

## Witolda Gombrowicza prowokacje i koncepty

Autor tekstu: Ewa Linow

„Jego zachowanie — współzycie z ludźmi — miało wiele teatralnych rysów. Nie szukał dużej publiczności: dość mu było paru osób, w ostateczności jednej... aby rozpocząć z nimi grę, grę, w której partnerzy nie od razu mogli się połączyć (o ile w ogóle rozumieli, co z nimi Gombrowicz wyrabiał). Była to oczywiście gra o prestiż, o zawładnięcie uwagą innego, a przynajmniej o zabicie go z tropu”. W ten oto sposób Jan Błoński w *„Formie, śmiechu i rzeczach ostatecznych”* pisze o Gombrowiczu-prowokatorze, Gombrowiczu-antykonformiście, w końcu: Gombrowiczu-artystyście. Prowokacje i koncepty tego, do dziś przecież kontrowersyjnego, autora są integralną częścią jego twórczości, elementem, bez którego Gombrowicz zupełnie nie istnieje. Jego obecność w literaturze polskiej i światowej wydaje się być podyktowana właśnie tym oryginalnym stosunkiem do literatury, niepowtarzalną filozofią twórczości, unikalnym konceptem sztuki. W mojej pracy zatem pragnę zająć się nietuzinkowym artystą, który bezceremonialnie wkroczył w stabilny dotychczas i bezpieczny świat literackiej fikcji, siejąc zamęt oraz stawiając na nogi czytelników i zbulwersowaną obecnością tego enfant terrible literackiej sceny krytykę.

„*Iwona, księżniczka Burgunda*” to jedno z dramatycznych dzieł Gombrowicza. Powstała w 1933 a opublikowana pięć lat później sztuka w opinii samego autora nie jest szczególnie istotna: „to jest komedia, którą drukowałem w *„Skamandrze”*, niedobrze pamiętam, co tam napisałem, ale to chyba mniej ważne”. Niemniej — nie pomijając oczywiście innych dzieł autora — temu właśnie dramatowi chciałabym przyjrzeć się nieco bliżej, gdyż jawi mi się on jako świetny dowód na to, iż Gombrowicz to mistrz prowokacyjnych konceptów i absolutnie nowatorskich literackich recept.

### „Ja” zawsze wobec „Nich”

„Poniedziałek: Ja, wtorek: Ja, środa: Ja, czwartek: Ja” [1] — tak Gombrowicz rozpoczyna swój *„Dziennik”*. Obecność „Ja” jest widoczna także w *„Ślubie”* -, w którym Henryk — jakby nawiązując do szekspirowskiego wzorca — otwiera dramat monologiem: „Nikogo/ Nic/ tylko ja/ tylko ja/ tylko ja”. Albo w *„Dzienniku”*, czytamy: „Słowo „ja” jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak nieomylnie jako przewodnik i surowe jako probierz, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana. (...) Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy” [2]. Wzorcowy indywidualizm czy skrajny narcyzm? Gombrowicz nie jest aż takim egocentrykiem, jest filozofem. Chce być suwerenny i świadomy siebie, ale ma jednocześnie przekonanie, iż nie jest to do końca możliwe. **„Ja” zawsze wobec „Nich” to pierwszy ważny koncept autora**. Człowiek/bohater Gombrowicza jest stwarzany od zewnątrz, bo określa go forma, która rodzi się między ludźmi. To „międzyludzkie” go stwarza i kształtuje. Nawet intymna relacja między kobietą a mężczyzną w pełni może zaistnieć tylko poprzez wzrok tego „trzeciego”, posłuchajmy Henryka: „Któż wie jednak czy mężczyzna...czy mężczyzna może w ogóle zakochać się w kobiecie bez współdziałania, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości? Dawniej było we dwoje, a dziś jest we troje?” [3].

