

WITOLD GOMBROWICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

universitas



WITOLD GOMBROWICZ
NASZ WSPÓŁCZESNY

WITOLD GOMBROWICZ NASZ WSPÓŁCZESNY

Materiały międzynarodowej
konferencji naukowej
w stulecie urodzin pisarza
Uniwersytet Jagielloński –
Kraków, 22-27 marca 2004

pod redakcją
Jerzego Jarzębskiego

Kraków

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1560-7

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Konferencja zorganizowana została przez
Instytut Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

przy wsparciu:
Komitetu Organizacyjnego Roku Gombrowicza
przy Ministerstwie Kultury RP
Fundacji Kultury
Fundacji „Dynamis”
Hotelu „Radisson” SAS w Krakowie
Studia Tomasz Gawłowski

JERZY JARZĘBSKI

Słowo wstępne

Potężne tomisko zawierające materiały z jubileuszowej konferencji „Witold Gombrowicz – nasz współczesny” ukazuje się – z wielu powodów – dopiero w kilka lat od chwili, gdy na Uniwersytecie Jagiellońskim zebrali się uczeni z kilkunastu krajów, aby wymienić się doświadczeniami z lektury tego pisarza. Gombrowicz był dotąd opisywany na wiele różnych sposobów, a „gombrowiczologia” istniała w Polsce i rosła na kształt lawiny nawet wtedy, kiedy książek autora *Ferdydurke* nie można było jeszcze kupić w księgarniach. Zwracano jednak wielokrotnie uwagę, że pisarz narzucił interpretatorom swych dzieł własne kategorie opisu i problematyzacji, dbał też wciąż o dostarczanie czytelnikom kanonicznych wykładni własnych tekstów, pozostając przez wiele lat „głównym gombrowiczologiem”. Zresztą taktyka jego była całkiem jasna: póki jako inspiracja dla literatury królował egzystencjalizm, pisarz podkreślał, że na tym polu był prekursorem, kiedy modny stał się strukturalizm, opublikował natychmiast w prasie francuskiej tekst zatytułowany *J'étais structuraliste avant tout le monde* (*Byłem pierwszym strukturalistą*). W ten sposób Gombrowicz zapewniał sobie zawsze miejsce w pierwszym szeregu intelektualnej awangardy, a interpretatorów skazywał najwyżej na komentowanie i poszerzanie własnych ujęć.

Prawdziwą próbę przechodzi pisarz dopiero w takich okolicznościach, kiedy wokół powstają nowe intelektualne mody i języki opisu literatury, których znać nie mógł, bo ich kariera nastąpiła już po jego śmierci. Te nowe języki w przypadku Gombrowicza to krytyka dekonstrukcjonistyczna, genderowa, postkolonialna, Lacanowska psychoanaliza, badania literatury w kontekście kulturowym. Jeśli dzieło tym językom sprosta, pozwoli na rozbiór przy użyciu nowych kategorii, to znaczy, że jest żywotne i przez kolejne dziesięciolecia lub stulecia może liczyć na na-

stępne pokolenia interpretatorów. Najbardziej może wyrazistą próbą dobrania się do Gombrowicza przy użyciu nowych języków (*gender*, *gay* i *queer criticism*, krytyki postkolonialnej) była książka zbiorowa *Gombrowicz's Grimaces*, która w roku 1998 ukazała się w Ameryce, a w trzy lata później wydano ją w Polsce¹. Kolejna próba to niezmiernie innowacyjna praca Michała Pawła Markowskiego, której jeden z rozdziałów wygłaszany był jako referat na jubileuszowej konferencji, ale autor nie dostarczył go do niniejszego tomu, uznając, że lepiej przemawia w obrębie jego własnej książki².

Teksty zebrane w tomie pokonferencyjnym są więc pisane już niejako w kontekście zachodzących w gombrowiczologii przemian, choć ich liczba sprawia, że mamy tu do czynienia z wyborem ze wszystkich bodaj będących w obiegu języków opisu Gombrowicza. Sytuacja jubileuszowa, a więc jakoś tam sztuczna i okolicznościowa, wydaje się nie być szczególnie pomyślna dla podsumowywania stanu badań nad twórczością pisarza. Ostatecznie z daty stulecia urodzin niewiele dla historii interpretacji wynika. A jednak tomy jubileuszowe bywają często bardzo ciekawe: rocznicowa okazja sprawia, że nad twórczością pisarza zasiadają badacze różnych pokoleń: z jednej strony starzy wyjadacze, autorzy kanonicznych (niegdyś) wykładni dzieła, a z drugiej legiony młodych, którzy chcieliby udowodnić, że mają na ten temat coś zdecydowanie nowego do powiedzenia. Do studiów nad pisarzem zabierają się także specjaliści z innych dziedzin, co zawsze przynosi ciekawe wyniki, spotykają się tu również badacze z różnych krajów, czasem tacy, którzy nie znają wcale polskiej tradycji interpretacji i do lektury podchodzą z osobnego, własnego punktu widzenia.

Tak właśnie jest w niniejszym tomie, w którym śledzić można pewne nowe tendencje rysujące się w gombrowiczologii. Przede wszystkim przesunięcie akcentów w dziedzinie wartościowania utworów: na pierwsze miejsce wśród dzieł Gombrowicza awansuje tu zdecydowanie *Kosmos*, któremu poświęcono szereg bardzo ważnych referatów. Gdzież czasy, gdy nawet wybitni, jak Sandauer, krytycy dwie ostatnie powieści

¹ *Gombrowicz's Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*, Ed. by E. Płonowska-Ziarek, State University of New York Press, Albany 1998. Tłumaczenie: Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej, redakcja E. Płonowska-Ziarek, przekład J. Margański, Universitas, Kraków 2001.

² M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wyd. Literackie, Kraków 2004.

Gombrowicza traktowali jako poronione czy wręcz „niesmaczne” ramoty. Wielu krytyków i pisarzy (wśród nich był Stanisław Lem) ceniło naprawdę tylko przedwojenne utwory Gombrowicza, te, w których wyraża się radosne burzycielstwo i zmysł swobodnej gry – teraz podziwia się raczej Gombrowicza cierpiącego, zaskoczonego i przerażonego obcością i nieoswajalnością świata.

Wszelako ciekawe w księgach takich, jak niniejsza, bywa nie tylko śledzenie najnowszych nurtów w myśli o pisarzu, ale też – niejako na odwrót – pochwycenie tego, co jest w poświęconej mu krytyce asynchroniczne, co wynika ze współobecności na tych samych łamach autorów w różnym wieku i w różnym stopniu obciążonych przez to, co dotychczas na temat danego pisarza publikowali. Pojawiają się też obok siebie autorzy krajowi i zagraniczni, inaczej więc osadzeni w kontekstach tworzonych przez badania literackie w swoich krajach. Czasem może to zdecydowanie wzbogacać analizę tekstów o nowe punkty widzenia, innym razem sprawia, że przybysz z innego kraju „wyważa otwarte drzwi”, prezentując świadomość badawczą z minionej epoki. Jednym słowem, przekrój przez „gombrowiczologię” jest przekrojem pełnym uskoków, czasami nieoczekiwanych, a zawsze mówiących sporo o stanie krytycznej świadomości w różnych środowiskach, w których Gombrowicza się czyta. I wcale nie jest powiedziane, że metodologia dnia wczorajszego musi przegrać z tą nową. Ale „wygrać” też już raczej nie może. Gombrowiczologia znalazła się bowiem w punkcie, w którym rozsypała się dawna hierarchia badaczy i niegdysiejsze zasługi coraz mniej się liczą. Zastępy nowych egzegetów zbrojnych w nowe narzędzia interpretacji zabierają się do analitycznych harców, a dzieło pisarza, oświecone pod innym niż dotychczas kątem, poczyną opalizować odmiennie niż wprzód. Piszę to już w kilka lat po jubileuszowym spotkaniu, po innej konferencji o Gombrowiczu, którą zorganizowali już studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ten sposób elitarny przed laty dyskurs krytyczny o autorze *Kosmosu* staje się własnością ogółu i miejscem spotkania kolejnych pokoleń badaczy.

