jego poetykę z awanturycznej i indywidualistycznej tradycji szlachty polskiej³⁵. Podobnie interpretował dzieło Gombrowicza François Bondy w swoim artykule *Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*³⁶, wysnuwając genealogię pojedynków w dziele Gombrowicza z polskiej tradycji szlacheckiej. Sandauer Gombrowicza polonizował, czynił aktorem dramatu narodowego, dzieło jego rozpatrywał na tle historii Polski (a także emancypacji proletariatu). Jakie są społeczne ramy takiej lektury? Interpretacja *Ferdydurke* jako dzieła wywodzącego się bezpośrednio ze szlacheckiej tradycji Polski, zrywającego z nią i otwierającego nowe horyzonty społeczne ma oczywiście związek z ówczesną sytuacją polityczną i kulturalną Polski, z imperatywem poszukiwania w literaturze treści społecznych. Według Lakisa Proguidisa, interpretacja taka wynikała z chęci „przemycenia” dzieła Gombrowicza na rynek polski. Uczynienie z pisarza „Mojżesza, który umiał wyjść z domu niewoli” – jak napisze potem Sandauer³⁷ – nowatora, który umiał

31/ L. Proguidis *Un écrivain...*

32/ „Myślę, że łączyło mnie z Witoldem jakieś pokrewieństwo duchowe i że pokrewieństwo to zwielokrotnił fakt, że pochodziliśmy z tej samej sfery” (K. Jeleński, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w ...*, s. 19).

33/ „Przygody bohatera tej podróży inicjacyjnej, jaką jest *Ferdydurke*, toczyły się w tym samym środowisku co moje. Rozpoznałem w nich samego siebie, moją rodzinę, moją szkołę, moje środowisko, mój kraj [...]. Wszystko w *Ferdydurke* było odbiciem mojego własnego świata.” (tamże, s. 18-19).

34/ „Mimo to moje stosunki z Kotem zupełnie się rozkrochmały i poczuliśmy się ze sobą naprawdę u siebie w domu dopiero, gdyśmy odkryli wspólną prababkę” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 117).

35/ A. Sandauer *A propos du Ferdydurke de Gombrowicz*, w: „Les temps modernes”, sierpień 1959. Pogląd ten wyrażać będzie także w późniejszych artykułach. W 1965 roku w warszawskim tygodniku „Kultura” napisze: „Genetycznie postać ta [narrator z powieści Gombrowicza] tkwi w tradycji powieści szlacheckiej, z której Gombrowicz – na zasadzie parodii – się wywodzi” (A. Sandauer *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, „Kultura” 1965 nr 42 i 43, s. 103-127).

36/ F. Bondy *Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*, tłum. R. Zimand, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 129-143; prwdr. francuski w: *Witold Gombrowicz ou les duels d'ombre d'un gentilhomme polonais*, „Preuves” 1966 nr 183.

37/ A. Sandauer *Witold Gombrowicz – człowiek...*, przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 103-127.

Roztrząsania i rozbiory

dostrzec wady starego systemu zniesionego potem przez komunizm, mogło – zgodnie z tym, co twierdzi Proguidis – zapewnić Gombrowiczowi miejsce w ówczesnej literaturze polskiej.

Co łączy te dwa podejścia – Sandauera i Jeleńskiego – pytał już Lakis Proguidis³⁸? To mianowicie, że dzieło literackie pisarza, którego uważa się za wybitnego, sprowadza się do czegoś pozaliterackiego – czy to do dramatu osobistego, czy do dramatu ojczyzny. Charakter literacki pisarstwa zostaje zepchnięty na drugi plan. Te dwa style lektury stały się charakterystyczne dla odbioru Gombrowicza we Francji i w pewien sposób do dzisiaj zachowały swą aktualność.

Prawdziwe zainteresowanie Gombrowiczem zaczęło się dopiero wraz z jego przyjazdem do Europy w 1963 roku na stypendium Fundacji Forda, finansowane z tych samych źródeł, co Kongres Wolności Kultury i otrzymane dzięki poparciu Jeleńskiego. Choć to Berlin miał go gościć, Gombrowicz nie oparł się pokusie zatrzymania na trzy tygodnie w Paryżu; to o Paryżu, a nie o Berlinie rozmyślał w drodze do Europy, „miotany statkiem, który miotał się na fali”, to w stosunku do Paryża a nie Berlina obmyślał przebiegłą strategię pogardy. To Paryż chciał zdobyć, a nie Berlin; Berlin pachniał mu Polską. Paryż pachniał światem. Dziennikarze znad Sekwany stanęli na wysokości zadania i natychmiast ukazało się kilka wywiadów z powracającym z dalekiej Argentyny pisarzem oraz artykułów na jego temat, w których po raz pierwszy we Francji pojawił się obraz samej osoby Gombrowicza. Jaki to obraz? Zaczęło się od tego, że „Była sobie kiedyś para litewskich hreczkosiejów, mieszkających na głuchej polskiej prowincji”³⁹. Młody panicz, który zgodnie z duchem swoich „wojowniczych i pogańskich przodków” nie mógł długo wytrzymać w szkole, postanowił poświęcić się literaturze. W Argentynie prowadził żywot artysty, a następnie, obdarzony niezbyt wielkim talentem do cyfr, „w ciągu ośmiu lat doprowadził do bankructwa” Banco Polaco. Efekt: staroświecki pan zwracający się do dziennikarza *per* „*mon cher*”; wyniosły arystokrata, który czuje się teraz „trochę zgorszony mechanizmem swojej rodzącej się sławy”⁴⁰ i pogardliwie mówi o „targowisku paryskim”, niechętnie zgadzając się na wywiady... Jeden z chwytów walki o sławę, obmyślonych jeszcze na pokładzie „Federica”?