Tylko w „Innych” i poprzez „Nich” można zyskać byt rzeczywisty, choć dopiero ożywienia go i weryfikacji dokonuje samoświadomość. Jerzy Jarzębski w *„Grze w Gombrowicza”* zauważa, że „Hipolit i Fryderyk reprezentują dwa biegunowo odmienne typy relacji między „ja” a „społecznym obrazem” (formą) jednostki. Pierwszy z nich jest przytłoczony formą, uwięziony w niej bez reszty, u drugiego podlega ona bezustannej alienacji: Fryderyk w każdej chwili sam siebie ogląda „od zewnątrz” [4]. Nawet metamorfozy postaci są podyktowane społecznym wpływem. Dlatego obserwujemy ewolucję Fryderyka — początkowo ofiary kompleksów, potem lokalnego Mefista, w końcu ogarniętego dziką obsesją aranżatora międzyludzkich zbliżeń. Wzrok innych postaci skupiony na Fryderyku zawsze w mniejszym, bądź większym stopniu wyznacza mu rolę. Jej odegranie-przybranie odpowiedniej formy — jest spełnieniem zadania. Okazuje się jednak, że aby wpływać na kształt rzeczywistości i zamieszkujących ją ludzi nie trzeba być szczególnie dynamicznym, wystarczy istnieć. Iwona milczy. A to „wyniosłe” milczenie rodzi ferment, bo niepokoi, oburza. Dworzanie milczeniu Iwony najpierw się przyglądają, potem zaczynają się w nim przeglądać, odbijać, istnieć wobec milczenia. Królowa wykrzyczy: „Jak to wygląda i jakże my wyglądamy *vis-a-vis* tego milczenia?”. Bo Iwona potrafi „stać jak wyrzut sumienia” (Filip), nawet jeśli to „nic nie

obchodzi". Cyryl chce wysunąć palec w jej kierunku — tak jakby po gombrowiczowsku ją „dutkanąć”. W narzeczonej Filipa każdy widzi to, czego się w swoim wizerunku obawia — grzechy młodości (Król), krzywe łopatki (Damy dworu), sentymentalne wiersze (Królowa). Trafnie obrazuje to zjawisko przytoczony kiedyś przez Monikę Żółtko test Rorschacha — psychoanalityczne badanie przedstawiające plamę o niewyraźnych konturach, w której dostrzega się upostaciwienie podświadomych obsesji, lęków, pragnień. Friedrich Hebel pisał, że: „Dramat żyje tylko wówczas, kiedy pokazuje nam, w jaki sposób indywiduum ludzkie przybiera formę i zaczyna prowadzić walkę między swoim osobistym światem a światem zewnętrznym”. Ludzie i rzeczy określają się poprzez swoje odniesienia, wszystko bierze udział w nieustannej dyskusji. Heideggerowskie Mit-sein nie jest wtórne wobec Da-sein, ale wobec niego pierwotne. Bo istotnie karkołomnym zadaniem jest być „układem zamkniętym i hermetycznym”- jak w pewnym momencie powie o Iwonie Cyryl. Powszechna potrzeba istnienia poprzez odbicie jest niezwykle silna. Henryk w „*Ślubie*” odczuwa ogromną potrzebę współobecności innych dla zaaranżowania uroczystości ślubnej, zatem reżyserując sytuację, organizuje rzeczywistość: „Kazałem zwołać wszystkich na bal dworski. Na balu tym ja i ona wytworzymy między sobą jak największą ilość miłości za pomocą spojrzeń, uśmiechów, pieśczoł etc. Wytworzymy między sobą miłość, czystość i wierność...jak dawniej między nami bywało. Jednocześnie zmuszę tę bandę, żeby za pomocą objawów czci i uwielbienia napompowała mnie boskością- i wówczas najspokojniej dam sobie i jej ślub, który zalegalizuje i uświęci wszystko...Cóż w tym dziwnego? Nic” [5]. Ale zdaje się, że nawet sam Gombrowicz się owej potrzebie nie oparł. Może to właśnie dlatego — jak wspominają jego argentyńscy znajomi- w kawiarni Rex, gdzie grywał w szachy, zajmował zawsze miejsce przy lustrze, w które spoglądając, nieustannie się komponował...