VINCENT GIROUD

Archiwum Witolda Gombrowicza w Yale

Yale nabyło archiwum Gombrowicza od Rity Gombrowicz w 1998 roku dzięki uprzejmości domu aukcyjnego Sotheby's w Paryżu, zapewniając archiwum bezpieczne miejsce w Beinecke Rare Book and Manuscript Library między papierami Czesława Miłosza, Aleksandra Wata, Konstantego Jeleńskiego i innych. W archiwum znajduje się wszystko, co zachowało się z rękopisów i osobistych dokumentów Gombrowicza, od czasu jego śmierci uzupełniane i wzbogacane przez Ritę Gombrowicz o związaną z nim korespondencję i dokumentację dotyczącą publikacji i prezentacji jego dorobku. Zasługiwałoby więc raczej na nazwę Archiwum Witolda i Rity Gombrowicz.

Jakkolwiek ogromne i bogate, archiwum nie obejmuje, niestety, całości Gombrowiczowskiego dzieła. Zawiera to, co się ostało – wszelkie rękopisy i papiery osobiste, które były u Gombrowicza do czasu jego śmierci w 1969 roku – lecz daleko mu do ideału: brak rękopisów *Ferdydurke*, *Ślubu* i dziennika argentyńskiego, brak – co szczególnie irytujące – oryginałów niektórych listów, które Gombrowicz otrzymał w Argentynie i które cytuje w *Dzienniku*. To bodaj Baudelaire napisał, że po trzykrotnej przeprowadzce traci się więcej rzeczy niż w trakcie pożaru. Sytuacja pisarza emigracyjnego ma zwykle to do siebie, że jest się w nieustannym ruchu, a wówczas trzymanie archiwum stanowi, rzecz jasna, luksus, na jaki nie można sobie pozwolić. Nawet potężne archiwum Miłosza w Yale jest raczej skromne, jeśli chodzi o okres przed rokiem 1950, a już zupełnie ubogie w papiery sprzed 1945 roku.

Na ukończeniu jest właśnie tworzenie katalogu archiwum, dostępnego dotąd głównie w postaci spisu sporządzonego przez Sotheby's przed aukcją. Pracę tę wykonała Monika Talar, archiwistka z Archiwum Państwowego we Wrocławiu, na stażu zorganizowanym specjalnie w tym

celu przez Beinecke i Instytut Kultury Polskiej w Nowym Jorku oraz dzięki nieocenionej logistycznej i technicznej pomocy ambasady amerykańskiej w Warszawie.

W archiwum wyodrębniono następujące kategorie: I. Listy; II. Dzieła; III. Adaptacje dzieł Gombrowicza dokonane przez innych autorów; IV. Projekty teatralne; V. Pisma innych autorów na temat Gombrowicza; VI. Prace i przedsięwzięcia upamiętniające; VII. Materiały audiowizualne; VIII. Fragmenty z gazet i czasopism; IX. Plakaty; X. Fotografie; XI. Dokumenty osobiste i rodzinne; XII. Miscellanea zebrane przez Ritę Gombrowicz.

Dział korespondencji nie zawiera prawie nic sprzed roku 1947, najwięcej zaś z lat sześćdziesiątych. Uporządkowany już przez adresata, składa się nie tylko z korespondencji przychodzącej (listów otrzymywanych przez Gombrowicza), lecz także z listów pisanych przez Gombrowicza: kopii przez kalkę, szkiców lub kopii rękopiśmiennych, a często i fotokopii Gombrowiczowskiej części korespondencji uzyskanych przez Ritę Gombrowicz w okresie, kiedy pracowała nad swoją dwutomową biografią, i dołączonych przez nią do reszty listów męża. Kolekcjonowanie kopii listów nie stanowi normalnej praktyki bibliotecznej, zwłaszcza gdy w powszechnie dostępnych zbiorach można znaleźć oryginały. Każda praktyka jednak dopuszcza odstępstwa i uznano, że w tym konkretnym przypadku pochodzenie kopii czyni je integralnym elementem archiwum – uszanowaliśmy to, szczególnie że listów, o których mowa, brak w zbiorach innych instytucji z kilkoma zaledwie wyjątkami.

Korespondencji pisarza to, ogólnie rzecz biorąc, polscy przyjaciele i znajomi; członkowie rodziny; przyjaciele z Argentyny; tłumacze, redaktorzy i wydawcy oraz ludzie teatru; a wreszcie różne „osobistości”. Ostatnia kategoria nie jest wprawdzie największa, archiwum zawiera jednak listy od takich osób, jak Ingmar Bergman, Martin Buber, Albert Camus, Jean Dubuffet (pasjonująca korespondencja – i opublikowana), listy od Mauricio Kagela, Tadeusza Kantora (jeden list z ilustracjami) i Jorge Lavelliego, także interesujący szkic listu Gombrowicza do generała de Gaulle’a, któremu wysłał *Rozmowy z Dominique de Roux* (w archiwum znalazła się również odpowiedź z Pałacu Elizejskiego). Dział listów rodzinnych obejmuje obszerną i bardzo osobistą korespondencję z bratem Gombrowicza, Januszem (1948–1967). Najobfitsza z okresu argentyńskiego jest korespondencja z Mariano Betelú (obustronna), ale są też, rzecz jasna, listy od Eduardo i Hectora Di Mauro, Miguela Grinberga, Virgilio Piñery, jednego z tłumaczy *Ferdydurke*, Ernesto Sábato

i innych. Część polska to oczywiście jedna z największych – zawiera długie wymiany listów z Jarosławem Iwaszkiewiczem, Jerzym Giedroyciem i Konstantym Jeleńskim, a także nie tak obszerną, lecz ważną korespondencję z Józefem Czapskim, Marią Kuncewiczową, Jerzym Lisowskim, Czesławem Miłoszem (niestety, nie zachowały się najprawdopodobniej żadne listy sprzed roku 1960), Sławomirem Mrożkiem (jeden list), Arturem Sandauerem, Józefem Wittlinem i wieloma innymi. Kolejny duży zbiór tworzy korespondencja między Gombrowiczem i jego wydawcami z różnych krajów Europy i Ameryki, od Argentyny i Stanów Zjednoczonych po Wielką Brytanię, Włochy, Hiszpanię, Portugalie, Niemcy, Holandię i kraje skandynawskie. Listy te pochodzą głównie z ostatnich dziesięciu, a szczególnie z ostatnich pięciu lat życia Gombrowicza. Ukazują jego konkretne, codzienne zajęcia oraz stosunek do własnej twórczości i jej odbioru. Niektóre listy wymieniane z angielskimi i amerykańskimi wydawcami rozjaśniają nieco pewne, by tak rzec, nieporozumienie trwające po dziś dzień, nieporozumienie między Gombrowiczem a światem angielskojęzycznym, które zdaje się wynikać zarówno z przyczyn intelektualnych, jak i językowych. Na szczególną uwagę zasługuje dwóch korespondentów, którzy, obok Jeleńskiego, przyczynili się do rozpowszechnienia dzieł Gombrowicza: pierwszy to piszący po francusku pół-Niemiec François Bondy, redaktor magazynu „Preuves”, gdzie w 1953 roku opublikował pierwszy w Zachodniej Europie artykuł o Gombrowiczu w języku innym niż polski (jego syn, Luc, znany reżyser, także korespondował z Gombrowiczem); drugim jest Dominique de Roux, który zaczął pisać do Gombrowicza w 1963 roku, kiedy to zaproponował mu udział w przygotowaniu w ramach serii „Cahier de l’Herne” numeru o Borgesie, i który do 1969 roku był najżarliwszym wielbicielem i uczniem Gombrowicza.