Jeśli się zastanowić nad społecznymi ramami tej lektury, należy do nich z pewnością konieczność „ugryzienia” jakoś pisarza obcego i trudnego, co zawsze łatwiej się robi opowiadając o malowniczych dziwactwach osoby niż zagłębiając się w otchłań dzieła, zwłaszcza gdy ma się na to lamy prasy codziennej, a nie specjalistycznych czasopism. Szkicując prasowy portret Gombrowicza, Galey i Rawicz odwołali się do pochodzenia szlacheckiego i domu rodzinnego, co już Sandauer, Bondy i Jeleński wprowadzili do kanonu interpretacji pisarza. Zresztą, jak wiadomo, naczelnym Gombrowicologiem był zawsze Gombrowicz, i to on sam, choćby

³⁸/ L. Proguidis *Un écrivain....*

³⁹/ M. Galey *Je suis devenu une institution nationale*, „Arts” 15 maja 1963.

⁴⁰/ P. Rawicz *Witold Gombrowicz à Paris*, „Le Monde” 18 maja 1963.

Miecznicka Gombrowicz à la française

w spisanych później *Rozmowach z Dominikiem de Roux*, podjął biograficzną interpretację swojego dzieła.

Teksty Gałęya i Rawicza nie były ostatnim słowem francuskiej prasy w sprawie pojawienia się Gombrowicza nad Sekwaną. Za trywializujące wielkiego pisarza uznał je na łamach „France-Observateur” Marc Pierret⁴¹, oskarżając francuską prasę o ograniczanie się do używania wobec Gombrowicza wyłącznie „jego własnych odnośników myślowych” i o... „przyprawianie mu gęby”. Na początku lat 60. we Francji, która ledwo знаła *Ferdydurke* i *Pornografię*, narzucił się krytykom mówiącym o Gombrowiczu tak dobrze znany i w polskiej „gombrowiczologii” język samego Gombrowicza. Nawet ci, którzy jak Marc Pierret próbowali protestować, nie zdołali uciec przed tajemniczym urokiem tego języka, który stał się zarazem własnym metajęzykiem. Wyobraźmy sobie o Racinie pisać aleksandrynami... A na paryskich spotkaniach „wokół Gombrowicza” – na przykład tych, które odbyły się rok temu w związku z wystawieniem *Slubu* w Comédie Française – wciąż mówi się głównie o „gębach”, „pupach” i „łydkach”.

Podczas, gdy niektórzy mówili o Gombrowiczu jego własnym językiem i popadali w dyskurs biograficzny, nie umiając znaleźć innych narzędzi poznawczych wobec tak dziwnego, trudnego autora, innym udawało się przyporządkować go do pewnych popularnych nurtów. I tak, w teatrze Gombrowicz od razu stał się awangardzistą, ekspresjonistą, a nawet surrealistą. *Slub*, przetłumaczony w 1963 roku przez Jadwigę Kukułczankę i Georges’a Sédira, wystawił na scenie młody Argentyńczyk, Jorge Lavelli, zdobywając pierwszą nagrodę na Konkursie Młodych Zespołów, dla siebie sławę reżysera awangardowego, a dla Gombrowicza reputację autora dzieła „noszącego ślady Kafki, Adamowa, Ionesco, cień Becketta”⁴², „pożyczonego od Jarry’ego” i sprawiającego wrażenie „szalonej mszy à la Artaud”⁴³. Dekorację stanowiły wraki samochodów i kawałki zardzewiałej blachy. Postacie miały wygląd „larwalny”, jak pisał jeden z krytyków⁴⁴; twarze wysmarowane kredą, zamiast ubrań – worki. Bernard Dort zwrócił uwagę, że postacie należałoby nazwać raczej „figurami” niż osobami⁴⁵. Sceny były okrutne i szalone; reżyser pragnął „skanalizować prawdziwą energię i przekazać ją w strumieniu autentycznego przeżycia”⁴⁶.

Inscenizacja Lavellego zrobiła z Gombrowicza dramaturga „Nowego Teatru”, wpisując go tym samym w jeden z najbardziej wówczas popularnych nurtów teatralnych. Z jednej strony pozwoliło to sztukom Gombrowicza wypłynąć; wiado-

41/ M. Pierret *Gombrowicz: retour en Europe*, „France-Observateur”, 13 czerwca 1963.

42/ A. Ransan, *Le Mariage au Récamier*, „L’Aurore”, 13 stycznia 1964.

43/ J. Paget, *Le Mariage*, „Combat”, 13 stycznia 1964.

44/ R. Kanters *Un rêve rêvé*, „L’Express”, 16 stycznia 1964.

45/ B. Dort, „La force de l’image”, *Les Cahiers. Revue Trimestrielle de Théâtre*, Paryż, Comédie-Française/Actes Sud, wiosna 2001, s. 26.