## Od Chaosu do Kosmosu, czyli ontologiczni detektywi kreują rzeczywistość

„Urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek i kształt” [6]. Porządek nadany i rzeczywistości i powieści jest bardzo osobisty, odrębny, prywatny — sygnalizuje F.M. Cataluccio w „*Gombrowiczu filozofie*”. Kreowanie rzeczywistości to porządkowanie rozlicznych elementów. A ponieważ indywidualne preferencje jednostki rodzą niezliczone możliwości konstrukcji świata, nie od rzeczy jest znane stwierdzenie Don Kichota o tym, że każdy ma inną, własną rzeczywistość. Gombrowicz zdaje się być literackim wyznawcą tej zasady. Bo w istocie choćby „*Kosmos*” jest powieścią o samym stwarzaniu się historii, o tym, jak ona rodzi się z naszych spostrzeżeń, skojarzeń, wyobrażeń, zmysłów. „Strzałka, na przykład...Ta strzałka, na przykład...Ta strzałka, wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona, gazety lub herbaty, wszystko — równorzędne, wszystko — składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenia roju. Ale dzisiaj, ex post, wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości” [7]. Ale w ten sposób budowany przez autora świat to tylko jedna z trzech rzeczywistości Gombrowicza. Dwie pozostałe są — wg filozofii Jarzębskiego — nie mniej interesujące. Bowiem obok *codziennego świata* pojawia się również *demoniczny kosmos* — wytrącający świat z jego kolein — oraz *niesamowity świat* : odbudowywany z gruzów, w którym panuje perwersja i dwuznaczność. Zaś ten formujący się (bo nigdy nie osiągnący ostatecznego kształtu) świat ulega, siłą rzeczy, pewnemu skonwencjonalizowaniu. To ułatwia ustalenie relacji panujących między bohaterami. Rozdzielenie ról to wkroczenie w konwenans, a w konsekwencji pojawienie się „naszej małej stabilizacji”. Przyjrzyjmy się znowu „*Iwonie...*”. Trudno chyba o bardziej skonwencjonalizowaną przestrzeń i skostniałą mini-społeczność niż królewski dwór. Ten w „*Iwonie...*” funkcjonuje wzorcowo, oczywiście do czasu. Pojawienie się Iwony zawieszają ciąg rytuałów, które tak skutecznie organizują życie. W ten sposób niesie ze sobą niebezpieczeństwo zaburzenia tożsamości reszty bohaterów. Zostają oni poddani ryzyku utraty wizerunku. Lucien Goldman pisał, że spotkanie dworu z Iwoną to jak konfrontacja fantastycznej krainy z esencją — „spotkanie nie do zniesienia, gdyż esencja objawia prawdę w społeczeństwie, gdzie wszyscy zaciekle próbują ją ukryć nie tylko przed innymi, lecz także przed sobą”. W ten oto sposób dostrzegam dotąd u Gombrowicza jakby dwie fazy kształtowania rzeczywistości: konstruowanie jej jako osobistej, niepowtarzalnej przestrzeni oraz swoiste oswajanie poprzez konwencjonalizację- nadawanie porządku panującym w niej relacjom. Zanim przyjrzymy się ostatniej fazie, rozważając obecnie **drugi koncept- koncept bezustannie kreowanej rzeczywistości** u Gombrowicza, zwróćmy uwagę na istotną opozycję światów-miejsc, jaka pojawia się w jego twórczości. W 1970 roku dostrzegł ją Cz. Miłosz. To przeciwstawienie dworu i karczmy. Przykłady są liczne: oczywiście „*Iwona...*”, ale dalej: „*Ślub*” —

