

Eryk Pieszak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-8086-3935

Gombrowicz w historii i o historii — bunt przeciwko formie uwikłany w pamięć

Wstęp

Kiedy myślimy o możliwych sposobach patrzenia na Witolda Gombrowicza, łatwo zauważymy, że nie mamy do czynienia tylko z literatem, ponieważ jest on twórcą o wiele bardziej wszechstronnym. Jego twórczość to zbiór wypowiedzi zazwyczaj dotyczących interpretacji i diagnozy świata, wpisujący się w historię myśli filozoficznej tak głęboko, że już Władysław Tatarkiewicz w swym dziele *Dzieje sześciu pojęć*, pisząc o formie, prezentuje koncepcję Gombrowicza i wskazuje, że twórca literacki także może zabierać głos w dyskursie filozoficznym¹. Nie będziemy tutaj zajmowali się całościową interpretacją pojęcia formy, jednak często będzie ono przywoływane w tematyce związanej z uwikłaniem Gombrowicza w historię.

Józef Olejniczak zauważa, iż

Można powiedzieć za Gombrowiczem, że cała kultura ludzka jest systemem form, w których się człowiek sam widzi i w których ukazuje się człowiekowi. Człowiek nie znosi swej nagości, nie styka się ani z samym sobą, ani ze swoimi bliźnimi inaczej niż za pośrednictwem form, stylów i masek. Cała uwaga ludzka zaabsorbowana zawsze była do tego stopnia stosowaniem form i hierarchii, manipulacją i przesuwaniem wartości, pochłonięta przez merytoryczną stronę sprawy, że sama czynność hierarchizowania, produkowania formy stała się jakoby poza wszelką problematyką.²

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 53.

² J. Olejniczak, *Anarchie Gombrowicza. Gombrowicz na niewiele się przydał...*, „Rana. Literatura — Doświadczenie — Tożsamość”, nr 1/2021, s. 1-19, doi 10.31261/Rana.2021.3.08, Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, s. 6.

Śledząc pisarstwo Witolda Gombrowicza, zauważymy, że dużo miejsca poświęca on zagadnieniu historii. Można by powiedzieć — historii uwikłanej w różnorodne formy i jej oddziaływaniu na jednostkę ludzką. Jednocześnie próbuje to, co historyczne, wykorzystać na wiele sposobów w swojej twórczości, na przykład tworząc kontekst odczytu. Gombrowicz, jak wydaje się, odczuwa jako obciążenie fakt, że bardzo ważnym czynnikiem wpływającym na interpretację jego twórczości jest kontekst kulturowo-historyczny. Tworzony przez niego przekaz ma być przecież w pewien sposób uniwersalny.

Gombrowiczowi trudno byłoby przypisać chęć oddania ducha epoki, choć można go odczytać nie tylko jako jednego ze strukturalistów, a nawet jako jednego z prekursorów postmodernizmu. Jednak to, co można w twórczości Gombrowicza odczytać jako postmodernizm, dla niego samego było ogólnym problemem człowieczeństwa, które rości sobie pretensje do bycia czymś więcej, bycia „na wyrost”³.

Twórczość Gombrowicza to nie tyle literatura, co sprostowanie. To nieustanne zmaganie się z wydarzeniami, i tym, co wniosły one w życie. Olejniczak zauważa:

[...] granica między twórczością fikcjonalną a klasyczną autobiografią jest w twórczości Gombrowicza co najwyżej umowna. Wszystkie jego powieści mają charakter autobiograficzny, chociaż kolejność ich powstawania nie respektuje porządku biografii, a zdarzył się też świadomie przez Gombrowicza zaprojektowany anachronizm.⁴

Kolejność jest tutaj ważna, ale przedstawienie jej w ahistoryczny sposób jest zabiegiem, który odsłania wagę tego, co chce zaoferować autor. Jest to mianowicie rozumienie nie tylko zarchiwizowanych faktów, ale spojrzenie na nie przez pryzmat świadomości, która chce uwolnić się od ‘uwikłania w zbyt wygładzony obraz rzeczywistości’.

Analizując twórczość Gombrowicza związaną z przedmiotem uwikłania w wydarzenia historyczne, chciałbym pokazać, jak ostatnie dzieło, pozostawione bez kontekstu historycznego, ponieważ zostało wydane ponad czterdzieści lat po śmierci pisarza, staje się faktem, można by rzec, ‘pozaliterackim’. Jeżeli bowiem potraktujemy je jako kolejny zamach na formę, której tak wiele miejsca poświęcił Gombrowicz, to obecnie zamach ów nadal jest rozumiany, ale nie niesie ze sobą takiego napięcia, jakie przyniosłby po śmierci pisarza. Oczywiście teza postawiona powyżej może nie zostać potwierdzona. Chodzi jednak przede wszystkim o uchwycenie zmiany. *Kronos* rozpoczyna się sto lat temu, a więc jego opublikowanie jako zapis kolejnych wydarzeń

³ Zob. E. Pieszak, *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym*, PTPN, Poznań 2003.

⁴ J. Olejniczak, *Gombrowicz. Ja!*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 11.

oczywiście z osobistej perspektywy to wydarzenie nie tylko literackie, ale na pewno też historyczne.

Twórczość Gombrowicza przepełniona jest głębokim przekonaniem, że naturalnym stanem dla człowieka jest to, że mówimy więcej, niż możemy powiedzieć. Podstawowym wręcz wydzwiękiem twórczości tego pisarza jest metodologiczne zagubienie. Struktura, którą człowiek chce odszukać, jest tutaj tak pogmatwana i zjednoczona z innymi strukturami, że nie sposób dotrzeć do istoty tego, co obserwowane czy analizowane.

Inaczej odczytany będzie *Hamlet* dzisiaj, a inaczej był odczytany kilkadziesiąt lat temu. Inaczej odbierać będziemy interpretację reżyserską, a inaczej tekstu czytanego samodzielnie pod wpływem konkretnego nastroju. Inaczej dotrze do nas ta sama prawda rano, a inaczej wieczorem.