46/ J. Lavelli, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w ...*, s. 140.

Roztrząsania i rozbiory

mo było, jak je „ugryźć”, w jakim kontekście o nich pisać. Z drugiej strony zostały uznane za wtórne: „jest to teatr awangardy, który oglądamy od piętnastu lat i który może niedługo doprowadzić nas do impasu”⁴⁷ – pisano. Gombrowicz został uznany za epigona nurtu, podczas gdy tak naprawdę (jeśli już) był jego prekursorem. *Ślub* został ukończony w 1948 roku, pierwsze sztuki Ionesco i Becketta weszły na paryskie sceny na początku lat 50.

W interpretacji Lavellego znaczną rolę odegrało z pewnością tłumaczenie dramatu, które nie oddawało w pełni realizmu socjodialektów pojawiających się w sztuce, a za to proponowało rozwiązania zbliżające utwór do estetyki surrealistycznej. Gwarowe po polsku wypowiedzi Ojca czy Pijaka uzyskały po francusku charakter dziwactw językowych, nieuzasadnionych żadnym socjodialektem, a więc „sztucznych”. „Dutknąć” przetłumaczone jako „*toutoucher*”, „palic” jako „*ddoigt*”, które mają – z niemożliwości oddania gwary – stwarzać efekt jąkania się, brzmiały po prostu dziwnie. Krótko mówiąc, w tłumaczeniu zagubiły się częściowo odniesienia do rzeczywistości społecznej: we francuskim trudno jest oddać język wsi, zwłaszcza polskiej. Różnica pomiędzy rzeczywistością (społeczną i językową) polską i francuską – jako jeden z wyznaczników społecznych ram lektury – utrudniła oddanie po francusku pewnych aspektów (nazwijmy je „realistycznymi”) języka Gombrowicza.

O ile dramaty Gombrowicza dały się interpretować w kontekście Nowego Teatru, o tyle jego powieści nie znalazły sobie żadnego takiego sprzyjającego kontekstu. Nie tylko, jak już wspomniałam, nie wychodziły im na dobre próby wpisania ich w kontekst literatury zaangażowanej, lecz równie dalekie były od zajmującej uwagę krytyków od początku lat 50. Nowej Powieści. Twórczość powieściowa Gombrowicza, choć przecież nowatorska, niewiele miała wspólnego z eksperymentami przeprowadzanymi w laboratoriach Butora czy Robbe-Grilleta. To, co wносиła do europejskiej powieści (humor, groteska, lekkość, „powieściowy egzystencjalizm” – jak go potem nazwie Milan Kundera⁴⁸), nie mieściło się w panującej wówczas we Francji estetyce powieściowej – ani Nowej Powieści, ani literatury zaangażowanej – a co za tym idzie, nie przyciągało uwagi krytyków. Na pierwszą – i jedyną – międzynarodową nagrodę literacką (Międzynarodową Nagrodę Wydawców, otrzymaną za *Kosmos*) musiał Gombrowicz poczekać aż do 1967 roku.

Mimo awangardowej inscenizacji *Ślubu* trafiła się też jedna – i to nie byle jaka – marksistowska interpretacja utworu. Lucien Goldmann⁴⁹ – związany z pa-

^{47/} C. Olivier *L'impasse?*, „Les Lettres Françaises”, 16 stycznia 1964.

^{48/} M. Kundera *Question et réponse*, „L'Atelier du Roman”, red. L. Proguidis 1994 nr 2 (maj).

^{49/} Pierwszy artykuł: L. Goldmann *La critique n'a rien compris*, „France-Observateur”, 6 lutego 1964.

Miecznicka Gombrowicz à la française

nującym od początku lat 50. nurtem Nowej Krytyki⁵⁰, który narzędzi analitycznych szukał w filozofii⁵¹ – dostrzegł w *Ślubie*

transpozycję podstawowego schematu ustanowienia władzy rewolucyjnej i ludowej oraz jej przemiany w dyktaturę, tak jak to się stało w Rosji, w Polsce i w większości innych demokracji ludowych. To wszystko oczywiście w arystokratycznej wizji Gombrowicza i w aspekcie jej wartości.⁵²

Przy okazji Henryk utożsamiony został ze Stalinem, a Władzio – z Trockim. Goldmann zestawił Gombrowicza z Genetem, którego *Balkon* miał być podobną transpozycją przemian społecznych, tyle że w Europie Zachodniej. Choć Gombrowicz się z tą interpretacją nie zgadzał („żeby Mania była narodem, a Ojciec państwem... ??”⁵³ oburzał się), wydaje się ona jedną z najbardziej odkrywczych, o jakie pokusili się Francuzi, pisząc o Gombrowiczu. Marksizm pozwolił Goldmannowi użyć innych narzędzi niż te, które włożył krytykom w ręce sam Gombrowicz.