Henryk widzi we śnie swój rodzinny dwór przekształcony w karczmę, „*Trans-Atlantyk*” — poselstwo jako dwór. Pyckal, Baron, Ciumkała jako postacie z karczmy. Estancia Gonzaleza jako dokładny odpowiednik polskiego dworu, „*Pornografia*” — polski dwór podczas niemieckiej okupacji, „*Operetka*” — pałac Himalaj w przededniu i podczas rewolucji, rewolucji lokalnej widzianej tak, jak ją widzą panowie we dworze. Rozpoznanie przestrzeni stanowi sygnał dla możliwych, bo zawsze tak zrutynizowanych relacji międzyludzkich postaci tą rzeczywistość wypełniających. Ale niespodziewanie i nieubłagane nadchodzi faza trzecia — nazwijmy ją umownie — fazą rozbijania świata, dekonstrukcji zastałych form. Milczenie Iwony skaziło dwór na zawsze (nie pomoże już nawet klęknięcie mające przywrócić dotychczasową harmonię), eksperymenty Fryderyka i Witolda na stałe już zburzyły spokój dworku w Powtórnej, triumfująca naga Albertynka wyzwoliła się ze stroju formy etc. Gombrowicz więc zdaje się w wielu swoich dziełach opierać na koncepcie rzeczywistości, który sformułowałabym następująco: kreowanie-skonwencjonalizowanie- rozbijanie. I robi to mistrzowsko.

## Ujawnienie „dołu materialno-cielesnego”

Właściwie niemal każdy utwór Gombrowicza eksploatuje erotykę — i to często dziwną, mroczną, perwersyjną. **Prowokatorski erotyzm Gombrowicza nie jest jednak konceptem nastawionym wyłącznie na szokowanie odbiorcy**. Kryje się bowiem pod nim coś więcej: doświadczenie poznawcze, siła kreacyjna, łamanie zastygłej formy. J. Jarzębski posunie się nawet do stwierdzenia, że: „Brak erotycznego komponentu doświadczenia znamionuje zetknięcie z formą zastygłą, niezdolną już do zadziwienia, zaskoczenia, zaktywizowania odbiorcy” [8]. Co więcej — erotyka to propozycja rozkoszy bardzo osobistej, wewnętrznej, a jednocześnie dopuszczającej wiele społecznie warunkowanych sposobów jej osiągnięcia. To ciekawe połączenie biologiczności i sztywnego rytuału. Sfera cielesna wystawiająca zmysłowość na pierwszy plan zyskuje jednak dopełnienie w swoim przeciwieństwie — szeroko pojętej duchowości. Zanim skupimy się ponownie na „*Iwone...*”, przyjrzyjmy się przez chwilę „*Kosmosowi*”. Bohater-narrator to skazany na grzech onanizmu impotent obserwuje usta Katasi: „Co mnie zastanowiło w tej kobiecie, to dziwne zeszcpecenie ust na tej twarzy poczciwej gosposi o jasnych oczkach — usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr powodowało wywiniecie wargi górnej, uskakujące czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca ogrzała i rozpałała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego” [9]. Usta Leny są zupełnie inne — uduchowione, budzą uczucia wyłącznie platonicznie. Czego pragnie bohater Gombrowicza? Zespołenia. Usta Katasi symbolizujące zmysłową stronę namiętności idealnie dopełniłyby usta Leny — ekwiwalent duchowej sfery uczucia. „Czego ja od niej chciałem? Pieścić? Dręczyć? Poniżyć? Wielbić? Czy chciałbym z nią świństwa, czy anielstwa? Było dla mnie ważne, żeby tarzać się w niej, czy żeby ja objąć ramieniem, przytulić? Bo ja wiem, bo ja wiem, w tym sęk, nie wiem...” [10]. To chęć aktu seksualnego, ale nie postrzeganego wyłącznie jako fizyczne zbliżenie, lecz także poprzedzonego duchową bliskością. Ale wróćmy do „*Iwony...*”.