Dzieła literackie, które powstały później od dzieła rozważanego, powodują, że inny jest jego kontekst interpretacyjny. Pojawiają się nowe możliwości jego odczytania w ramach prezentowanych adaptacji. Tak samo zachowuje się człowiek, który uwikłany jest w doświadczenie kulturowe. On również zależy nie tylko od innego człowieka, lecz także od własnych koncepcji kulturowych, a w szczególności od tego, co czytał, i co czytał inny spotkany przez niego człowiek.⁵

Z jednej strony można więc potraktować zapis sekretnej dziennika Gombrowicza jako pewne osobiste źródło historyczne — historię konkretnej osoby, z drugiej jest to pewien przekaz subiektywny wpisujący się w całość twórczości pisarza, który starał się być kimś w rodzaju filozofa opisującego współczesność. Dlatego postaram się tutaj najpierw przedstawić pewien typ idealny gombrowiczowskiego podejścia do człowieka, a w szczególności do historii, który wpisany zostanie w teorię postmodernistyczną głównie związaną z J. Derridą. Następnie umieszczę tę koncepcję w kontekście wydarzenia, jakim było powstawanie i wydawanie dziennika *Kronos*, nie pomijając oczywiście jego treści. W ten sposób można będzie zastanowić się jak bardzo autor nie jest w stanie zapanować nad swym dziełem, jak bardzo pojawienie się tego dzieła w innym momencie historii zmienia jego znaczenie w oczach odbiorców.

Gombrowicz o historii i historii

Ważnym problemem twórczości Gombrowicza jest też kwestia tego, jak to się dzieje, że ten lub inny tekst uznany zostaje za ważny i utrwalony w pamięci

⁵ O kontekstowości i partykularności doświadczenia kulturowego zob. J. Kmita, *O kulturze i jej badaniu*, [w:] *O kulturze i jej badaniu*, red. K. Zamiara, PWN, Warszawa 1985; zob. E. Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, PIW, Warszawa 1997.

kulturowej. Rozwiązanie Gombrowiczowskie jest następujące: człowiek potrzebuje czegoś konkretnego i kiedy otrzymuje „nową wizję rzeczywistości” w dziele literackim, ona daje mu nową atrakcyjną podstawę. Jest to podstawa „złudna”, ale w tym sensie prawdziwa, jedynie możliwa. Człowiek może ją zatrzymać albo porzucić dla bardziej atrakcyjnej — tłumaczy Derrida⁶, kiedy mówi o końcu metafizyki. Metafizyka się nie skończyła, skończył się pewien sposób traktowania jej jako powołanej do odnalezienia uprawomocnionej definicji istoty rzeczy. Metafizyczne teorie to jeszcze jeden sposób na odczucie rzeczywistości, choć nie będzie to obcowanie z jedyną rzeczywistością. Człowiek ma do czynienia z wieloma wytworzonymi rzeczywistościami, a nie z rzeczywistością w ogóle. Można zapytać, czy rozpad metafizyki to także rozpad możliwości mówienia o historycznym kontekście chociaż zbliżającym się do obiektywności.

Bogdan Banasiak, rekonstruując metodę badawczą Derridy, którą tutaj możemy porównać do opisu świata dokonywanego przez Gombrowicza, pisze:

Dekonstruktorowi, o ile istotnie odkrywa on w lekturze to, co w tekście od początku już miało miejsce, pozostaje jedynie status „katalizatora dekonstrukcyjnych operacji poprzez sam tekst na sobie dokonywanych”, kogoś, kto nie tyle wypracował i sformułował metodę dodaną z zewnątrz do tekstu, ile niejako uwalnia dekonstrukcyjny potencjał tkwiący w samym systemie, jest czymś w rodzaju „punktu krytycznego”, mniej zresztą w obiegowym sensie krytyki, bardziej natomiast w sensie właściwym fizyce atomowej, punktem, osiągnięcie którego wyzwała proces toczący się odtąd samoistnie.⁷

W wypadku próby uchwycenia kondycji człowieka „punktem krytycznym” okazuje się wykazanie ludzkiej nienaturalności, zanikania w człowieku tego, co uznawane za ludzkie, czyli ustalonej jego istoty, wyrażonej w kartezjańskim stwierdzeniu „myślę, więc jestem”. Człowiek bardziej jest myślany, niż myśli, co oznacza, że wiele czynników zewnętrznych wpływa na to, co zostaje pomyślane. Trudno określić, co miałyby znaczyć przeświadczenie, że „jest” (oczywiście, poza istnieniem fizycznym). Dlatego człowiek, „istota dwunożna nieopierzona”, wymyka się jakiegokolwiek definicji, bo każda definicja jest nieadekwatna w stosunku do fenomenu. Człowiek jest jeszcze jedną więcej konstrukcją, a nieodłącznym elementem każdej konstrukcji jest dekonstrukcja. Dekonstruowanie — albo raczej samo-dekonstrukcja — to proces równoległy do każdego konstruowania. Zaslugą Gombrowicza, podobnie jak Derridy, jest zatem umiejętność obracania sił systemu przeciwko niemu sa-

⁶ Zob. J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybrał B. Banasiak, przeł. K. Matuszewski, B. Banasiak, P. Pieniążek, Inter esse, Kraków 1992.

⁷ B. Banasiak, *Dekonstrukcja — przemieszczanie metafizyki*, [w:] *Derridiana*, pod red. B. Banasiaka, Inter esse, Kraków 1994, s. 221.

memu (ale czy historia może obrócić się sama przeciw sobie, czy może raczej być użyta nie tyle w jakimś celu, co miałyby stać się nieopisywalną zagadką), a może tylko odsłonięcie procesu, w którym system — zawsze już — obraca się przeciwko sobie. Samodestrukcja systemu w tym procesie odnosi się do kondycji: człowieczeństwo samo obraca się przeciw sobie. Dlatego ujawnienie choroby jest tak potrzebne dla uświadomienia jej przebiegu, dla umożliwienia nowych interpretacji istnienia, nieustannego bycia tutaj, pomimo oddalania się od samego pojęcia bycia.

Właściwie to nie choroba, to kondycja ponowoczesnego człowieka, który utracił swoją niewinność i żyje w świecie, w którym słowa utraciły swoją niewinność, i w końcu sama rzeczywistość utraciła swoją niewinność. Świat stał się jeszcze bardziej zawily, ponieważ bierzemy pod uwagę więcej zmiennych. Nic już nie jest proste, bowiem, czytając, mamy pewność, co ktoś napisał, badając tekst, zaczynamy rozumieć kontekst historyczno-kulturowy, a jednak ten kontekst filtrujemy przez siebie. Pamiętam, czym było bezrobocie lat dziewięćdziesiątych, bo ja — konkretna osoba — szukałem wtedy pracy. Mimo upływu czasu mogę próbować odczytywać wydarzenie związane z tym kontekstem, ale czytanie średniowiecznej pandemii poprzez kontekst pandemii COVID-19 nie będzie miało najmniejszego sensu, a próba wyjaśniania motywów postępowania będzie projekcją własną, a nie analizą. Historyk, skupiając się na faktach, może o nich mówić i je interpretować, ale gorzej będzie z interpretowaniem idei, przynajmniej niektórych, w oderwaniu od dostępnego doświadczenia. Przy czym nie oznacza to braku możliwości, zwraca raczej uwagę na wkładany tutaj trud, aby odczytanie było coraz bardziej rzetelne. Warto dodatkowo podkreślić, że ktoś, kto nie zajmuje się historią, wykorzystuje swą wiedzę całkowicie inaczej do odczytu wydarzeń historycznych.