Mimo pewnych wspomnianych wyżej luk nie do wypełnienia znajdujące się w archiwum rękopisy Gombrowicza tworzą bogaty zbiór. *Kosmos* mamy tu w przynajmniej pięciu wersjach: rękopisu, który powstał w Argentynie w latach 1961–1963; w postaci maszynopisu przygotowanego i poprawionego wiosną tego roku; trzecia wersja to tekst rozpoczęty w Argentynie i poprawiony w Berlinie; czwarta to kolejny poprawiony maszynopis datowany na 1964 rok; i wreszcie wersja piąta zawierająca tekst ostateczny, zarówno w rękopisie, jak i w maszynopisie. Jeśli dodać do tego odbitki korektorskie i przechowywany w Yale jeszcze jeden maszynopis *Kosmosu*, który odnalazł się w papierach Jeleńskiego,

staje się jasne, że nie da się opracować krytycznego wydania tej powieści bez wycieczki do Beinecke Library!

Pozostałe powieści nie są już tak bogato udokumentowane. Jest pisany ręcznie fragment *Pornografii*, pochodzący prawdopodobnie z 1957 roku, oraz poprawione maszynopisy francuskiego tłumaczenia *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku*.

Jeśli chodzi o dramaty, nie zachowały się, niestety, rękopisy *Ślubu* ani *Iwony*. Szczególnie godne ubolewania staje się to w przypadku tej drugiej sztuki, którą Gombrowicz, jak sam twierdził, przerabiał dziewięć razy (w jednym z listów wyrzuca wydawcy krzywdzący, jego zdaniem, podział honorariów, skoro – uzasadnia – napisał nie jedną, a dziesięć *Iwon*). Z kolei wyjątkowo dobrze udokumentowana jest *Operetka*, mamy bowiem rękopisy zarówno jej pierwotnej wersji, *Historii*, jak i kilka rękopisów „nowej” *Operetki*, w których pojawiają się cztery różne wersje.

W dziale „Dzieła krótsze” zgrupowano najróżniejsze teksty, w większości eseje, najczęściej w postaci maszynopisów (między innymi słynny szkic *Przeciw poetom* z 1947 roku); z późniejszych lat zachowała się pożądana liczba ankiet i wywiadów, na które Gombrowicz w ciągu ostatnich pięciu lat życia zgadzał się z mniejszą lub większą ochotą (raczej większą niż mniejszą).

Całkiem sporo przetrwało z *Dziennika* z lat sześćdziesiątych, zwłaszcza z okresu 1966–1967, a także kompletny rękopis *Rozmów z Gombrowiczem* Dominique’a de Roux, przy czym jest to rękopis spisany, zarówno w przypadku pytań, jak i odpowiedzi, przez samego Gombrowicza, i mimo francuskiego pochodzenia rzekomego pytającego – w całości po polsku. Być może to wyraz przyjacielskiej zemsty za wszystkie te ankiety, które podtykano mu z każdej strony. Inne autobiograficzne dzieło, które stało się książką dopiero wiele lat po śmierci autora, to *Wspomnienia polskie*, zaplanowane jako cykl pogadanek dla Radia Wolna Europa, do których różne notatki w formie maszynopisów zachowały się w archiwum. Kolejna pośmiertna książka, *Philosophical Course* (we Francji wydana pod bardziej obrazowym tytułem *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*), opiera się na notatkach, jakie robiła Rita Gombrowicz w trakcie spotkań, w których uczestniczyła i ona, i Dominique de Roux na przełomie kwietnia i maja 1969 roku. Archiwum zawiera też znaczną liczbę zapisków samego Gombrowicza na temat różnych filozofów (między innymi Platona, Kanta, Nietzschego, Sartre’a), jak również zapiski Rity Gombrowicz prowadzone podczas owych sesji w Vence.

Pozostała część archiwum należy już w większości do Gombrowicza „po Gombrowiczu”. Jest tak w przypadku prawie całego zbioru „Adaptacji dzieł Gombrowicza”: kolekcji opracowanych w Polsce, we Francji, Włoszech, Hiszpanii itp., adaptacji teatralnych i scenariuszy filmowych, opartych na krótkich opowiadaniach i nowelach. Dział ten obejmuje zarówno projekty skończone, jak i niezrealizowane. Podobny charakter ma dział „Projektów teatralnych”, ponieważ obejmuje głównie prace po 1969 roku, zgromadzone cierpliwie przez Ritę Gombrowicz, i dokumentuje sceniczne adaptacje dzieł nieteatralnych oraz przedstawienia czterech dramatów (o ile *Historię* uznać za pełnowartościową sztukę). Należy docenić wartość tej kolekcji: każdy zainteresowany historią wystawiania sztuk Gombrowicza znajdzie tu informacje, których inną drogą zdobyć nie tak łatwo.

Pierwszą pozycję z kolejnego zbioru – „Pisma innych autorów na temat Gombrowicza” – można by równie dobrze zaliczyć do kategorii dzieł pośmiertnych, powstała bowiem we współpracy z Gombrowiczem dla numeru „Cahier de l’Herne”, wydanego w 1971 roku pod redakcją Dominique’a de Roux, i wciąż stanowi jedno z najbardziej wartościowych źródeł wiedzy na temat naszego pisarza.

Mamy tu materiały dotyczące Gombrowicza i różne szkice powstałe przy jego udziale. W innych podzbiorach tego działu znajdują się wydania korespondencji; bibliografie (jeszcze jedno ważne, stworzone z pomocą Rity Gombrowicz, źródło informacji o najpotrzebniejszych dodatkowych pracach bibliograficznych); artykuły o Gombrowiczu; materiały biograficzne; zapisy audycji radiowych (w tym kilku z lat sześćdziesiątych), nadawanych w różnych krajach i stacjach, w większości niemieckojęzycznych; wreszcie dysertacje i prace akademickie na temat Gombrowicza.

Szósty blok, „Prace i przedsięwzięcia upamiętniające”, zawiera wycinki prasowe, dokumenty dotyczące publikacji takich jak *Gombrowicz vingt ans après*, wystaw – choćby tej z 1991 roku w Centre Pompidou w Paryżu, kolokwiów itp.

W dziale „Materiałów audiowizualnych” znajdują się programy na temat Gombrowicza pochodzące głównie z radia francuskiego (jest także jedna audycja z Canadian Broadcasting Corporation). Biorą w nich udział między innymi Rita Gombrowicz, Konstanty Jeleński i Wojciech Karpiński; mamy też okazję usłyszeć w nich głos Gombrowicza (choć nie w języku polskim). Są wreszcie spore fragmenty *Operetki* wystawionej przez Lavelliego w Théâtre de la Colline. Filmy przechowywane w archiwum

zostały zapisane w formacie DVD. Znalazł się tu amatorski (i tym cenniejszy) dokument nakręcony przez Betelú w Royaumont w 1964 roku, a także filmik z Tandilu z 1976, również autorstwa Betelú, ponadto dokument Michela Polaca z 1969 roku, inny dokument powstały dla Italian Swiss Television oraz kilka spektakli teatralnych: *Ślub* Lavelliego zarejestrowany w Berlinie w 1965 roku, jego *Operetka*, *Kosmos* i *Trans-Atlantyk*, wystawione we Wrocławiu, i *Ferdydurke* z Krakowa, także spektakle z Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu etc.

Część VIII („Fragmenty z gazet i czasopism”) zawiera zarówno pojedyncze artykuły, jak i całe numery poświęcone Gombrowiczowi na przestrzeni lat 1939–1997. Wydane w różnych krajach i w wielu językach, trzymane są w specjalnych płaskich pudełkach dużego formatu.

Materiały fotograficzne są dwojakiego rodzaju: zdjęcia Gombrowicza, jego rodziny i przyjaciół zebrane przez Ritę Gombrowicz i umieszczone w trzech albumach (reprodukcje wielu z nich znalazły się w jej biografii, przynajmniej w wydaniu francuskim), oraz zdjęcia z teatralnych i filmowych adaptacji dzieł Gombrowicza, od *Ślubu* Alfa Sjöberga wystawionego w Sztokholmie w 1966 po radomski spektakl *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* z 1997 roku.