Iwonę możemy nazwać kapłanką erotycznej inicjacji. To jej pojawienie się na dworze ma być przełomowym doświadczeniem dla nie-do-króla Filipa. Męskość Księcia wydaje się być zbiorowym projektem, na którego realizacji skupiają się wysiłki pozostałych postaci. Ale ich misja właściwie nie dąży do odwoływania się do męskich instynktów Księcia, a jest raczej chęcią obudzenia w nim pragnienia naśladownictwa („sam mu ulegam”, „mnie by coś podobnego nigdy nie obrzydło”), zaakceptowania powszechnie uznanego stylu. Wkroczenie w erotyczny rytuał to zgoda na konwenans. Gdy cielesność jest oswojona, poddana ścisłej kontroli, bohater może dopiero poczuć się uformowany, po gombrowiczowsku ukształtowany, a więc — zaakceptowany przez innych, powszechnie uznany za „swojego”. Schemat jest jasny: erotyczna inicjacja — dworska stabilizacja — społeczny konformizm. „Dlatego chwiejna tożsamość seksualna Filipa, nieprzynależność do żadnego z damsko-męskich porządków, tak silnie go alienuje” — tłumaczy M. Żółkoś. Także Iwona zostaje poddana erotycznemu szablonowi. Mężczyźni zaczepiając Iwonę, dążą do tego, aby wmanipulować ją w seksualny porządek obowiązujący na dworze. Iwona i Iza. Przed Filipem stoi konieczność dokonania wyboru będącego właściwie nie pytaniem o estetykę, ale raczej wyborem rozpiętym między zagadką, Erosem tajemnicy a społecznie usankcjonowaną kobiecością. Filip poznaje, rozpoznaje siebie poprzez Iwonę, ona służy mu do samookreślenia, jest przyczynkiem do ostatecznego ukształtowania. Jan Kott w „*Małym traktacie o erotyce*” pisał kiedyś, iż: „Erotyka jest zawsze aktem poznawczym, w tym erotycznym poznaniu ciało zostaje poddane selekcji, a zmysły nawzajem się weryfikują. Wzrok zostaje jak gdyby wyposażony w niektóre funkcje dotyku, a dotyk

— wzroku (...) Partner, którego stwarza erotyczna wyobraźnia, jest cały właśnie z owych przemieszanych przestrzeni wzroku i dotyku" [11]. Trzymane dotąd na wodzy instynkty dworu powoli się ujawniają — „W miarę wyzwalań instynktów pogłębia się dekompozycja dworskiego ładu (...) Bohaterowie zagrożeni eksplodującą, silniejszą od nich seksualnością, nieubłaganie się w niej zatracają. W końcu nie ma już śladu po samokontroli" [12].

Nawet w przedmiotach i szczegółach anatomicznych postaci powieści Gombrowicza może być zawarta erotyczna siła. Bohaterowie ustom, palcom, stopom, czajnikom, kotom itp. poświęcają szczególną, pełną napięcia uwagę. One bowiem często stają się przyczynkiem do erotycznego rozbudzenia, między nimi a Erosem zachodzi jakaś szczególna symbioza. F.M. Cataluccio wspomina o opowiadaniu Gombrowicza zatytułowanym „Dziewictwo”, gdzie opętana pożądaniem Alicja wciąga narzeczonego w rodzaj świętego rytuału miłosnego polegającego na wspólnym...obgryzaniu kości. Obsesja przedmiotów staje się substytutem seksu.