Walka Gombrowicza o sławę zaczęła wreszcie przynosić efekty po *Ślubie* i *Iwonie* (1965) Lavellego. Do całkowicie nowego odczytania dzieła autora, który kazał Albertynce kochać nagość, a uczniom buntować się przeciw Wielkiej Poezji, szczególnie przyczynił się maj '68. Najwięcej szumu narobiła *Operetka*⁵⁴, której inscenizacja – w 1970 roku, w Teatrze Narodowym Chaillet w Paryżu – stała się manifestem nowego porządku zrodzonego na trotuarach Dzielnicy Łacińskiej. Prasa pisała wtedy: „Jest to triumf rewolucyjnej młodości, obalającej radośnie przestarzałości dawnego porządku”⁵⁵; „Z grobu wychodzi na koniec Albertynka bez okrycia, symbol wiecznej młodości, jedyne źródło radości na tym świecie”⁵⁶. „Lud triumfuje, Albertynka wychodzi z grobu, naga, naga, naga, całkiem naga”⁵⁷. Nieszczęsna Albertynka nie pobyła długo naga – stała się od razu symbolem i metaforą.

50/ Nazwa pochodzi od pamfletu R. Picarda *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, J.-J. Pauvert, seria „Libertés”, 1965.

51/ Z fenomenologii Merleau-Ponty’ego czerpali tacy myśliciele, jak Jean Starobinsky, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Roland Barthes, z psychoanalizy – Charles Mauron zajmujący się „psychokrytyką”, z marksizmu zaś – Lucien Goldmann.

52/ L. Goldmann, *Teatr Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 145-162; prwdr. *Le théâtre de Gombrowicz*, „Paragone” (Florence), 1967 nr 32.

53/ W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 196.

54/ Reż. Jacques Rosner.

55/ M. Galey „Opérette” de Witold Gombrowicz, „Combat”, 30 stycznia 1970.

56/ C. Megret *Nostalgie de l'innocence originelle*, „Carrefour”, 4 lutego 1970.

57/ R. Kanters *Albertinette sur un volcan*, „L'Express”, 9 lutego 1970.

Roztrząsania i rozbiory

Do tej samej poetyki maja '68 należał nieco ezoteryczny esej Dominika de Roux pt. *Gombrowicz*⁵⁸, łączący dzieło pisarza z jego życiem i stawiający odważne hipotezy filozoficzne. Dzieło Gombrowicza okazało się tu walką z duchem niemieckim, duchem upadku cywilizacji zachodniej, któremu Gombrowicz przeciwstawiał miał polskość – wiarę w wiecznie powracający początek. Gombrowiczowi przypadła rola odnowiciela kultury europejskiej, przywódcy duchowego, wielkiego rewolucjonisty, zbawcy ludzkości.

Rok później Jacques Volle w książce *Gombrowicz, bourreau, martyr*⁵⁹ napisze o „brataniu się” w *Ferdynurce*, że mogłoby „symbolizować marsz studentów do Billancourt i Flins” (podparyskich miejscowości robotniczych) w maju 1968 roku. Podkreśli rewolucyjność dzieła Gombrowicza, jego prekursorstwo w stosunku do wszystkich niemalże europejskich prądów myślowych epoki; położy nacisk na niedojrzałość, młodość, zdolność obalania starych form, destrukcję. Gombrowicz znów stanie się przywódcą duchowym, burzącym przestarzałe formy, „katem i męczennikiem”, jak głosi tytuł, a nawet „świętym”. Podobny ton słychać w tekstach *Cahier de l'Herne* z 1971 roku, zeszytu poświęconego Gombrowiczowi i przygotowanego przez De Roux i Jeleńskiego. *Niewidoczna nagość przeciw nieczytelnej formie*⁶⁰ (Eric Pardineille) czy *Destrukcyjna forma. Formacja rzeczywistości*⁶¹ (Ariel Denis) – brzmia tytuły artykułów. Pardineille przeciwstawia „nagość” Gombrowicza paryskiemu skostnieniu i prorokuje, że niedługo „cały Paryż będzie się ubierał w Gombrowicza”. Denis pisze o „destrukcji pojęcia kultury”, którą sieje Gombrowiczowska ironia.

Tak to parę lat po śmierci Gombrowicz spowity został w modny po maju '68 płaszcz przywódcy, odnowiciela i piewcy nagości, i – jako autor sceny buntu uczniów przeciwko Pimce i Słowackiemu – dostał swoje pięć minut sławy na barykadach. Zresztą oglądając niedawno pełną entuzjazmu inscenizację *Ferdynurce* w wykonaniu przeciążonych nauką uczniów elitarnego Normale Supérieure, trudno było oprzeć się myśli, że dla tego utworu – czy to maj '68, czy marzec 2002 – najbardziej odpowiednimi ramami lektury pozostaną zawsze mury szkolne.

Poza wydarzeniami '68 roku na styl lektury Gombrowicza w latach 70. wpłynęła także psychoanaliza. Po wydaniu pism zebranych (*Ecrits*) Lacana w drugiej połowie lat 60., myśliciel ten zaczął niezwykle inspirować nie tylko psychologów, ale także krytyków literackich; zresztą, psychoanalizę w krytyce literackiej uprawiał nawet sam Sartre, który w 1971 roku ukończył swoje monumentalne dzieło o Flaubercie *L'Idiot de la famille*. Interpretacje psychoanalityczne nie zostały więc oszczędzone Gombrowiczowi, którego dzieło jako pełne perwersji i dziwactw zda-

^{58/} D. de Roux *Gombrowicz*, Paryż 1971.

^{59/} J. Volle *Gombrowicz, bourreau, martyr*, Paryż 1972.

^{60/} *Nudité invisible contre forme illisible*.