Cały oddzielny dział tworzą plakaty, głównie z przedstawień teatralnych, inne z wystaw o Gombrowiczu, starannie przechowywane w ośmiu dużych rulonach. Pochodzą z okresu między rokiem 1970 a połową lat dziewięćdziesiątych.

Część „Dokumenty osobiste” zawiera wiele dokumentów w postaci fotokopii a także różne biograficzne notatki spisane przez Gombrowicza bądź Ritę Gombrowicz. Są też niezwykle, odręcznie sporządzone drzewa genealogiczne ciągnące się przez kilka stron. Pod etykietką „Dokumenty rodzinne” znalazły się osobiste wspomnienia krewnych Gombrowicza i dalsze drzewa genealogiczne.

Ostatnia część, „Miscellanea”, zgromadzone przez Ritę Gombrowicz, zawiera telegramy i listy kondolencyjne, które otrzymała ona po śmierci Gombrowicza w lipcu 1969 roku, a także nieco korespondencji i dokumentów naukowych.

Jeszcze słowo o książkach znajdujących się w archiwum. Choć Beinecke nie ma ani możliwości, ani pretensji do skompletowania „biblioteki Gombrowicza”, to jednak razem z archiwum zakupiła wiele książek Gombrowicza i o Gombrowiczu, opublikowanych w dużej części za jego życia, jak również książki, które on sam posiadał. Do prawdziwych rarytasów należą: *Ferdydurke* z 1938 roku, całe pokreślone, być może

w ramach pracy nad nowym polskim wydaniem albo hiszpańskim przekładem; egzemplarz tego hiszpańskiego tłumaczenia wydany w Buenos Aires w 1947 roku; oraz *Il casamiento*, przekład *Ślubu* opublikowany tamże w 1948 roku. Jest ponadto wiele tłumaczeń dzieł Gombrowicza na języki europejskie pochodzących z 1958 roku i lat późniejszych. Nie ma zbyt wielu książek ówczesnych polskich pisarzy; jest podpisany Mrożek, Andrzejewski po hiszpańsku (*Las puertas al paraíso* [*Bramy raju*]). Jest kilku – zaledwie kilku – klasyków polskiej literatury, przede wszystkim Norwid i Tuwim. Jak nietrudno się domyślić, są również książki filozoficzne – kilka po hiszpańsku (choćby *Historia del existencialismo* Jeana Wahla), także polskie wydania Hegla i Eliadego. Egzemplarz *L'être et le néant* [Byt i nicłość] Sartre'a jest całkiem zaczytany, ale już *Critique de la raison dialectique* [Krytyka rozumu dialektycznego] została rozcięta tylko do strony 168.

Znalazły się tam również książki, które można by nazwać popularnonaukowymi; inne z kolei dowodzą zainteresowania Gombrowicza muzyką – jest nawet hiszpański poradnik, jak skompletować (klasyczną) płytotekę. A wreszcie natykamy się na książki świadczące o bardziej doraźnych troskach, np. podręcznik dotyczący trybu życia i odżywiania się dla osób ze słabym sercem.

Na koniec należy zaznaczyć, że Gombrowicza można znaleźć w Beinecke również poza samym Archiwum Gombrowicza, którego przeglądu właśnie dokonaliśmy. W archiwum Miłosza znajduje się pięć listów od 1954 roku do 1968. Tak mała ilość może rozczarowywać, trzeba jednak pamiętać, że Gombrowicz i Miłosz polemizowali raczej publicznie niż w listach: w przypadku Gombrowicza posłużył do tego dziennik publikowany na łamach „Kultury”, Miłosz zaś wypowiadał się w wierszach i esejach. Znacznie dłuższe wymiany listów można znaleźć w dokumentach Jeleńskiego i Olgi Scherer (od roku 1954 do 1968). Papiery Jeleńskiego świadczą o niestrudzonych wysiłkach młodszego pisarza, podejmowanych za życia Gombrowicza i po jego śmierci w ramach działalności krytycznej, eseistycznej, redakcyjnej i translatorskiej, by wypromować jego dzieło. Rękopis dokonanego przez Jeleńskiego przekładu *Operetki* zawiera poprawki samego Gombrowicza. Papiery Jeleńskiego związane z przygotowaniem „Cahier de l'Herne” uzupełniają się ze świadectwami w archiwum Gombrowicza.

Katalog archiwum będzie dostępny zarówno w formie papierowej, jak i na internetowej stronie Beinecke Library. Będzie można z niego korzystać (podobnie jak z innych materiałów związanych z Gombrowiczem w zbiorach Yale) dzięki bazie danych o rękopisach w Beinecke.

Biblioteka szczyci się tym, że nie szczędzi wysiłków, by uczynić swe zbiory możliwie najszerszej i najłatwiej dostępnymi, nie tylko we własnych czytelniach, ale dostarczając potrzebne egzemplarze badaczom na całym świecie.

Na koniec powinniśmy podziękować Ricie Gombrowicz, przede wszystkim za stworzenie i zabezpieczenie tego archiwum, ale też za umieszczenie go w Yale, gdzie może być nieustanną zachętą i inspiracją dla studiów nad tym wielkim polskim pisarzem.

ALEJANDRO RÚSSOVICH

Gombrowiczowska wizja świata wedle dzieł napisanych w Argentynie

Tak jak sam to opowiada w *Trans-Atlantyku*, przy pomocy skostniałego stylu i języka umiejętnie zdeformowanego, od swego przyjazdu do Buenos Aires Witold zaczyna całkowicie nowe życie, które wywrze znaczący wpływ na charakter tekstów napisanych w Argentynie.

Doświadczenie życia głęboko związanego z pewnym narodem, z młodością spędzoną na ulicach, wśród niższych warstw, musiały spowodować w jego duszy oddźwięk, który pojawi się w literaturze. *Pornografia*, a zwłaszcza *Dziennik* pełne są wpływów argentyńskich, by nie wspomnieć o *Kosmosie*, który opowiada te same, co jego własne konflikty w Banku Polskim, kłótnie z sekretarką prezesa, a zwłaszcza problem, który uosabia postać Fuksa. Można by przytoczyć wiele innych przykładów, ale najwyraźniejsze znajdziemy w wersji hiszpańskiej *Ferdydurke* przygotowanej przez „komitet redakcyjny”, a także w *Ślubie*, którego wersję autor zredagował po hiszpańsku z moją pomocą.

W *Ferdydurke* widać już, jak zarysowują się cechy, określające Gombrowiczowskiego bohatera: człowieka współczesnego pogrążonego we fluktuacjach nieprzeniknionego przeznaczenia, zniewolonego przez Formę, którą narzucają mu inni. Bez ojczyzny ni Boga, samotny Pielgrzym w przygnębiającym, koszmarnym pejzażu, jednocześnie niosący w sobie głęboką prawdę ludzką, wyzwolenicze wołanie, które w uważnym i przenikliwym czytelniku może wywołać prawdziwą zmianę: utrzymać dystans do Formy, nie identyfikować się z gębą przyprowadzaną mu przez innych.

Ślub jest udramatyzowanym przemienieniem postawy własnej autora, zdeterminowanym potwierdzeniem samego siebie, potrzeby ekspansji

i prawdziwej wielkości. Od wczesnej młodości Gombrowicz zrozumiał, że wielka sztuka kształtuje się w relacji z silnie bijącymi źródłami tematów nurtujących rodzaj ludzki. Sam wskazuje nam na źródła *Ślubu*: Shakespeare, Goethe, Calderón, Molier czy Jarry.

Zygmunt, Hamlet i Faust są widmowymi odbiciami Henryka ze *Ślubu* i byli obecni w czasie redakcji hiszpańskiego tekstu dramatu.