Jak pisze Roland Barthes:

Literatura to tylko język, w języku jest jej byt. A język to już — przed jakimkolwiek literackim użyciem — pewien system snów, zanim stanie się literaturą, już implikuje jednostkowość substancji [słowa], nieciągłość, selekcje, kategoryzacje, specyficzną logikę [...] ponadto te zwykłe słowa to już pewne wartości — mają one swoją przeszłość, swoją otoczkę, ich sens rodzi się nie tyle z powiązań z przedmiotami, które oznaczają, co z powiązań z innymi, bliskimi, ale różnymi słowami. I właśnie w tej strefie nadznaczenia, znaczenia wtórnego znajdzie swoje miejsce i będzie rozwijać się literatura.⁸

Owa specyficzna logika redukcji, nadmiarowość w stosunku do języka potocznej komunikacji jest tym, co pisze autorowi jego dzieło.

⁸ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, przeł. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 263.

Powstaje pytanie: czy to tylko autorytet mówiącego kazał im to, co słyszeli, przekształcić w coś, co posiada pewną wartość, czy też może dzieje się tak zawsze, że słuchający przekształca to, co słyszy, w pewną wartość dla siebie? Musimy przecież pamiętać, co Gombrowicz pisze o kulturze i jej wpływie na człowieka:

Człowiek kulturalny rano, po śniadaniu, przegląda kulturalny tygodnik i z pasją czyta doniosłą polemikę strukturalisty z egzystencjalistą. Jest to tak inteligentne, ale nie da się wprost stwierdzić, że głupie... głupie, ponieważ obaj myśliciele udają mądrzejszych, niż są, gdy Bogiem a prawdą, wiedzą coś tam piąte przez dziesiąte, pośpiesznie, dorywczo, po łebkach (czyż można dziś wiedzieć inaczej?). Nasz *homo sapiens*, po przeczytaniu z nudzącym go zainteresowaniem owej głupio-mądrej polemiki, wychodzi na miasto, żeby obejrzeć wystawę dzieł Picassa, albo jeśli pan woli, Tycjana. I chłonie Piękno w skupieniu, ale jakby w roztargnieniu; zachwyca się, ale jakby go to nic nie obchodziło; pada na kolana, ale jakby nie padał. Po czym odrywa się od Piękna z żalem, ale z ulgą. Powróciwszy do domu rzuca się na najnowocześniejszy romans i czyta, ale jakby nie czytał. Ziewnął. Przez okno spojrzął. Odłożył romans, bierze z biblioteki *Ulissesa* i czyta nie czytając, wstaje, wychodzi na śniadanie i w kulturalnym gronie oddaje się rozmowie na wysokim poziomie i bez szczypty snobizmu, szczerzej, skromniej, ale...⁹

Poza zachowaniem człowieka wobec kultury mamy tu także poruszony problem czytania tego, co zostało napisane. Zaczniemy jednak od pierwszej interesującej nas kwestii. Wszystko, co wiemy, jest — według Gombrowicza — niepełne, niedostateczne. Wiemy tylko tyle, ile zdążymy przeczytać czy zobaczyć, ale przecież nie można przeczytać i obejrzeć wszystkiego. Nie można także mieć wyrobionego zdania na wszystkie tematy. Nie dość, że dzieł jest mnóstwo, mnóstwo jest również ich gatunków; pozostaje więc kwestia wyboru. Od malarstwa do powieści, od powieści do dzieł naukowych, od jednego do drugiego dzieła, ale w końcu od czegoś, co uważa się za dzieło „wyższej klasy”, jak *Ulisses*, do dzieła „klasy niższej”, jakim jest romans. Można zagubić się w ilości i w różnych jakościach. Człowiek stara się więc tak bardzo, żeby poznać wszystko, że nie poznaje tak naprawdę niczego. Może jest więc tak, że te wszystkie dzieła są niepotrzebne?

Gombrowicz staje się specjalistą od krytyki pseudospecjalistów. Czy mamy mieć mu to za złe, czy raczej warto zwrócić szczególną uwagę na metodologię i od początku wyjść od punktu, w którym wyjaśnimy, jakie będą problemy wynikające z założeń teoretycznych? Dotyczy to każdej wypowiedzi — podobnie punkt w geometrii jest założeniem jak typ idealny. Postmodernizm można zaliczyć do nowego sceptycyzmu. Może z niego wynikać całkowity brak możliwości komunikacji, ale możemy też przejść do pracy nad

⁹ W. Gombrowicz, *Testament*, ResPublika, Warszawa 1990, s. 75.

metodologią lub do obniżenia wymagań wobec adekwatności odbioru przekazywanych treści niezależnie od tego, czy są one przekazywane obecnie, czy są uzależnione jeszcze dodatkowo od kontekstu czasowego.

Rozważmy tu — razem z Gombrowiczem — przejście od problemu kultury do problemu czytania. Okazuje się, że czytanie staje się czymś przypadkowym; w natłoku tego, co można przeczytać, nie ma możliwości przeczytania czegokolwiek.

Czy jest więc sens pisania, skoro toniemy w niemożności przeczytania, a przypomnijmy jeszcze, że to, co napiszemy, zostanie wypaczone? Gombrowicz pisał:

Człowiek nie może wyrazić siebie na zewnątrz nie tylko dlatego, że inni go paczą — nie może wyrazić siebie przede wszystkim dlatego, że tylko to, co w nas jest już uładzone, dojrzałe, nadaje się do wypowiedzi, a cała reszta, czyli właśnie niedojrzałość nasza, jest milczeniem. Wobec czego forma będzie zawsze czymś dla nas kompromitującym — jesteśmy poniżeni formą. I nietrudno dostrzec jak, na przykład, cały nasz dorobek kulturalny, powstały dzięki temu skrywaniu niedojrzałości, będący dziełem ludzi podciągających się do poziomu, którzy są tylko na zewnątrz swoją mądrością, powagą; głębią, odpowiedzialnością (przemilczając odwrotną stronę medalu, nie mogąc jej ujawnić) — jak te wszystkie nasze sztuki, filozofie, moralności kompromitują nas, wtrącają nas w jakieś wtórne zdziecinnienie. My kulturze naszej nie możemy wewnątrznie sprostac — to fakt, który dotąd nie został należycie uwzględniony, a który decyduje o tonacji naszego „życia kulturalnego”. W głębi jesteśmy wieczystymi chłystkami.¹⁰