I jeszcze jedna sprawa. „Nagość jest tedy wstydlwym piętnem- stwierdza w „*Epistemologii strip-tease'u*” Leszek Kołakowski- odzież jest zatajeniem zwierzęcości nadal obecnej, jest zatajeniem wstydlwej prawdy o człowieku”. W wielu utworach Gombrowicza — a w „*Operetce*” w szczególności- zauważamy obecność dwóch przeciwstawnych w tradycji metafor: stroju i nagości. Projektowanie obrazu historii jako „rewii mody” ma na celu przede wszystkim ukazanie odwiecznego konfliktu maski i autentyczności, gry i prawdy, konformizmu i sprzeciwu. Percepcja „nagości” możliwa jest jednak tylko za sprawą stereotypu „stroju”. Chociaż w powszechnej percepcji wątku „nagości” u Gombrowicza wśród krytyków panuje opinia o wyznawanym metaforycznym triumfie „nagości” nad „strojem”, to J. Margański podkreśla, że także wyszydany tak często „strój” może przywołać na myśl pozytywne konotacje: „nagość” jest synonimem prawdy, przeciwstawiającej się pozorom czy zgoła fałszom „ubiorów” i „masek”, ale także „ubiór” jest synonimem wartości i przeciwieństwem „nagiej” natury i bezwstydu” [13].

## Gombrowiczowskie prowokacje: msza ludzko-ludzka na „synczyźnie”

**Świat Gombrowicza jest światem** chaosu, bo funkcjonuje jako rzeczywistość bez żadnej naczelnej idei porządkującej- **bez Boga**. Człowiek Gombrowicza zostaje pozbawiony najwyższej instancji, autorytetu, do którego mógłby się odwołać, staje się igraszką własnych niekontrolowanych instynktów i doznań. Odrzucenie potrzeby ładu i świętości, przeciw którym się pisarz buntował nie było łatwe, bo to właśnie one — jak zauważa J. Jarzębski- stanowiły niezbędny biegun wszelkich anarchicznych skłonności. Dlatego w umyśle Gombrowicza powstaje myśl przewrotna: „Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni; także umierając”. Świat po śmierci Boga (nietzscheańskie Gott ist tot) jest przeraźliwie pusty. Może dlatego — aby choć częściowo wypełnić tę lukę — niektórym postaciom można przypisać cechy niemal boskie. M.P. Markowski widzi takowe np. w Iwonie: „Główna bohaterka wyniesiona jest do rangi Absolutu, który: (1) definiuje się przez czystą tożsamość, (2) zrywa związki ze światem, (3) nicuje cały świat, albowiem zawiera wszystko w sobie, czyli w nicości” [14]. Ludzkość pozbawiona Zbawiciela, skazana na doczesną, pełną chaosu i bólu egzystencję nie zaznaje ukojenia, gdy wśród niej zjawia się niespodzianie „zastępca”, bo może nim być tylko taki z „ludzkiego padołu”- ułomny, prymitywny i beczeszczący wszelkie świętości. Przepęnlony ludzką hybris wygłasza obrazoburczą mowę: Pijak: „Mądrzej ci powiem, jakiej to religii/ Jestem wraz z tobą kapłanem. Między nami/ Bóg nasz się rodzi i z nas/ I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi/ religia nasza nie z góry, lecz z dołu/ My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyrna/ Msza ludzko-ludzka, oddolna, poufna/ Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika/ Której ja jestem kapłanem!” [15]. Gombrowicza rozstanie z Bogiem przebiegło dość wcześnie. Jak sam przyznaje w „*Dzienniku*” gładko i niepostrzeżenie w wieku lat czternastu czy piętnastu po prostu przestał się nim zajmować. Możliwa jest hipoteza, iż właśnie ten brak transcendencji skazał pisarza na łaskę „międzyludzkiego”. Potrzeba dialogu jest w człowieku tak silna, że obecność „dysputanta” wydaje się być nieodzowna. Nawet jeśli ma on tylko ludzką, ułomną postać. Gombrowicz w ten sposób staje się bezsprzecznie pisarzem-ateistą, takim jednak, który żyjąc niejako w bezbożnej pustce, nigdy nie przestaje zadawać sobie metafizycznych czy egzystencjalnych pytań. Co więcej-ośmieliłabym się dodać — te właśnie pytania i poszukiwania stanowią sens jego egzystencji, nawet jeśli tak często zyskują prowokatorski i prześmiewczy ton.