Pierwsze wydanie hiszpańskiego tekstu *Ślubu* zaczyna się od jasnej i znaczącej *Przedmowy* autora, który zawiera tam refleksje wielkiej wagi. Pokazuje typową postawę twórczą: odwrócenie punktu wyjścia. Ta inwersja to rewolucja kopernikańska Kanta, ale także Kartezjusza. To przewartościowanie Nietzschego. Gombrowicz działa w ten sam sposób, rozwija tę samą strategię metodyczną: nie Forma, lecz forma Formy, nie m o j a prawda, ale mój sposób jej wyrażania. Znajdziemy prawdę, kiedy odkryjemy zasadniczą nie-prawdę każdej pretensji do bycia prawdziwym, autentycznym, spontanicznym.

Twórcze Ja marzeń sennych, poza gwałtownym pragnieniem bycia samym sobą, bycia jedynym, wyjątkowym, nie ma niczego własnego, bowiem to nie ono samo się definiuje: jego forma przychodzi skądinąd, a nie z jego tajemnego wnętrza. Przychodzi z nieznanego i nieprzewidywalnej strefy: teatr czysto ludzki, bez „*deus ex machina*”, gdzie rozwija się dramat zasadniczej relacji między dwoma bytami, a żaden z nich nie jest Mną autonomicznym i niezależnym. To sfera „pomiędzy”, jak ją nazywa Martin Buber. Tam właśnie rodzą się siły określające temat, to Sartre’owskie spojrzenie innego przyprawia nas „gębę”, Formę, która czyni z nas więźniów.

*Pornografia*¹ proponuje nowe ujęcie starej dychotomii Natura/Kultura. Tutaj zasadniczym przeciwstawieniem jest Młodość/Dojrzałość: wstępowanie i zstępowanie śmiertelnej egzystencji.

W *Pornografii* powiązania nabierają demonicznego sensu, który przywołuje na myśl *Fausta*. Fryderyk jest Mefistofelesem Witolda, przenikliwą i pragmatyczną świadomością operacji technicznej, twórcy nowych sytuacji teatralnych; jego specjalnością jest reżyseria. Poprzez niego Kultura się desakralizuje, Fryderyk odziera z sensu dojrzałe formy mocy Dorosłego, który zniża się do uwielbienia tego, co jeszcze nie ukształtowane, młodości niezgrabnej i niezręcznej, pozbawionej jakiegokolwiek

¹ W. Gombrowicz, *Moi et mon double*, Paris 1996, s. 977.

wartości społecznej, ale promieniującej jedynym możliwym ludzkim pięknem, pięknem młodości. W tym „niższym” kościele międzyludzkim tworzą się nowe kombinacje chemiczne: młodzienc zachwyca się sobą, bo zachwyca dorosłego, już skażonego śmiercią. Istnieje „dla siebie”, ponieważ znajduje się „przed innym”. A tamten wie, że stary o tym wie, że się nim „delektuje”

Własna Natura, we własnej osobie uczestniczy w romantycznej przygodzie. Z pewnego dystansu zdaje się szybować ponad akcją, choć nie pozwala, by ktoś pociągał za sznurki. W jednym ze swoich listów Fryderyk pisze: „Trzeba znać starą k... Wie pan o kim myślę? Ona tj. Natura”². Łączy się Naturę z innymi przedstawieniami; przede wszystkim z Wielką Matką Kybele, ziemią, która jak Matka powszechna, należy do wszystkich, to kosmiczna prostytutka. Ziemia–Natura jest zresztą samicą, a samiec, który ją zniewala, to właśnie człowiek, istota inteligentna, który przenika i bada jej korę w czasie odwiecznego procesu zwanego Kulturą.

Nasz autor nie tylko czerpał z schopenhauerowskiej wizji życia i natury; w istocie rzeczy uczynił o wiele więcej: przeżył na własnej skórze taki obraz świata. Obsesyjnie prześladowany bezsenssem cierpienia wszystkich istot żywych, skomponował swoje dzieło z tematów wziętych z rejestru pesymistycznego i pełnego rozpacz, ale potrafił dorzucić doń śmiech Rabelaisowski i muzykę pisarstwa w wielkim stylu.

Przeżycie idei na własnej skórze oznacza również poszukiwanie ich poprzez labirynt seksu by „osiągnąć” (jak sam mówi) pewne antynomie umysłu poprzez ciało”.

W *Trans-Atlantyku* cierpienie cielesne, zadawane wzajemnie, implikuje rezygnację z indywidualności i godności ludzkiej.

Wybrałem jedną szczególną scenę z *Trans-Atlantyku*, scenę Związku Kawalerów Ostrogi, która może posłużyć jako przykład klimatu, jaki pisarz przypisuje Narodowi. Zmusza nas, byśmy weń wsadzili nos, oddychali atmosferą powieści, kiedy nas zmusza – chcąc nie chcąc – do wyobrażenia sobie sytuacji pokaleczonych ludzi, zmuszających się do tego, by zadawać drugiemu wielkie cierpienia cielesne, dodatkowo straszliwie go poniżając traktowaniem jak konia, i otrzymując w zamian ogromny ból i poniżenie za strony drugiego. To pułapka, w którą wpadli wszyscy należący do Związku Kawalerów Ostrogi: kręgu, który mógłby

² Tamże, s. 1089.

być jednym z dantejskiego Piekła. Doszedłszy do tego momentu, Witold woła: „Pojąłem tedy, że nie ma nadziei” („*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*”). Każdy jest demonem torturującym i zarazem skazanym na wieczną karę. Nieco silniej zaakcentowana, ale jest to ta sama pułapka, którą ukazują nam życie codzienne, uporczywość cierpienia, które wedle Schopenhauera samo w sobie stanowi życie jako dotykającą obiektywizację Woli Życia.

Właśnie my, Argentyńscy, przeżyliśmy to, gdy wojskowi przejęli władzę, by nam narzucić straszliwą dyktaturę. Oznaczało to tortury, terror, cierpienie i znikanie ludzi.

Jednocześnie kolektyw zamykał jednostkę w ścisłym więzieniu ideologii czy wierzeń w nadprzyrodzone.

Każdy jest małym trybem maszyny wszechmocnego Państwa i nikt już nie myśli o niczym ponad to, co ustanowiła władza. Sytuacja podobna do polskiej w czasie II wojny światowej: śmierć, brutalność, holokaust.

To ślepy nacjonalizm, który z narodu czyni nietykającą Matkę, Polskę z *Trans-Atlantyku*, naszą Argentynę z czasów dyktatury.

W *Kosmosie*³ nie chodzi o Naród, ale o kształtowanie rzeczywistości. Wszystko zaczyna się od nudy, ogromnego zmęczenia życiem codziennym i tym, co już raz na zawsze wiemy. To możliwość tego, co może się wydarzyć, bo nic nie jest z góry przewidziane i określone. Każda rzecz, z osobna, ma szczególne znaczenie i moc, ale Wszystko (kosmos właśnie) zdaje się pozbawione jakiegokolwiek sensu.

W *Kosmosie* Witold i Fuks są dziwnymi detektywami, którzy nie wiedzą, czego szukają. Nie wiedzą, kto będzie winien zbrodni, której jeszcze nikt nie popełnił. Tym, co naprawdę ich utrzymuje w działaniu, jest pytanie o sens tego, co się dzieje, a co nazywamy Rzeczywistością. Chodzi o badanie pochodzenia Wszystkiego: śledztwo kosmogoniczne.

Przypomnijmy, że sprawa, jak mówi pisarz, dotyczy kształtowania rzeczywistości i, koniec końców, samej konstrukcji opowieści. To znaczy, że każdy zwrot jest zarazem wyszukany i niezwykły dla pisarza, który go stworzył – *placet experiri* – trzeba się cieszyć z dokonywania doświadczeń. Być może, fakt naszkicowania opowieści, „która pisząc się, sama się stwarza”, wywołuje coś w rodzaju przypadkowej przygody, którą niesie eksperymentalna przyjemność pisania i zarazem czytania.

³ Tamże, s. 1143 i 1297.