Wynika stąd, że cała kultura jest wytworem sztucznym, tworzonym powyżej oczekiwań i możliwości. Każdy udaje, zarówno tworzący, jak i odbierający. Dzieła powstają nie z potrzeby tworzenia czy chęci pokazania czegoś, ale po to, aby pokazać, że jest się powyżej tego wszystkiego, co do tej pory powstało. Twórca jawi się tutaj jako uzurpator, ktoś, kto chce obalić dotąd panujący autorytet po to, aby nie było potrzeby udowadniania, że jest w stanie go zrozumieć i po to, aby wykreować siebie na kogoś o wiele mądrzejszego, dojrzałego. Próba sprostania kulturze kończy się pisaniem kolejnych dzieł, którym inni próbują sprostać. Cała sztuka polega na tym, aby to, co piszemy, nie było zbyt zrozumiałe. Zainteresowanie dziełami jest spowodowane już tylko udawaniem, że można je zrozumieć. W ten sposób wszystko jest udawane.

Każda deformacja to domaganie się formy. Nie chodzi o doksztalcenie się, o posiadanie wiedzy czy umiejętności, lecz o sprawność w oszukiwaniu siebie i innych, tak aby wydawało się, że „kształty” (tu: bycie obeznanym z kulturą)

¹⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 9-10.

są bardziej podobne do wymyślonych wzorów, niż są w rzeczywistości. Kontynuując ten temat, przytoczmy kolejny komentarz Gombrowicza:

Ale powiem naprzód, że *d e f o r m a c j a* [wyróżnienie — E.P.] ściśle międzyludzka nie jest jedyna przede wszystkim dlatego, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co chętnie nazwałbym *i m p e r a t y w e m f o r m y* [wyróżnienie — E.P.].¹¹ To coś jest chyba nieodzowne wszelkiej istocie organicznej. Na przykład wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu”. Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem *a* coś mnie zmusza do powiedzenia *b* i tak dalej. Ta konieczność zaokrąglania, dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu, gra bardzo wielką rolę w moich utworach. W *Kosmosie* akcja polega na tym, że insynuuję się pewne kształty z początku embrionalne, stopniowo coraz wyraźniejsze... na przykład idea wieszania... mój bohater jest na ich tropie, już, już, wydaje mu się, że coś wyłoni się okresowego, że rebus będzie odczytany... boi się, ale pragnie... i za każdym razem kształt zapada się w chaos.¹²

Wszelki kształt domaga się zaokrąglenia, litery muszą się łączyć w słowa, słowa w zdania, zdania w logiczną całość. Coś każe człowiekowi porządkować to, co nieuporządkowane. Gombrowicz na każdym kroku burzy zastany porządek bądź też go nie szanuje albo próbuje go po prostu nie zauważać. On próbuje, a czytelnik robi swoje, uogólnia, zaokrągla, dopasowuje, układa kolejne cząstki w jedną całość. Ale przecież nie tylko odbiorca dokonuje tych „aktów zaokrąglania”, dokonuje ich również sam Gombrowicz, on także narażony jest na nieustanny atak ze strony „imperatywu formy”, broni się mniej lub bardziej skutecznie (przypomnijmy, że zamachy na formę doprowadziły go do formy), lecz ważniejsza jest tutaj sama intencja obrony przed czymś sztucznym, bo „imperatyw formy”, choć naturalny, przynależny każdemu, jest jednocześnie sztuczny, bo tylko i wyłącznie narzucający się, a nie prawdziwy.

Można stwierdzić, że chaos rodzi formę (dzięki występującemu w ludzkim umyśle „imperatywowi formy”), w formie natomiast zawarty jest chaos — oto kolejny postmodernistyczny wątek w twórczości Gombrowicza.

Powyższe stwierdzenie przywodzi na myśl współczesne teorie dotyczące chaosu. Jak zauważa Ivar Ekeland w swej książce *Chaos*: „Układy chaotyczne są fundamentalnie niestabilne”¹³. Jednocześnie układy takie widziane w ma-

¹¹ Nasuwają się tutaj skojarzenia z Kantowskim imperatywem kategorycznym. Warto zauważyć, że w rekonstrukcjach strukturalizmu, semiotyki i poststrukturalizmu często dostrzega się ich powinowactwa z kantyzmem. Gombrowicz „wpisujący” się ze swymi stwierdzeniami w te nurty również o te powinowactwa „zahacza”.

¹² W. Gombrowicz, *Testament*, s. 37.

¹³ I. Ekeland, *Chaos*, przeł. M. Jarosiewicz, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1999, s. 40.

łej skali jawią się jako uporządkowane, gdy natomiast skalę zwiększymy, tracą przypisany im porządek. Podobnie uważa Gombrowicz — ludzie porządkują swój świat, a ich wizje powstałe na podstawie pewnych zaobserwowanych wyrwyków rzeczywistości spełniają pewne warunki nawet „intersubiektywności”. Kiedy jednak popatrzymy z boku na te wszystkie powstające teorie, czy to filozoficzne, czy należące do nauk humanistycznych, okaże się, że są one tylko próbą ujarznienia chaosu. Co ciekawsze, chaos ujarzmony nie jest już taki atrakcyjny. Ekeland posłużył się przykładem dwóch zabawek — pozytywki i pajacyka na drążku.¹⁴ I zauważył, zgodnie z poglądami Gombrowicza, że pajacyk, który porusza się chaotycznie, w sposób całkowicie nieprzewidywalny, jest o wiele atrakcyjniejszy niż pozytywka grająca piękną, ale zawsze tę samą melodię. Człowiek unika chaosu, a jednocześnie to, co nieuporządkowane, jest dla niego atrakcyjniejsze. Wydaje się, że atrakcja rodzi się w możliwości odkrycia porządku. Odkrywanie „wysepek” determinizmu w morzu indeterminizmu jest — jak wiemy — specjalnością postmodernistyczną. Autor *Kosmosu* tę specjalność ujawnił dużo wcześniej niż Jean-François Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej*.

Dla Gombrowicza człowiek łączy chaos różnych tekstów i od tego, jakie połączenia, „splątania” rodzą się w jego świadomości, zależy on i jego świat. Jest to pewna cecha ludzkiej natury, która jest wspólna wszystkim. Dlatego każde napisane dzieło może kryć w sobie pewną moc wyrażania odczuć wszystkich ludzi. To nie dzieło daje odpowiedzi, lecz każdy odczytujący na mocy „samotworzenia się dzieła” odkrywa pewne przekazy wyrażające jego odczucia.