^{61/} *Destruction de la forme. Formation de la réalité*.

Miecznicka Gombrowicz à a française

wało się doskonale do nich nadawać. W 1977 roku ukazał się esej Rosine Georin pt. *Gombrowicz*⁶², w którym autorka „przerobiła” Gombrowicza według teorii Lacana. Ponieważ jednak nie można było mu darować pochodzenia, dodała – zgodnie z przyjętym od dawna kanonem – jeden rozdział o historii społeczeństwa polskiego, a w szczególności o tradycji sarmackiej, zbytkach polskich magnatów i potopie szwedzkim. Część „lacanowska” to prawdziwe polowanie na treści homoseksualne i falliczne w dziele pisarza. Okazuje się, że Gombrowicz, cokolwiek pisał, miał wciąż na myśli tylko i wyłącznie: „lustro”, „fallus”, „biseksualizm”, „ciało pokawalkowane”⁶³, a to wszystko w kontekście kronik Jana Długosza i potopu szwedzkiego. Nie wiadomo w końcu, czy mowa jest o socjologii społeczeństwa sarmackiego, czy też o psychologii głębi. Bo na pewno nie o literaturze – zwłaszcza że okazuje się przy tym, całkiem przypadkowo, iż cała literatura polska sprowadza się do baroku, a Gombrowicz to pisarz mówiący w XX wieku głosem z wieku XVII, gdyż „w polskim XVII wieku zegar się zatrzymał”⁶⁴.

„Polonizowanie” Gombrowicza przeciągnęło się także na lata 80., a nawet wzmogło się dzięki stanowi wojennemu, który spowodował wzrost popularności Polski nad Sekwaną. *Ślub* wystawiony w 1984 roku przez młodego reżysera, Daniela Martina, na deskach Teatru Narodowego w Chaillot, choć, o czym świadczą wypowiedzi reżysera⁶⁵, miał być spektaklem uniwersalnym, został natychmiast naklejony na zdjęcie rodziny narodowej. *Mariage*, w nowym przekładzie Martina i Bogusławy Schubert, mówić miał o „międzyludzkich mariażach”, o bezustannym międzyludzkim stwarzaniu się. Ponieważ realizacja, podobnie jak u Lavellego, ocierała się o surrealizm i wypadła nieco chaotycznie, krytyka od razu rzuciła się na polskość; każdy Francuz wie, choćby z *Króla Ubu*, jak bałaganiarskim krajem jest Polska. „Wieczór polsko-burdeliczny” – pisano. „Wódka i świńska szwina – produkty typowo polskie”⁶⁶. A skoro Polska, to stan wojenny, Jaruzelski i inne problemy polityczne Europy Centralnej. „Pod pozorem spokoju publicznego, aresztuje się wszystko i w ogóle wszystko. [...] To cień wydarzeń 13 grudnia 1981 roku” (pomińmy chronologię). „Wystarczy włożyć palec w koła zębate Europy Centralnej, a zaraz pojawiają się defenestracja praska, «normalizacja» na Węgrzech albo Jaruzelski”. Nad wszystkimi krytykami unosi się zaś duch Jarry’ego. *Hamlet u Ubu* – tytułuje swój artykuł dziennikarz „Le Nouvel Observateur”⁶⁷. „Nigdzie, a może

62/ R. Georin *Gombrowicz*, Lozanna 1977, wyd. nast. Lozanna 1987.

63/ *Ferdynand* – „to, co Lacan nazwałby fantazją ciała pokawalkowanego” (s. 51); *Pornografia* – „pokusa homoseksualna” (s. 60); *Ślub* – palec jako „symbol falliczny par excellence” (s. 84).

64/ *Durant le XVII siècle polonais, le balancier du temps s’arrête*, w: R. Georin *Gombrowicz...*, s. 20.

65/ I. Sadowska-Guillon, *Mariage: musique interhumaine, „L’Avant-Scène”*, 1984 nr 750 (15 maja).

66/ P. Olivier *Gombrowicz à tout faire*, „Libération”, 22 maja 1984.

67/ Guy Dumur *Hamlet chez Ubu*, „Le Nouvel Observateur”, 25 maja 1984.

Roztrząsania i rozbiory

w Polsce” – pisze Mathilde la Bardonnie w „Le Monde”⁶⁸. I tyle zostało z uniwersalizmu.

W latach 80. wzrosło we Francji zainteresowanie procesem powstawania dzieła literackiego i biografiami autorów. Zaczęły ukazywać się tu liczne dzienniki i korespondencje pisarzy⁶⁹, nawet autorstwa krytyków, po których raczej nie spodziewano się studiów biograficznych⁷⁰. To zainteresowanie biografiami (związane zapewne z ogólnym zainteresowaniem procesem twórczym, które wzniesła od lat 70. krytyka genetyczna) zbiegło się w czasie z ukazaniem „wspomnieniowych” utworów Gombrowicza (*Wspomnienia polskie* i *Wędrowki po Argentynie*, 1984), a także dwóch „biograficznych” książek Rity Gombrowicz – *Gombrowicz w Argentynie* (wyd. francuskie 1984) i *Gombrowicz w Europie* (wyd. francuskie 1988). W 1989 roku powstało zaś dzieło zbiorowe *Gombrowicz, vingt ans après*⁷¹ – zbiór wspomnień i refleksji na temat pisarza. We wszystkich trzech pracach uderzał osobisty stosunek do Gombrowicza i jego dzieła, portret człowieka przeplatał się z analizami utworów. Podobną tendencję zauważyć można w dwugodzinnym reportażu o Gombrowiczu, zrealizowanym przez Andrzeja Wolskiego dla programu telewizyjnego „Océaniques” w 1989 roku. Opowiadając chronologicznie życie Gombrowicza, reżyser wykorzystał fragmenty filmów dokumentalnych z ostatnich lat w Vence, urywki *Dziennika* i *Rozmów z Dominikiem de Roux*, fotografie rodzinne, wywiady. Efekt – to poetycki wizerunek człowieka żyjącego w doskonałej harmonii ze swym dziełem, streszczający całą tak nam dziś dobrze znaną mitologię Gombrowiczowską⁷².