W miarę jak posuwamy się w lekturze, oczywisty staje się fakt, że znajdujemy się w dziwnym, nieznanym świecie, który jednocześnie jest nam dobrze znany i bliski. Zobaczymy tam rzeczy najzwyklejsze, nieskończoną multiplikację drobnych szczegółów, z których utkane jest nasze codzienne życie.

Zbyt wielka nieskończoność, nieuchwytność uciekającej chwili, zostaje jednak wzbogacona nowo odkrytymi kombinacjami. I nie tylko Witold z *Kosmosu* oddaje się śmiałym kombinacjom; to Leon, odpowiednik Witolda, jego demoniczna replika, wyciąga z nich najzuchwalsze konsekwencje (jak Fryderyk z *Pornografii*); to on, niepoprawny erotoman, osiąga szczyt akcji wyszukaną i spektakularną masturbacją, prawdziwym punktem kulminacyjnym wątku opowieści.

By zakończyć, ulewny deszcz spada na góry, kompletnie moczy osoby dramatu i spuszcza kurtynę na ostatnią scenę powieści. Końcowe zdanie podejmuje niekończącą się codzienność: „Dziś na obiad była potrawka z kury”.

Z francuskiego przełożyła Elżbieta Jogalla

PAUL BEERS

Gombrowicz w Holandiii: wzlot i upadek

Tytuł mojego tekstu brzmi niezbyt optymistycznie, a w tym kontekście nawet nieco prowokacyjnie, ale jako taki pozostaje całkowicie w duchu samego pisarza. Podzielię się z Państwem najnowszą nowiną: zaledwie dwa miesiące temu dowiedziałem się od wieloletniego holenderskiego wydawcy dzieł Gombrowicza, że ostatnie pięćdziesiąt egzemplarzy *Dziennika* w jednym pięknym tomie ma pójść na sprzedaż przez Internet po obniżonej cenie. To oznacza, że w tym momencie nie dostaniemy w holenderskiej księgarni żadnej książki Gombrowicza. Już trzy lata temu ten sam wydawca mówił mi, że wielkie ilości (koło tysiąca egzemplarzy) opowiadań, *Opętanych* i *Pornografii* zostały „verramjst”, czyli wyprzedane; dwa lata temu dotyczyło to nawet kieszonkowej edycji *Ferdydurke*, a przed rokiem – taniego wydania *Kosmosu*.

Wszystkie dzieła Gombrowicza zostały przełożone na holenderski, także te przeze mnie nie wymienione, i to przełożone wcale nie ostatnio, ale już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Tłumacz tych książek, niżej podpisany, także dobiega swoich lat siedemdziesiątych, ale Gombrowicza przekładał między trzydziestką a czterdziestką. A i tak nie był w Holandii prekursorem. Imię i sława Gombrowicza dotarły bowiem do naszego kraju w roku 1959, kiedy badaczka literatury Elisabeth de Roos – żona jednego z wybitniejszych holenderskich pisarzy międzywojennych – napisała długi pochwalny szkic zatytułowany *Polska powieść „Ferdydurke” w tłumaczeniu francuskim*. Trzy lata później wyszedł drukiem przekład holenderski, zrecenzowany przez czołówkę naszych krytyków. W 1963 Elisabeth de Roos, znów jako pierwsza, dostrzegła francuski przekład *Pornografii*, który po roku jeden z owych krytyków recenzował już w holenderskim tłumaczeniu, a równolegle ktośby inny jak nie Elisabeth de Roos omawiała *Dziennik 1953–1956*.

Potem nadszedł rok 1965, kiedy to, cytując *Ferdydurke*: „nie ustalony, rozdarty (...) przeszedłem (...) Rubikon nieuniknionego trzydziestaka”. W tym krytycznym życiowym momencie odkryłem okrojoną kieszonkową edycję *Dziennika 1953–1956* po niemiecku i poruszyła mnie ona tak mocno, że natychmiast zapragnąłem tłumaczyć tę niewiarygodną książkę, tak autentyczną, oryginalną, głęboką, różnorodną i pełną świeżego powietrza. Żadnych tam bibliotek, nauk, *episteme* – wreszcie ktoś, kto trafił mi do serca! Rok wcześniej zacząłem przekładać Sartre’a, Karla Jaspersa i Ericha Fromma – tego ostatniego czytałem po angielsku. Ich książki nie porwały mnie szczególnie, Sartre i Jaspers byli poza tym o wiele za trudni dla początkującego tłumacza, a o pieniądzach za robotę szkoda było nawet gadać.

Potem jednak nadszedł „szok rozpoznania”, by zacytować tytuł książki znanego holenderskiego krytyka, który zajmował się także Gombrowiczem i nazwał go „ekscentrykiem pierwszorzędym”. Przełożyłem z marszu dwa pierwsze rozdziały *Dziennika* i złożyłem je u dwóch różnych wydawców, którzy wydali wcześniej *Ferdydurke* i *Pornografię*. Pierwszy z nich wyraził zainteresowanie, a ponieważ z tekstem *Ferdydurke* miał spore problemy – ostatecznie było to dzieło trzech różnych tłumaczy, pierwszego z Polski, drugiego korygującego z Niemiec i wreszcie redagującego Holendra – napisał do Gombrowicza z pytaniem, czy zgodziłby się na przekład z niemieckiej i francuskiej wersji. Gombrowicz odpowiedział: „Wolę dobre tłumaczenie holenderskie z niemieckiego i francuskiego niż mierne z polskiego”.

Taki był początek długiej serii przekładów, z których większość doczekała się życzliwych recenzji w najlepszych holenderskich gazetach i tygodnikach. W 1967 ukazał się pierwszy z nich, wybór z *Dziennika*, który ofiarowałem pisarzowi podczas moich wakacji w Vence. Po wywiadzie, jaki z nim przeprowadziłem, napisał mi dedykację: „A P.B. qui me torture avec ses questions. Très amicalement, Witold Gombrowicz”. Potem ogromnym pocieszeniem była dla mnie długoletnia, zawarta wtedy „do grobowej deski” przyjaźń z Ritą Gombrowicz. Oboje mieliśmy po trzydzieści jeden, trzydzieści dwa lata.

W tym samym 1967 roku wystawiono u nas z wielkim sukcesem *Iwonę*, a rok później *Ślub*, oba w przekładach znanych już i doświadczonych tłumaczy. W 1968 ukazało się tłumaczenie *Kosmosu*, w 1969 pięć opowiadań jako *Zbrodnia z premedytacją*, w 1970 *Rozmowy z Dominique de Roux* (z tym okropnym posłowiem), w 1971 następne pięć opowiadań pod tytułem *Szczur*. A w 1971 – razem ze wznowieniem *Ferdydurke* – wy-

szła następna część dzienników, *Dziennik Paryż–Berlin*, podobnie jak we Francji i w Niemczech wydana osobno. Cóż to była za radość, tłumaczyć znowu sto stron tej żywej, błyskotliwej, kontrowersyjnej prozy! Tak oto w ciągu jednej dekady odbiorcy holenderscy mogli przeczytać większość dzieł Gombrowicza i zobaczyć jego dramaty.