Piszący nie ma kontroli nad napisanym dziełem. Wymyka się ono jakimkolwiek możliwościom interpretacji. Próba ujarznienia dzieła za pomocą interpretacji jest z góry skazana na niepowodzenie, tak jak na niepowodzenie skazane jest stworzenie spójnego obrazu rzeczywistości. Człowiek dąży do „Boskiej mocy” nadania wszystkiemu ostatecznych form, do odpowiedzi na wszystkie pytania, lecz jest to powyżej jego możliwości. Tak jak nie może przeczytać wszystkich napisanych do tej pory książek, tak nie może stworzyć ostatecznej lektury, nawet krótkiego opowiadania; nigdy nie sprosta postawionemu przed sobą zadaniu.

Każdy człowiek, a zwłaszcza twórca, jest uzurpatorem, który próbuje narzucić swoje słowa innym, twierdząc, że to jego własne słowa. Ale słowa dawno uzyskały autonomiczność. To one rządzą tym, kto je wypowiada. W ten sposób każdy udaje kogoś, kim nie jest, kto ma o wiele większą moc. Wszyscy udają coś, co nazywa się dojrzałością.

¹⁴ *Ibidem*, s. 9-10.

Są jednak tacy humaniści, którzy nie tylko udają, ale chcą także, aby wszyscy uznali ich wyższość — tych Gombrowicz „potępia” zdecydowanie. Są też tacy artyści, którzy nigdy nie domagają się uznania ich utworów za prawdziwe. Ci drudzy dzięki temu, że nie pretendują do miana głoszących prawdę, mogą wypowiadać zdania przybliżające nas do adekwatnego obrazu rzeczywistości.

Historia człowieka to umiejętność poruszania się w tekstach zgodnych z danym czasem. Aby zobaczyć to zagadnienie w ujęciu Gombrowicza, postawmy najpierw pytanie: Jak postmodernizm widzi człowieka w tekście?

Człowiek — twierdzą autorzy *Maszyny do pisania* — nie zajmuje centralnego miejsca w świecie i w tekście nie jest centralą, do której spływają wszystkie pojedyncze połączenia, lecz jedynie jednym z głosów w nakładających się na siebie rozmowach.¹⁵

Pośród różnorodnych słów i różnorodnych znaczeń nie jesteśmy już pewni naszej sytuacji. Można w tym miejscu zacytować słowa Gombrowicza: „to nie my mówimy słowa, to one nas mówią”¹⁶. To słowa odsyłają nas do różnych kontekstów, do tego, co zostało wypowiedziane lub napisane wcześniej. Jak zauważa Derrida, wszelkie znaczenia „spływają”, lecz

[...] nie mamy żadnej pewności, iż człowiek jest centralą owych łączy telekomunikacyjnych [...] lub też ostatecznym terminalem tego komputera bez końca. Nie wiemy, kto używa drugiemu głos i ton w Apokalipsie, nie wiemy też, kto z czym zwraca się do kogo [...] w tym momencie, w którym nie wiemy kto pisze lub mówi, tekst staje się apokalipsą [...]. Jeżeli apokalipsa objawia cokolwiek, to właśnie samoprezentującą się apokaliptyczną strukturę języka, pisma doświadczenia obecności [...] czyli to, iż /tekst/ jest podzielonym przekazem [...], dla którego nie ma określonego miejsca przeznaczenia.¹⁷

Nie tylko nie ma dla tekstu określonego miejsca przeznaczenia, nie ma też już określonego miejsca, z którego tekst pochodzi. Nie ma jednego tekstu, który mógłby być ważny, nie ma także jednego czasu, który mógłby dla człowieka być istotny.

Gombrowicz pisze:

Czy jestem chory, gdy twierdzę, że w ludzkości odbywa się wciąż tajna współpraca wieków i faz rozwojowych, że dzieje się w niej gra urzeczeń, oczarowań, gwałtów, dzięki którym „dorosły” nie jest już jedynie „dorosłym”? Mówimy: człowiek. To słowo dla mnie nic nie znaczy. Ja bym zapy-

¹⁵ T. Rachwał, T. Sławek, *Maszyna do pisania*, Rój, Warszawa 1992, s. 12.

¹⁶ W. Gombrowicz, Ślub, [w:] *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

¹⁷ Wypowiedź J. Derridy w: T. Rachwał, T. Sławek, *op. cit.*, s. 12.

tał: człowiek w jakim wieku? Jakim wiekiem oczarowany? Z jakim wiekiem w swojej ludzkości związany.¹⁸

Wedle postmodernistycznej teorii komunikacji nastąpiła dziś epoka oczarowania wszystkimi poprzednimi epokami. Człowiek współcześnie kolekcjonuje w swoim sposobie postrzegania, w tym, do czego się odnosi, wszystko, co do tej pory osiągnęła ludzkość, wszystko, co zdołało przetrwać. Gombrowicz w swoim *Dzienniku* wielokrotnie wspominał, że nie można zrozumieć, na jakiej zasadzie, wedle jakiej reguły ludzkość „coś” zachowuje „na później” w swej pogoni za nowością. Każda epoka sama dla siebie wyznacza to, co dla niej jest najważniejsze, a człowiek zostaje temu podporządkowany. Postawiony przez Gombrowicza problem nie jest tak trywialny, jak mogłoby się na tzw. pierwszy rzut oka wydawać. Należałoby się zastanowić, jak to się dzieje, że w komunikacji literackiej to lub inne dzieło staje się dla nas ważne, że staje się ważne dla pewnej epoki i staje się fundamentem tworzenia się innych czasów. Można ten proces prześledzić we fragmencie Gombrowiczowskiego *Dziennika*, w którym podejmowany jest problem powieści:

Powieści te zwiewne bajeczki, nabierają wagi dopiero, gdy świat przez nie odsłonięty stanie się dla nas czymś prawdziwym. Dostojewski pozostanie bajeczką dla kogoś, kto nie uchwyci go w jego nagiej rzeczywistości. Kafka, Valéry, Dante, surrealizm, dadaizm, cokolwiek w sztuce, wszystko w sztuce ma rację istnienia tylko, o ile odnosi się do rzeczywistości, do jakiejś rzeczywistości, nowej, zaskakującej nieraz, którą czyni dostępną, żywą namacalną.¹⁹

Oczywiście prawdę, o której mówi tu Gombrowicz, należy traktować tak, jak ją określiliśmy wcześniej. Prawda nie jest czymś absolutnym, niezmiennym, trwałym, nie jest to objawienie się nam idei w znaczeniu platońskim, lecz wprowadzenie kolejnego porządku, nowe poukładanie kosmosu w atrakcyjny dla nas sposób. Rzeczywistość w Gombrowiczowskiej międzyludzkiej komunikacji nie jest czymś, co można umieścić gdzieś poza nami, jest ona naszym sposobem odbioru, widzenia, postrzegania. Rzeczywistość Dostojewskiego jest jego rzeczywistością, ale też naszą rzeczywistością, o ile możemy ją przyjąć jako naszą; przyjmowanie to nie ma wiele wspólnego z wolną wolą, jest raczej czymś, co narzuca się nieodwołalnie i za pomocą czego możemy się poczuć bliżsi tej rzeczywistości, a nie jakiegokolwiek innej. Tak więc nie ma jednej rzeczywistości dla człowieka, rzeczywistości dwoją się i troją, a my ulegamy im, „poddajemy się i padamy przed nimi na kolana”.