W tym samym roku 1989 ukazała się przytaczana już książka Lakisa Proguidisa *Un écrivain malgré la critique*, w której autor sporządził kronikę pomyłek i błędów francuskiej krytyki w stosunku do twórczości Gombrowicza. Smutny wniosek Proguidisa jest taki, że Gombrowicz we Francji odniósł całkowitą porażkę – nie został w ogóle dostrzeżony jako powieściopisarz, humorysta, twórca barwnego fikcyjnego świata. Rzuca się w oczy uprzywilejowane miejsce, jakie autor – redaktor naczelnego pisma „Atelier du roman” (czyli „Pracownia Powieści” – dodajmy na marginesie) – przyznaje powieści jako gatunkowi literackiemu. Jednym z jego największych zarzutów wobec krytyki jest to, że zamiast powieściopisarza dostrzegła

68/ M. la Bardonnie *Daniel Martin débarque et l'emporte*, „Le Monde”, 9 czerwca 1984.

69/ Np. E. Zola *Carnets d'enquête*, red. H. Mitterand, 1986; G. Flaubert *Carnets de travail*, oprac. P.-M. de Basi, 1988; M. Crouzet *Stendhal*, 1990; J.-Y. Tadié *Proust*, 1990; J.-F. Lyotard *Malraux*, 1996.

70/ Zob. M. Jarrety *La critique littéraire française au XXe siècle*, Paryż 1998, s. 115-123.

71/ *Gombrowicz, Vingt ans après*, red. M. Carcassonne, Ch. Guias, M. Smorąg, Paryż 1989.

72/ Wolski powtórzył swoje przedsięwzięcie jedenaście lat później (r. 2000), realizując kolejny (już krótszy) film o Gombrowiczu.

Miecznicka Gombrowicz à la française

w Gombrowiczu dramaturga. Proguidis nie ograniczy się zresztą do narzekania i sam się postara, by ten stan rzeczy zmienić. Lata 90. przyniosą prawdziwą rewolucję we francuskiej lekturze Gombrowicza.

Jeszcze w roku 1988 ukazała się książka Jeana Decottignies pt. *Écritures ironiques*⁷³, studium teoretycznoliterackie, zajmujące się zagadnieniem ironii w dziele czterech pisarzy: Stendhala, Giono, Gombrowicza (na podstawie *Kosmosu*) i Eco. Jest to pierwsze we Francji wydane w postaci książki ściśle teoretycznoliterackie opracowanie dzieła Gombrowicza; nie się tu nie mówi o jego biografii i ojczyźnie, nie używa się go do zastosowania jakiejś pozaliterackiej teorii (jak to było u Georgin i Goldmanna); *Kosmos* jest tekstem literackim. Praca Decottignies to zarazem pierwsze akademickie (wydane przez uniwersytet) studium na temat Gombrowicza. Gombrowicz pojawia się tu w kontekście innych – i to nie polskich – pisarzy (a nie tylko w kontekście Sarmatów i homoseksualistów), dzięki czemu sam staje się pisarzem (a nie Sarmatą czy homoseksualistą).

Ten proces „normalnienia” Gombrowicza widać w wielu innych tekstach z lat 90. Przede wszystkim od czasu książki Decottignies jest coraz częściej wymieniany w kontekście innych pisarzy. Jakby dostrzeżono w nim to, czego tak długo nie widziano – pisarza. W 1993 roku w serii „Lieux de l’écrit”, poświęconej zagadnieniu przestrzeni u wybitnych autorów współczesnych, ukazała się książka pt. *Gombrowicz*⁷⁴. Autor opisuje (stylem eseistycznym) miejsca, którym Gombrowicz poświęcił fragmenty swojego *Dziennika*, *Rozmów z Dominikiem de Roux*, *Wspomnień polskich* i *Wędrowek po Argentynie*; w drugiej części znajdują się zdjęcia. Po raz pierwszy chyba w dyskursie o Gombrowiczu nie widzimy znów tych samych, znanych na pamięć, fotografii małego Witka stojącego na kucyku czy Gombrowicza w porcie z Adą Lubomirską. Fotograf-artysta pozwolił sobie na inwencję twórczą: sfotografował polskie pola, by pokazać przestrzeń, w której pisarz się wychował. Sfotografował liść zawieszony w siatce płotu, by nawiązać do *Kosmosu*, lydki kobiece, by wspomnieć o *Ferdydurke*. Nic wielkiego, a jednak jaki powiew świeżego powietrza! Nareszcie ktoś odważył się wykroczyć poza kanon i pisać o Gombrowiczu w serii, w której ukazały się także monografie Kafki, Pessoa, Céline’a, Marqueza, Calvino, w dodatku umieszczając artystyczne (a nie biograficzne) zdjęcia. Oto okazuje się, że *à propos* Gombrowicza nie trzeba wciąż pisać o niedojrzałości albo polskości: można na przykład – o przestrzeni.