„Czy bitwa pod Wiedniem może przysporzyć chociażby łut chwały panu Ziębickiemu z Radomia? Nie, nie jesteśmy bezpośrednimi spadkobiercami ani wielkości przeszłej, ani małości- ani rozumu, ani głupoty- ani cnoty, ani grzechu- i każdy za siebie tylko jest odpowiedzialny, każdy jest



sobą” [16]. Gombrowicz nie ma wątpliwości, że prawdziwie żywotny naród powinien umieć zlekceważyć swoje osiągnięcia i wielkie dokonania, wziąć w nawias swoją polskość, na moment zawiesić głęboką świadomość tradycji. Sygnalizuje to w wielu dziełach, najwyraźniej jednak w „*Trans-Atlantyku*” będącym wielką dyskusją z modelem polskości narzuconym Polakom przez sarmatyzm i Mickiewicza. Zasadniczą tezę powieści Gombrowicza jest **przeciwstawienie „Ojczyźnie” – „Syncyżny”**. Jak pisarz je rozumie i czemu służy utworzony przez niego neologizm? Narodową tradycję, zastygłą w konwencjonalnych gestach i stereotypach myślowych, w kulturowaniu sarmackiej spuścizny autor przeciwstawia młodości, ekspansywności, niekonwencjonalności. Sprzeciwia się ślepego podążaniu za duchem martyrologii. Widzi w tym zagrożenie stagnacją, odpływem sił kreatywnych, brakiem narodowego krytycyzmu, absolutnym idealizowaniem przeszłości. Przygląda się bacznie odwiecznemu obrazowi cierpiętniczej polskiej niemożności: „Naród wasz święty, chyba Przeklęty, Stwór święty Ciemny, co od wieków zdycha, a zdechnąć nie może! Cudak wasz święty ani Życ, ani Zdechnąć nie pozwala!”. Nie bez znaczenia jest fakt, że „*Trans-Atlantyk*” (1953) powstał na emigracji. Przebywający na obczyźnie — w Argentynie — pisarz mógł dokonać może bardziej — niż będąc w kraju — obiektywnego oglądu polskiej rzeczywistości. Dystans bowiem z natury wyostrza spojrzenie, jakby zawiesza kulturalną więź, etniczną przynależność. Trzeba po Husserlowsku najpierw stracić świat przez dokonanie *epoche*, by go potem na drodze uniwersalnej autorefleksji na powrót odzyskać. A skoro — podążając myślą Gombrowicza — jednostka jest czymś bardziej podstawowym od narodu i wyprzedza go, to dążenie do wywikłania człowieka z jego psychologicznych, emocjonalnych i intelektualnych ograniczeń, jakie nakłada na niego przynależność do wspólnoty czy dziedzictwo historyczne, jest nie do przecenienia. W jednym z dzieł Gombrowicza bohater bosą nogą usiłuje protestować przeciw wyznaczonym rolom społecznym, bosością godzić w historię: Witold: „A jakbyś palcem nogi podrapał się w głowę? Lub na przykład spróbuj być lekki jak piórko!/ Piłsudski: Łajdaku! Ty chcesz Piłsudskiego zamienić w co? Ja jestem Państwo, ja jestem Naród!”. Tak oto msza ludzko-ludzka na „syncyżnie” została odprawiona.