Teraz jednak chciałbym wspomnieć o tym, w jaki sposób te książki były wydawane. *Ferdydurke* i dwa wybory z *Dziennika* wyszły w wydawnictwie „Moussault” w wersji kieszonkowej, *Pornografię* i *Kosmos* wydał tak samo „Polak&Van Gennepe”. Potem jednak to ostatnie wydawnictwo się rozpadło, a bardzo zamożny bibliofil Johan Polak prowadził dalej dom wydawniczy pod nazwą „Athenaeum-Polak & Van Gennepe”. Było to tak potwornie mylące, że mówiło się po prostu „Athenaeum”. Johan Polak zdobył prawa do wszystkich dzieł Gombrowicza, w tym do publikowanych wcześniej przez „Moussault”, które się także rozwiązało. Miał ambicję, by wydawać jedynie sławnych, klasycznych lub nieomal klasycznych autorów w pięknych oprawach. W rezultacie każdy z niewielkich zbiorów opowiadań (oba po 135 stron) kosztował dwukrotnie więcej niż dwustustronicowa powieść w edycji kieszonkowej. Cenę 18,5 guldena z 1970 roku trzeba w 2004 potraktować co najmniej poczwórną, a wiem to dlatego, że minimalna stawka dla tłumacza literatury w latach siedemdziesiątych wyniosła 3 centy za słowo, a obecnie wynosi 12,5 centa. Będę jednak wspaniałomyślny i pomnożę przez cztery. Wobec tego ta śliczna książeczka w twardej oprawie kosztowałaby dziś cztery razy 18,5 czyli 74 guldeny, czyli (tu znowu będę wspaniałomyślny) 33 euro. A to już katastrofa. Niejedna księgarnia nawet nie przyjmie takiej książki w obawie, że nigdy jej nie sprzeda. W ten sposób Gombrowicz pozostał pisarzem dla dziesiątek czy może setki wybrańców, stracił natomiast tysiąc, jeśli nie dwa tysiące czytelników.

Jestem przekonany, że Gombrowicz nigdy nie będzie pisarzem dla mas, z całą pewnością jest pisarzem dla pisarzy, ale przecież także pisarzem dla studentów. Prawie wszyscy jego holenderscy wielbiciel odkryli go niedługo po dwudziestce, a kiedy dziś zgłasza się do mnie jakiś nowy jego fan – a zdarza się taki raz czy dwa razy do roku – to jest młokosem. Młokosi zaś, nawet młokosi intelektualści, nie mają z reguły pieniędzy, dlatego książki Gombrowicza powinny być dostępne po normalnej cenie. Wiem, że nawet jego dzieła w wersji kieszonkowej sprzedawały się powoli, ale w końcu się sprzedały. Natomiast luksusowe edycje „Athenaeum” były dla młodych ludzi za drogie.

W 1973 roku w twardej i miękkiej oprawie ukazał się zbiór wszystkich trzech dramatów w moim tłumaczeniu – był to wielki gest Johana

Polaka, bo teksty dramatyczne sprzedają się marnie. Aż do dziś czerpię profity z tej książki, jako że muszą z niej korzystać teatry. W tym samym roku magazyn literacki „Soma” poświęcił Gombrowiczowi swój ostatni numer. Zostałem poproszony o jego zredagowanie i udało mi się wypuścić numer tak opasły, że ledwie utrzymał go klej. Ten sukces miał swój ogon, jak powiadamy w Holandii, bo następnego roku „Soma” przekształciła się w nowy magazyn „De Revisor”, którego zostałem redaktorem. A ponieważ „De Revisor” zdobył wkrótce czołowe miejsce pośród pism literackich i zaczął przyciągać wielu z najzdolniejszych młodych pisarzy, miałem okazję promować w nim nie tylko Gombrowicza, ale i Mariana Pankowskiego, z którym przeprowadziłem wywiad w Brukseli do gombrowiczowskiego numeru „Somy” i którego powieść *Matuga idzie* oraz ponad dwadzieścia opowiadań przetłumaczyłem na potrzeby magazynu oraz kilku książek.

Po roku 1973 tempo tłumaczeń spadło. Większość roboty była już wykonana, pozostał jedynie *Trans-Atlantyk* i reszta *Dziennika*. „De Revisor” opublikował fragmenty *Dziennika* o Brunonie Schulzu, krytyce i Dantem, a ja przełożyłem *Trans-Atlantyk*, jeszcze przed tłumaczeniem francuskim, a więc jedynie na podstawie wydania niemieckiego. Obawiam się, że popełniłem mnóstwo błędów w książce, która uchodzi za najbardziej polską i pełna jest polskich gier językowych, jak twierdzi w swoim posłowie Marian Pankowski. W 1977 roku *Trans-Atlantyk* wszelako się ukazał, razem ze wznowieniem *Kosmosu*, oczywiście nie w miękkiej oprawie, tylko – znowu to powtórzę – w stylu „mody na sukces”. Tego samego roku zabrałem się za całościowe tłumaczenie pierwszej części *Dziennika*. Zrewidowałem („zrewizorowałem”?) gruntownie własny fragmentaryczny przekład sprzed dziesięciu lat i miałem pracować dalej, kiedy Johan Polak z „Athenaeum” oznajmił mi, że wyprzedał cały dodruk *Ferdydurke* i że nie chce już wydawać tej książki w starym tłumaczeniu: powinienem zrobić nowe. Ten pomysł wcale mi się nie spodobał, w końcu „to już było” – *Ferdydurke* znano w Holandii i gdzie indziej, a ja ponad wszystko uwielbiałem *Dziennik* i na nim chciałem zakończyć swoją przygodę z Gombrowiczem.

Sprawy potoczyły się jednak inaczej. Po tym, jak Polak monitował mnie trzykrotnie, uciekając się do wszelkich możliwych pochlebstw, a ja trzykrotnie z bólem odmówiłem, poprosił mnie, bym przynajmniej przejrzał stary przekład. Nie mogłem się oprzeć, zacząłem go przeglądać i... odkryłem tyle nieznośnych błędów, że natychmiast zasiadłem do nowego. Zacząłem 2 stycznia 1979, w środku wyjątkowo mroźnej

zimy, a skończyłem – tak, to było jak ciąża – dziewięć miesięcy później. Ku mojemu rozczarowaniu Polak nie wydał książki na wiosnę 1980, ale dopiero w maju 1981 i to pomimo moich usilnych prośb nie w miękkiej, a jedynie w bardzo drogiej twardej oprawie. Wraz z *Ferdydurke* wyszedł tematyczny zeszyt „Revisora”, właściwie cały tom w stylu specjalnego numeru „Somy”, z nowymi tekstami o Gombrowiczu, z wielkim esejem Miłosza *Man a God or Man a Wolf?* [Człowiek–Bóg czy człowiek–wilk?] oraz z wzajemnymi komentarzami Gombrowicza i Schulza na temat ich twórczości. Sam napisałem tam po raz pierwszy o problemach tłumaczenia Gombrowicza z niemieckiego i francuskiego, przy czym przytoczyłem niektóre błędy niemieckiego przekładu oraz zademonstrowałem pożytki, jakie może przynieść porównanie obu wersji.

Grozi mi, że zapomnę o książce, o której sam Gombrowicz nie zająknął się w rozmowach z de Roux, a którą uwielbiam, czyli o *Opętanych*. Przyjaźniłem się nawet z kimś, kto w zasadzie nie cierpiał Gombrowicza, ale lubił tę właśnie powieść. Przełożyłem ją tym razem jedynie na podstawie edycji francuskiej, która ukazała się jako pierwsza, i ogromną frajdę sprawiło mi nareszcie tłumaczenie książki nie takiej znów trudnej, a tak przyjemnej. Miałem to szczęście, że najlepszy holenderski dziennik „De Volkskrant” opublikował ją w odcinkach w 1981 roku (podobnie jak „Le Monde” w 1977, a potem „Frankfurter Allgemeine Zeitung” w 1987). W postaci książkowej *Opętani* ukazali się dopiero w roku 1990, razem z zakończeniem, odnalezionym później i dołączonym do niemieckiego wydania.