Ten nowy styl lektury Gombrowicza zaowocował kilkoma numerami specjalnymi czasopism naukowych. Już w 1991 roku ukazał się numer specjalny „Magazine Littéraire” poświęcony Gombrowiczowi; polski pisarz znalazł się więc w najlepszym towarzystwie autorów takich, jak Beckett, Mauriac, Nathalie Sarraute, Faulkner. W 1994 roku Lakis Proguidis, pragnąc zrewolucjonizować styl czytania ulubionego pisarza, wydał specjalny numer „L’Atelier du roman”⁷⁵, poświęcony

^{73/} J. Decottignies *Écritures ironiques*, Lille 1988.

^{74/} J.-C. Dedieu, M. Senadji *Gombrowicz*, seria „Lieux de l’Écrit”, Paryż 1993.

^{75/} *L’Atelier du roman*, red. L. Proguidis, wyd. Arléa, 1994 nr 2 (maj).

Roztrząsania i rozbiory

Gombrowiczowi. Tym razem nie było mowy o dyskursie biograficznym czy „polonizacji”. Proguidis przypilnował, by zamieszczone teksty podkreślały walory powieściowe twórczości Gombrowicza. Milan Kundera⁷⁶ na przykład, porównując Gombrowicza z Sartre’em, doszedł do wniosku, że *Mdłości* są „wspaniałym wehikułem dla fascynującej myśli”, podczas gdy *Ferdydurke* „otwiera nowe perspektywy dla powieści jako sztuki”. Rok później specjalny numer „Revue des Sciences Humaines”⁷⁷ uniwersytetu w Lille publikuje teksty badaczy polskich i francuskich poświęcone Gombrowiczowi⁷⁸. Zebrane prace dotyczą *sensu stricto* poetyki utworów, rozważania toczą się wokół klasyfikacji różnych sposobów istnienia pojęcia „formy” w dziele Gombrowicza (Jean Decottignies), „autofikcji” (Małgorzata Smorąg), roli wtrąceń w nawiasie (Bernard Alazet), schematyczności opisów przyrody (Włodzimierz Bolecki) etc. Uff! nareszcie obyło się bez Polski, Sarmatów, zboczeń i ideologii społecznych!

Jean-Pierre Salgas w książce *Witold Gombrowicz ou l’athéisme généralisé*⁷⁹, która ukazała się dwa lata temu w wydawnictwie Seuil, zawarł prawie wszystkie wspomniane dotąd style lektury Gombrowicza, odwołując się do biografii, polskości, psychoanalizy, analizy poetyki tekstu etc., i wykorzystując je do projektu wywiezienia estetyki Gombrowiczowskiej z ateizmu i ze śmierci Boga. Dzięki olbrzymiej erudycji i pewnemu upodobaniu do „skakania” po znanych filozofach i pisarzach, autor wpisał Gombrowicza w szeroki kontekst literacki i filozoficzny, proponując ciekawe interpretacje jego dzieła i stawiając dyskusję o nim na najwyższym poziomie.

Tak to w latach 90. dzieła Gombrowicza zaczęły być wreszcie analizowane jako utwory literackie, a ich autor stanął w szeregu normalnych pisarzy. Niewątpliwie, musiało po prostu minąć trochę czasu, by pozycja literacka Gombrowicza ugruntowała się, by przeminęło pierwsze olśnienie lub pierwsze niezrozumienie, by – co może najważniejsze – jego twórczość przeniknęła na wydziały literackie (nie tylko polonistyczne) francuskich uniwersytetów. Książki Gombrowicza zaczęły być omawiane na seminariach uniwersyteckich, do czego z pewnością przyczyniła się duża popularność wydziałów literatury porównawczej, na których w znacznie większym stopniu niż na wydziałach Lettres Modernes (czyli wydziałach literatury francuskiej) czyta się pisarzy obcych. To właśnie znawcy widzą

^{76/} M. Kundera *Question et réponse...*

^{77/} „Revue des Sciences Humaines”, red. M. Smorąg, 1995 nr 239.

^{78/} Wśród autorów znajdują się: Jean Decottignies (*Mes aventures avec la forme*), Bernard Alazet (*L’écriture faite parenthèse*), Bernard Barbet (*Mélancolie et rhétorique*), Małgorzata Smorąg (*L’autofiction ou le „je” dans tous ses états*), Włodzimierz Bolecki (*Gombrowicz avait-il des yeux? La problématique de la description dans Ferdydurke*), Jerzy Jarzębski (*Un sombre miroir*), Dominique Viart (*Le discours du pornographe*), Gérard Farasse (*Gombrowicz énergumène*).

^{79/} J.-P. Salgas *Witold...*

Miecznica Gombrowicz à la française

w Gombrowiczu pisarza uniwersalnego. Krytycy „gazetowi” wciąż uważają go przede wszystkim za Polaka.