Gombrowiczowskie rzeczywistości nie są drzewem, podobne są raczej do postmodernistycznego kłącza, które łączy dowolne dwa punkty i żaden

¹⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 212.

¹⁹ *Ibidem*, s. 211.

z jego aspektów nie odsyła z koniecznością do cech tej samej natury, wciąga w grę przeróżne porządki znaków. Kłącze nie daje się sprowadzić ani do jednego, ani do wielorakiego. Nie jest jednym, które staje się dwoma, ani też tym, co stałoby się bezpośrednio trzema, czterema, pięcioma... Nie jest tym, co wielorakie, tym, co pochodzi od jednego, ani też żadnym jednym, które by się dodawało. Nie jest zrobione z jednostek, ale z wymiarów, albo raczej z ruchomych kierunków. Nie ma początku ani końca, lecz otoczenie, przez które prowadzi i się rozpościera. Ta wielość nie zmienia swych wymiarów bez zmiany własnej natury i przekształcenia samej siebie.²⁰ Jesteśmy uwikłani w kłącze, ono jest w nas i ono jest poza nami, oto różne wymiary, które łączy. Nie możemy mieć do czynienia z jakimkolwiek stanem jednostkowym, pojedynczym, wyizolowanym. Nigdy nie wiadomo, które dwa punkty zostaną ze sobą połączone, nie wiadomo też, dlaczego mają zostać połączone i co z tego może wyniknąć. W tym momencie pytanie Gombrowicza o człowieka — „jakemu wiekowi jest poddany” — nabiera nowych znaczeń. „Człowiek, ale kiedy” — to problem uwikłania, splątania, to sprawa tych wielu wymiarów, które połączyło kłącze i które cały czas łączy, ponieważ kłącze nie jest martwe, cały czas się rozwija i cały czas zmienia swą pozycję względem nas.

Po tym wstępie, który próbuje przybliżyć nam miejsce, jakie zajmuje współczesny człowiek w otaczającym go świecie, przejdźmy do spraw bardziej nas tutaj interesujących, a więc do koncepcji komunikacji Gombrowicza.

Dwa terminy Gombrowiczowskie wydają się bardzo ważne, kiedy mówi się o człowieku. Pierwszy z nich — „pupa” — to pewien rodzaj dekonstrukcji, która odsłania naszą niedojrzałość. Powiedzmy jeszcze raz — „niedojrzałość” to zdekonstruowanie zupełne, niemożliwe do osiągnięcia, odsłonięcie wszystkich konstrukcji bezpodstawnych, likwidacja wszystkich pseudoprawd, zdegradowanie wszelkich metafizyk. Dla dekonstrukcjonisty „niedojrzałość” to „cel”, dla przeciwnika dekonstrukcji to jedynie niewyrobienie, brak wiedzy, brak wykształcenia. Dla dekonstrukcjonisty „niedojrzałość” to możliwość poznawania i zarazem bawienia się poznanym zamiast bezwolnego przyjmowania go (przy czym bawienie może tu być czynnością bardzo poważną). W tym kontekście „pupa” to odsłonięcie braku konstrukcji w świecie tego, który żyje, opierając się tylko i wyłącznie na tych konstrukcjach. Z drugiej jednak strony „pupa” to ukazanie naszego związku z konstrukcją, nasz niczym nieuzasadniony wstyd spowodowany brakiem uprawomocnienia. Człowiek, któremu pokazano brak konstrukcji, przerażony tym faktem próbuje konstruować nową rzeczywistość, aby mógł tam się schronić. Jest więc to pewien rodzaj dekonstrukcji, który z jednej strony odsłania pole zdekonstruowane, z dru-

²⁰ Zob. M. Kempny, *Kategorie postmodernistycznej estetyki jako zwierciadło postmodernistycznej teorii społecznej*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Januszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 214.

giej jednak działa w momencie narzucania się nam konstrukcji. „Pupa” to wynik działania międzyludzkiego, intertekstualnego, nie jest to ten rodzaj samodekonstrukcji, który odbywa się wewnątrz tekstu samoistnie, lecz który jest wprowadzany w tekst przez inny tekst (przez działanie innego). Jest ona równocześnie ujawnieniem „pomiędzy”, pomiędzy mną a innym, pomiędzy konstrukcją i dekonstrukcją. „Pupa” jest tym, co uświadamia nam, że my także należymy do ruchu tekstów w czasie, do wielu różnych rzeczywiście, a raczej niedo-rzeczywistości.

Wielowymiarowym obrazem przedstawienia ludzkiej egzystencji jest literatura, dlatego w niej u Gombrowicza odbywa się cała walka między tym, co obecne dla pisarza, jego autobiografią i egzystencją ludzką oczywiście ze szczególnym uwzględnieniem jego tajnego dziennika. Tomasz Kunz, zajmując się tym zagadnieniem, zauważa:

Jeśli przyjąć, że tekst literacki o charakterze biograficznym jest zawsze formą językowego przekształcania niezrozumiałego życia w znaczący tekst, nadawania życiu zrozumiałego kształtu przez rozpisywanie go na ciąg intersubiektywnie komunikowalnych, kulturowo rozpoznawalnych znaczeń, to *Kronos* lokowałby się na antypodach tak pojętej biografii, stanowiąc próbę zapisu, która będąc czymś więcej niż dokumentem (materiałem do ewentualnej przyszłej obróbki artystycznej), byłaby zarazem czymś mniej niż literaturą (narzędziem, które za pomocą ruchu tekstowych znaczeń przemienia życie w świadomą i wypełnioną sensem egzystencję)...²¹

Gombrowicz w podsumowaniu swego dzieła literackiego, w wydanym czterdzieści lat po śmierci jego sekretnym dzienniku, przechodzi od literatury do człowieka, nadając swej walce o człowieczeństwo prawdziwie nowy wymiar, podobnie jak wszystkim swoim wcześniejszym dziełom. Postanawia odizolować od dorobku to, co zostanie do niego dodane, dołączone, co przychodzi z zewnątrz.