Koncepty i prowokacje Gombrowicza — tak zasadnicze dla jego twórczości — zyskują wyraźny kształt ze względu na swoistą literacką receptę pisarza, którą swego czasu świetnie sformułował Michał Głowiński- „nadliteratura, intertekstualność, parodia konstruktywna”. Tak czytany „*Trans-Atlantyk*” staje się parodią staroświeckiej gawędy, „*Pornografia*” nawiązuje do dobroduszej polskiej powieści wiejskiej, „*Kosmos*” jest kryminalnym romansem. Dramaty parodiują Szekspira, ostatni zyskuje kształt operetki. Gombrowicz sam przyznawał, że posługuje się formami klasycznymi, bo są one najdoskonalsze, najwyrazistsze, by budować na nich coś świeżego, przesiąkniętego na wskroś duchem współczesności. Pewnej niedzieli zapisał w „*Dzienniku*”: „Z najgłębszą pokorą wyznaje, ja robak, że wczoraj we śnie ukazał mi się Duch i wręczył mi Program złożony z pięciu punktów” [17]. Po wymienieniu kolejnych postulatów pisarz komunikuje: „U dołu widniał ironiczny napis: nie dla psa kielbasa!”. Dla zrozumienia Gombrowicza potrzeba czegoś więcej — literackiej kompetencji czy po prostu niebanalnej wrażliwości? Nie mnie to oceniać. Niemniej — poznawszy się choć odrobinę na Gombrowiczu — trudno nie odczytać ironii w stwierdzeniu: „Jest niepodobieństwem podjąć wszystkie wymogi Dasein’u, a zarazem pić kawę z rogalikami na podwieczorek. Lękać się nicości, ale bardziej bać się dentysty. Być świadomością, która chodzi w spodniach i rozmawia przez telefon” [18]. Można tak. Nawet trzeba.

## Bibliografia:

1. Cataluccio Francesco, Illg Jerzy, *Gombrowicz filozof*, Kraków, Znak 1991.
2. Gombrowicz Witold, *Dramaty. Ślub*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1987.
3. Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953-1956*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1988.
4. Gombrowicz Witold, *Kosmos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1986.
5. Gombrowicz Witold, *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1986.
6. Janion Maria, *Forma gotycka Gombrowicza* [w:] *Gorączka romantyczna*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1975.
7. Jarzębski Jerzy, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1982.
8. Łapiński Zdzisław, *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław, Wydawnictwo Literackie 1984.

9. Margański Janusz, *Gombrowicz-wieczny debiutant* , Wydawnictwo Literackie 2001.
  10. Markowski Michał Paweł, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 2004.
  11. Żółkoś Monika, *Ciało mówiące* , Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2001.
- 

Przypisy:

- [ 1 ] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 1988, s.9
- [ 2 ] Ibidem, s.197
- [ 3 ] W. Gombrowicz, *Dramaty. Ślub* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 1987, s.193
- [ 4 ] J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza* , Warszawa, PIW 1983, s.316
- [ 5 ] W. Gombrowicz, *Dramaty . Ślub* Kraków, Wydawnictwo Literackie 1987, s.198
- [ 6 ] W. Gombrowicz, *Kosmos* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 1986, s.24
- [ 7 ] Ibidem, s.28
- [ 8 ] J. Jarzębski, op. cit., s.311
- [ 9 ] W. Gombrowicz, *Kosmos* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 1986, s.10
- [ 10 ] Ibidem, s.82
- [ 11 ] J. Kott, *Mały traktat o erotyce* , w: *Pisma wybrane* , t. 3: *Fotel recenzenta* , s.376
- [ 12 ] J. Żółkoś, *Ciało mówiące* , Gdańsk, słowo, obraz terytoria 2001, s.125
- [ 13 ] J. Margański, *Gombrowicz-wieczny debiutant* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 2001, s.208
- [ 14 ] J.M. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 2004, s.39
- [ 15 ] W. Gombrowicz, *Dramaty* , *Ślub* Kraków, Wydawnictwo Literackie 1987, s.155
- [ 16 ] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956* , Kraków, Wydawnictwo Literackie 1988, s.16
- [ 17 ] Ibidem, s.165
- [ 18 ] Ibidem, s.190

**Ewa Linow**

Studentka polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 16-01-2009)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6307) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6307>)

Contents Copyright © 2000-2009 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2009 Michał Przech

Autorem portalu Racjonalista.pl jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.  
Właścicielami portalu są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie strony tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)