Proces uznawania Gombrowicza za pisarza uniwersalnego uwieńczyło wystawienie *Ślubu* wiosną 2001 roku na głównej scenie Comédie-Française, na której gra się przede wszystkim wielkich mistrzów dramatu francuskiego i światowego: Szekspira, Moliera, Corneille’a, Racine’a. Zgodnie z estetyką subwencjonowanej przez państwo, konserwatywnej Comédie-Française, Jacques Rosner zamierzał stworzyć spektakl jak najmniej awangardowy, a więc zrywający z rozpoczętą przez Lavellego tradycją wpisywania Gombrowicza w kontekst Nowego Teatru. Zamiast tego sięgnął po estetykę realistyczną, polegającą na odwołaniu się do konkretnej rzeczywistości, związanej z biografią Gombrowicza. Znalazły się więc tutaj i Polska, i Argentyna, i Francja, a nawet aluzje do Rosji, hitlerowskich Niemiec i stanu wojennego w Polsce. Cały ten galimatias został uzasadniony utożsamieniem głównej postaci dramatu z autorem. Henryk (grany przez Andrzeja Seweryna) to Witold Gombrowicz, który w Argentynie (wtedy, kiedy powstał *Ślub*) śni sen o Polsce. Jak się łatwo domyślić z opisu, ten swoisty „realizm” snu balansuje groźnie na granicy – niezbyt wyszukanego – symbolizmu czy nawet alegoryzmu. Ale jakby tego wszystkiego było za mało, do biografii Gombrowicza dołącza się jeszcze biografia samego reżysera: na scenie słychać, obok argentyńskiego tanga, żydowską muzykę klezmerską. Okazuje się bowiem, że Rosner pochodzi z rodziny polskich Żydów, a Gombrowicz powiedział mu tuż przed śmiercią, że jego dzieła trzeba czytać bardzo osobiście...

Jak widać, Rosner zaserwował na scenie Comédie-Française przegląd niemalże wszystkich zaistniałych do tej pory stylów czytania Gombrowicza: biografizm połączył z lekturą socjologiczną, polityczną, nawet psychoanalityczną (erotyczne sceny Henryka z Matką), z podejściem „osobistym” (jak w książkach „wspomnieńowych” z lat 80.), wszystko to zaś po to, by odejść jak najdalej od surrealizmu i uniknąć grożącego Gombrowiczowi niezrozumienia. Efekt był taki, że dziennikarze zarzucali Rosnerowi dokładnie przeciwieństwo tego, co przed laty kazało im krytykować Lavellego czy Martina. „*Ślub* bez szaleństwa”, grzmiał „Le Figaro”: „brakuje [...] najważniejszego: szaleństwa. Gombrowicz bez szaleństwa”⁸⁰. (Z czego wniosek, że Gombrowicz to przede wszystkim szaleństwo). Inni też w tym duchu: „Brak nadmiaru, skrajności, szaleństwa w stanie czystym”⁸¹. Skąd bierze się to przekonanie, że Gombrowicz to szaleństwo w stanie czystym? Stąd, że

sztuka ta wymaga rozwiązań innych niż te, które pozwalają na interpretację francuskich klasyków. Trzeba umieć połączyć tragedię i śmieszność z Historią, gdzie w Polsce wszystko jest zgłiszczami i dymem; trzeba umieć przekazać barokowość, nadmiar, niewyraźność, groteskę, niedokończoność.⁸²

80/ P. Tesson *Un mariage sans folie*, „Le Figaro”, 19 maja 2001.

81/ J.-L. Pinte „*Le Mariage*” de Gombrowicz à la Comédie-Française, „Le Figaro”, 18 maja 2001.

82/ F. Ferney *Trop de lumière*, „Le Figaro”, 14 maja 2001.

Roztrząsania i rozbiory

W *Slubie* Lavellego nie podobała się niezrozumiałość, w spektaklu Rosnera nie podoba się zbytnia klarowność. Nie dla pisarza pochodzącego z szalonej Polski umiar i jasność „Domu Moliera”. A więc znów wyszło szydło z worka i okazało się, że choć w Comédie-Française, to i tak przede wszystkim – Polak. To jednak tylko gazety. Krytycy i profesorowie uznali go wreszcie za pisarza, pieczętując tę decyzję wspomnianymi edycjami dzieł krytycznych i specjalnymi wydaniem czasopism. Młodzież wystawia na scenie *Ferdydurke*, zaś w księgarniach półki z literaturą polską dzielą się na dwie połowy: Gombrowicza i całą resztę.

Tak to od początku lat 50. do dzisiaj Gombrowicz przeszedł we Francji liczne metamorfozy, których katalog pokrywa się niemalże z katalogiem panujących w tych latach prądów intelektualnych – literackich, krytycznych i ideologicznych. Czytano jego dzieła nie tyle jako „pisarza”, co „pisarza-Polaka” i tym samym uruchamiano w lekturach katalog funkcjonujących nad Sekwaną stereotypów na temat Polski czy Europy Środkowej. Czasem lektury te były dowodami specyficznego charakteru instytucji wydawniczych czy życia akademickiego, a niekiedy nawet odzwierciedlały życie polityczne Francji.

Magdalena MIECZNICKA