Człowiek przez człowieka, jak tekst przez inny tekst, wzajemnie przekształca siebie i Drugiego. Właśnie ten proces można nazwać pojęciem „gęby”. Człowiek nieustannie poddawany jest działaniu zewnętrznemu, obcemu, skazany na nieustanną zmianę samego siebie. „Samoustalenie się” nie istnieje. Drugi, inny zawsze ma na nas jakiś wpływ. W zetknięciu z jedną osobą jesteśmy całkiem inni niż w zetknięciu z drugą. Kiedy będziemy interpretowali *Boską komedię* w kontekście współczesnej jej literatury religijnej, będzie ona zupełnie czymś innym niż w kontekście dzieł egzystencjalistów. Nieważne jest tu, w jaki sposób zmienia się tekst, ważny jest sam proces zachodzącej zmiany. Podmiot nie istnieje, ponieważ podmiotowość wymaga

²¹ T. Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 2(3)/2014, s. 29.

czegoś stałego, a w tym wypadku nie możemy marzyć o stałości, ponieważ człowiek zawsze stoi wobec innego. Nawet kiedy jest sam, jest sam wobec tego Drugiego, który objawia się w postaci wspomnienia, tekstu literackiego, dzieła sztuki, obrazu telewizyjnego. Drugi w nas objawia się nieustannie. Człowiek jest pozbawiony własnej podmiotowości, nie powinien się ubiegać o swoje uprawomocnienie, ponieważ jest to pragnienie pozbawione sensu, podobnie jak samo pytanie o sens. „Gęba” jest ukazaniem przesunięcia prawa własności do siebie samego i przesunięciem możliwości powiedzenia czegośkolwiek o Drugim bez zdania sobie sprawy, że mówimy o sobie. Jest ona też pokazaniem sytuacji, w której to nie my mówimy do Drugiego i nie Drugi mówi do nas, ale język mówi się sam, ponieważ to w języku, jedynym nośniku przekazu, tkwi siła, która podmioty „miesza” ze sobą, czyni innymi, odbiera im podmiotowość. Język, sposób wyrażenia się ludzkości, wytraca człowieka. Język króluje na tronie ludzkim.

Być człowiekiem to według Gombrowicza być sztucznym, nie mieć prawa do naturalności. Człowiek może jedynie zachowywać się jak człowiek, ponieważ zostaje ograniczony do tekstu. Dlatego nie można sądzić, że człowiek mógłby pozbyć się swojej „gęby”, swojego uwarunkowania międzyludzkiego. Jedyne, co w tej sytuacji może człowiek, to „uprzytomnianie” sytuacji. Oczywiście nie chodzi o „uprzytomnianie” prawomocne, ale uprzytomnianie nieprawomocności. Dyskurs dotychczasowy został zaburzony samymi pojęciami, które zbudowane zostały tak, że kwestionują same siebie. Człowiek z „gębą” albo tutaj nie ma miejsca na żadne alternatywy, ponieważ brakuje aparatu pojęciowego, albo raczej nie jest on możliwy. Gombrowicz często wspomina o „międzyludzkiem”, ja nazwałbym je terminem nowszym — kontekstualizacją, czyli wzajemnym oddziaływaniem na siebie tekstów. Tego stanu nie można leczyć; jest on stanem pacjenta nieodbiegającym od normy, należy tylko za pomocą dekonstrukcji odkryć normę. Dekonstrukcja nie oznacza destrukcji tekstu, jakim jest człowiek, jest czymś dokładnie przeciwnym, to znaczy czymś, co wyzwala potencjał możliwości tkwiących w człowieku. Widać tu wyraźnie, jak postmodernizm łączy się z koncepcją Gombrowicza, jak obie koncepcje ze sobą „współgrają”.

Następne ważne pytanie to nie „dokąd zmierzamy?”, lecz „jak zmierzamy?”. Okazuje się bowiem, że kierunek jest nieokreślony, lecz żeby pytać o kierunek, należałoby najpierw dowiedzieć się: jak to się dzieje, że dążymy? Uczestniczymy w swoistej grze słów, które kiedyś zostały zapisane, i dzisiaj to słowa grają naszą rzeczywistość. Człowiek gubi się, próbuje się odnaleźć i dlatego tworzy językową prawomocność. Jednak tak naprawdę nie człowiek tworzy wszystko, co jest stwarzane „tak jakby” od niechcienia. Rzeczywistość sama się stwarza na naszych oczach, jest konsekwencją niezliczonych ruchów tekstów. Zarówno Derrida, jak i Gombrowicz zaobserwowali ten stan. Jedy-

nym właściwym postępowaniem według nich będzie uczestnictwo w grze, mimo że toczy się ona bez nas i pomimo nas. W tej sytuacji wyjściem okazuje się poczucie gry, świadomość uczestnictwa i bawienie się nim. Jedyne, co nam bowiem pozostało, to bycie w dyskursie tekstowym, tylko w nim można jeszcze „się” wypowiedzieć.

Dla Gombrowicza człowiek, mimo że jest niezupełny, niewyrobiony, zawsze tylko trochę ludzki, jest godny samouwielbienia. To, co dla człowieka główne, co powinno być uczczone, to on sam. Cywilizacja jest tym, co przyćmiewa istotę ludzką; wytworzona na mocy niezrozumiałych połączeń pragnie rządzić człowiekiem i uczyć go samej siebie. Człowiek jest jednak zbyt niewyrobiony, zbyt mały w stosunku do całej nadbudowy, która wytworzyła się na fundamencie jego wypowiedzi. Głównym celem/przesłaniem Gombrowicza jest: uwielbiajcie siebie, człowieka, który coś osiągnął, w miejsce ubóstwiania wytworów. Człowiek ze swoją niedoskonałością jest godzien być ubóstwianym, a doskonałe „kształty” — nie, ponieważ doskonałość to tylko pozór; nic więcej niż zatopiona w języku jeszcze jedna, wydająca się czymś uchwytnym, odmiana językowej rzeczywistości.

„Niedoskonałość jawi się jako odskocznia, która przerzuca nas od beznaczeniowości ku sensowi”²², gdy tymczasem idea, że powinniśmy być doskonali i że od innych możemy oczekiwać doskonałości, dostarcza człowiekowi nieustannego poczucia winy i rozczarowania.²³ Dodajmy jeszcze, że

[...] to, co nie jest lekko zdeformowane — jak zauważa Baudelaire — wygląda obojętnie; wynika stąd, że nieregularność to znaczy coś nieoczekiwanego, niespodzianka, zdziwienie stanowią istotny składnik charakterystyki piękna.²⁴

Niedoskonałość jawi się nam tutaj jako przejaw piękna, jako ta, która pozwala odnaleźć sens oraz uwalnia nas od cierpienia.

Zakończenie

Kronos to nie jest dzieło uniwersalne. To krzyk, jeszcze jedno podkreślenie, wyróżnienie wszystkiego, na czym zależało Gombrowiczowi w jego twórczości. Jednak bardziej krzyk, który rozumiemy i co do którego nie czujemy oburzenia.

²² Zob. A.J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 113.

²³ Zob. H.S. Kushner, *Czy musimy być doskonali?*, przeł. M. Koraszewska, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 13.

²⁴ „Zasadę desymetrii” obecną w kulturze europejskiej, jak i „dalekowschodniej” przywołuje Greimas za pomocą jej Baudelaire’owskiej werbalizacji; zob. *idem*, *op. cit.*

Dzisiaj co drugi celebryta, kiedy nie ma już nic do powiedzenia, „opowiada jak go zęby bolą” albo jak je stracił. „Dentysta: pyorrhea. Trzy stracę, aparat na dolne... 1500F. Przygnębienie”²⁵. Gombrowicz dotyka tego, co najbardziej ludzkie, nie udaje kogoś, kim nie jest. Jednak to już tyle razy zostało dotknięte, że niczego nowego nie można dostrzec. Można powiedzieć, że wszyscy zdziecinnieliśmy. Świat między młodym a Bogiem tak bardzo przesunął się w stronę młodego, nieukształtowanego, że trudno nie mówić o nawet tych najbardziej zacnych, że mają zrobione nie tylko zęby, ale policzki, usta i inne części ciała.

Kronos trafił pomiędzy strony internetowe, takie jak *Pudelek*, a gazety pokroju *Faktu*. Tam już nie ma bogów i herosów. Prawdziwe elity zostały usunięte z pierwszego planu, a nowe „elity” już nie udają, że są kimś więcej. Zdają sobie sprawę z niedorzeczności udawania.

Co więc daje nam *Kronos*? To pytanie nie o konkretne dzieło, lecz o samą koncepcję Gombrowiczowskiego świata. Jan Zając, opowiadając o czytaniu książki Gombrowicza, napisał:

Jakie jest tu moje czytanie Gombrowicza? Odpowiada na pewno ruchowi w przestrzeni i w czasie, i to ruchowi wstecz, z Francji do Argentyny, ze zmniejszającymi się skokowo liczbami na końcu każdego cytatu. Liczby te oznaczają oczywiście numery stron, ale wyznaczają też kierunek, są znakiem genealogii. Podobną funkcję pełnią moje geograficzne lokalizacje cytatów, które można by przepisać następująco: „na peryferiach centrum”, „na peryferiach peryferii”, „w centrum peryferii”. Jest to fragment drogi Gombrowicza przedstawiony na wspak. Ten wydobyty przestrzennie, czasowo i tekstowo ruch pokazuje jednak coś innego, niż mógłby sugerować sposób jego prezentacji. Diachroniczności przedstawień towarzyszy zgodność problemów.²⁶

Gombrowicz czytany wstecz, od ostatniego dzieła, jest powrotem do tego, co zostało wyrażone już w najwcześniejszych dziełach, ale nie zostało przepracowane.

W przypadku *Trans-Atlantyku*, twierdzi M. Jaworski, jest to przede wszystkim stosunek Polaków (lub szerzej: przedstawicieli dowolnego narodu) do swojej historii, przy czym należy zaznaczyć maksymalizm Gombrowicza postulującego (choć oczywiście w tylko wymiarze symbolicznym) zastąpienie słowa ‘ojczyzna’ neologizmem ‘synczyzna’, które miałyby spowodować

²⁵ W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 362.

²⁶ J. Zając, *Nieograniczone graniczenie: o Witolda Gombrowicza zmaganiach z chaosem*, [w:] B. Gutkowska, A. Nęcka (red.), *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 67.

przełom w percepcji własnej tożsamości oraz uwolnić nas od ciężaru historii (przede wszystkim w kontekście martyrologii i mesjanizmu narodowego).²⁷

Chodzi więc o odwrócenie porządku? Raczej o uwolnienie od narzuconej narracji. Narracji, która oczywiście była ważna i miała realny wymiar, ale nie była jedyną. Żadna społeczność nie żyje wewnątrz jednego tylko mitu, a jeżeli nawet tak jest, to część jej mit ten odrzuca.

Czy Gombrowiczowi chodziło o destrukcję? Odpowiedź brzmi „tak” i jednocześnie „nie”. Tak jak sceptykom nie chodziło zawsze tylko i wyłącznie o brak możliwości poznania. Gombrowicz chce destrukcji tak jak matematyk, który chciałby zobaczyć swoje narzędzia bardziej precyzyjnymi i jednocześnie chce odarcia z udawania, że już wiemy jako ludzie wszystko.

Tak jak walczył z dojrzałością — dzisiaj Gombrowicz prawdopodobnie walczyłby z chłystkiem, który tylko dlatego, że posiada maturę, a może więcej, obnażając się przed publicznością, uważa, że jest kimś lepszym.

Bądźmy poważni tak bardzo jak niepoważni jesteśmy i jednocześnie bądźmy niepoważni tak bardzo jak poważni jesteśmy. Powaga niepoważności i niepoważność poważności to nie oksymoron, lecz naukowy program, który stosujemy od zawsze, a jednak zapominamy, że to pod nim podpisałby się Witold Gombrowicz.

Eryk Pieszak

Gombrowicz in History and about History—a Revolt against the Form Entangled in Memory

Abstract

The article “Gombrowicz in History and about History” analyzes Gombrowicz’s selected works, on the one hand, as a personal historical source - the story of a specific person, and on the other hand, as a subjective message that fits into the entire work of the writer who tried to be a kind of philosopher describing contemporary times. Therefore, what is presented first is a certain ideal type of Gombrowicz’s approach to man and especially to history, which will be incorporated into postmodernist theory. Then, this concept is placed in the context of the event that was the creation and publication of the Kronos diary (many years after the author’s death) without, of course, ignoring the content of the work.

Keywords: Gombrowicz, history, form.

²⁷ M. Jaworski, *Twórcza reinterpretacja mitów narodowych. próba współodczytania „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza i „Małego palca Buddy” Wiktora Pielewina*, „Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog”, t. VI: 2016, UAM, Poznań 2016, s. 80.