Ale po drodze umknął mi rok 1986. Wtedy to wyszedł wreszcie kompletny *Dziennik 1953–1969*, uświęcony huczną promocją w Amsterdamie w obecności Rity Gombrowicz, kilkoma przemowami i specjalnym numerem „Revisora”. Po raz ostatni wszystkie liczące się gazety i tygodniki poświęciły tak wiele uwagi książce, która – na owe czasy, rzecz jasna – była prawdziwym wydawniczym cackiem, liczącym ponad 900 stron. Sprzedawała się całkiem nieźle i co roku jej zapasy malały, aż do teraz, gdy ostatnie pięćdziesiąt egzemplarzy wystawiono za pół ceny. W stopce wydawniczej *Dziennika* zobaczymy nie tylko nazwę „Athenaeum”, ale i „Ambo”. Sytuacja „Athenaeum” była już w owym czasie tak krytyczna, że *Dziennik* został tak naprawdę opublikowany przez inny dom wydawniczy, właśnie „Ambo”, które rok później wypuściło drugi dodruk *Kosmosu* w miękkiej oprawie. Kiedy w 1987 „Athenaeum” stało na progu bankuctwa, natychmiast wznowiło *Pornografię* w edycji kieszonkowej i po absurdalnie niskiej cenie (cztery razy taniej niż w twar-

dej oprawie), w nadziei, że sporo ludzi kupi książkę z powodu tytułu. Wyobrażam sobie, jak zgrzytali zębami w próżnym oczekiwaniu obiecanej podniety. Tak czy owak, dzięki temu *Pornografia*, podobnie jak *Ferdydurke* i *Kosmos*, doczekała się trzeciego wydania.

W roku 1988 „Athenaeum” przejął młody i obrotny wydawca, który dalej propagował Gombrowicza. I to jak! W 1989 opublikował wszystkie jego opowiadania w jednym tomie. Przekład został przejrany i uzupełniony o krótkie prozy z niemieckiej edycji dzieł zebranych. W 1990 pojawiło się książkowe wydanie *Opetanych* – zarówno w miękkiej, jak i w twardej oprawie. Jedno pozostało wszakże bez zmian, być może w wyniku obietnicy danej Johanowi Polakowi: wydania kieszonkowe miały cenę wydań normalnych, a te „normalne” adresowane były chyba do bogatych bibliofilów. Nie dotyczyło to jedynie *Ferdydurke*. W 1992 „Athenaeum” wypuściło jej edycję w miękkiej oprawie po umiarkowanej cenie. Bardzo mnie to uszczęśliwiło, jednak uczciwość nakazuje mi przyznać, że sprzedaż tego wydania także okazała się rozczarowaniem. Cena mogła być umiarkowana z powodu dużego nakładu. Zbyt dużego. Ale na tym nie koniec. Zarażony entuzjazmem nowego młodego szefa „Athenaeum” odważyłem się zapytać, czy mógłbym przetłumaczyć na nowo *Pornografię*. Stary przekład miał już trzydzieści lat, a więc także przeszedł „Rubikon nieuniknionego trzydziestaka”, a poza tym powieść ta, moja ulubiona spośród powieści Gombrowicza, była zarazem jedyną jego książką, której nie przełożyłem. Wydawca zgodził się i tak oto, częściowo na podstawie starej wersji, jak to przyznałem w posłowniu, nowa *Pornografia* powstała i ukazała się w 1994 roku. Niestety, tu powtórzę swój refren: nie w skromnej szacie i po rozsądnej cenie, lecz jako pięknie oprawiona księga za 50 guldenów, wówczas 45 marek lub 150 nowych franków, sami to już przeliczcie na złotówki. Mimo to byłem oczywiście wdzięczny, że dostałem swoją szansę, i zdawałem sobie sprawę, jak trudno być wydawcą tego rodzaju dzieła.

Teraz pora przyznać, że dla masowego czytelnika Gombrowicz w Holandii naprawdę umarł. Żadna księgarnia, nawet najlepsza, nie ma już na składzie jego książek. Antykwariaty – nadal, owszem. A przecież co roku jacyś młodzi ludzie odkrywają jego dzieła i docierają do mnie, aby się ze mną podzielić swoim głębokim entuzjazmem. Jedna z flamandzkich aktorek przygotowała na podstawie Gombrowicza kilka przedstawień; młody reżyser lubi wystawiać ze studentami *Iwonę* (teatry studenckie w ogóle sięgają po tę sztukę od czasu do czasu); pewna rzeźbiarka, która także pisze, wykonała piękne popiersie Gombrowicza, zdobiące obecnie

biurko Rity; już w 1972 roku starszy ode mnie zaledwie o cztery dni malarz stworzył cztery wspaniałe obrazy na jedwabiu, wiszące teraz w mojej pracowni; dwóch młodych – wiecznie młodych – filmowców wybrało na swoje krótkometrażowe debiuty w latach siedemdziesiątych ekranizacje *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* i *Zbrodni z premedytacją*. Tak, lata siedemdziesiąte były dekadą, w której Gombrowicz zdobył sławę w holenderskim świecie kulturalnym i inspirował wielu artystów. Między innymi dla tej atmosfery postanowiłem przyjechać do Krakowa i po raz pierwszy odwiedzić Polskę. W końcu być tłumaczem jednego z największych nowoczesnych pisarzy polskich i nie władać jego językiem to żaden powód do dumy. Proszę o wybaczenie, sam nie przypuszczałem, że „szok rozpoznania” w 1965 roku zaprowadzi mnie tak daleko.

Zakończę akcentem miłym i optymistycznym. Kiedy przygotowywałem ten tekst, któregoś poranka zadzwonił telefon. Holenderski prozaik (urodzony w latach sześćdziesiątych), który wydał właśnie piątą powieść, prosił mnie, bym poprowadził jego wieczór literacki w Hadze. Zwrócił się do mnie, bo właśnie Gombrowicz dał mu przed laty ostateczny impuls do tego, by zostać pisarzem. Nie jest to przypadek jedyny. Jak już mówiłem: to pisarz dla pisarzy. Kilka dni później opowiadałem w Hadze o Gombrowiczu i pokazywałem publiczności fragmenty filmu z Francji. Nie mógłbym sobie życzyć lepszej rozgrzewki przed krakowską konferencją.

Z angielskiego przełożyła Justyna Jaworska

SEKIGUCHI TOKIMASA

Gombrowicz czytany pionowo*

Staralem się uczyć od Gombrowicza już kilkanaście lat.
Dzisiaj jeszcze raz polecam młodym czytelnikom, żeby Go
przyjąć jako pisarza nam współczesnego.

Shimada Masahiko¹

O ile mi wiadomo, jest to pierwsze w języku polskim sprawozdanie o tym, jak teksty Witolda Gombrowicza przełożone na język japoński są czytane, jaka jest obecność tych tekstów w japońskim środowisku literackim, dlatego postanowiłem abstrahować od swojego czytania, od własnych spekulacji na temat tekstów czy języka pisarza i ograniczyć się do szkicu faktograficznego.

Gombrowicz i Mishima Yukio

„We współczesnej literaturze zachodniej zwracają moją uwagę przede wszystkim tacy pisarze, jak właśnie Bataille czy też Klossowski, Gombrowicz” – pisał Mishima Yukio w jednym ze swoich ostatnich dzieł. Cykl esejów zatytułowany: *Czym jest powieść?* zaczął pisywać na łamach miesięcznika „Nami” w maju 1967 roku. Wzmianka o Gombrowiczu pojawiła się w szóstym odcinku cyklu, tj. w lipcowym numerze tegoż pisma z 1968 roku. Ostatni, czternasty odcinek cyklu

* Tekst był drukowany w zbiorze: *Literatura polska w świecie – zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2006, s. 159-170.

¹ Shimada Masahiko, *Zentai-shugi no seiki no zankokuna guuwa* [Okrutne bajki w wieku totalizmu], „Nihon Keizai Shinbun”, 29 III 1998 (recenzja książki: *Bakakaj i inne opowiadania* w nowej edycji, przeł. Kudo Yukio).

został wydrukowany w listopadowym numerze pisma, w tym samym miesiącu Mishima zakończył swoje życie spektakularnym samobójstwem w stylu seppuku po nieudanej próbie podburzenia żołnierzy do zamachu stanu (25 XI 1970).

Wydaną w 1972 roku książkę *Czym jest powieść?* czyta się doskonale. Jest to rodzaj wykładu napisanego przystępnie, z myślą o szerokim kręgu czytelników. Jest to proza zrównoważona i swobodna, bez cienia upolitycznionej agresji czy też maniactwa. Szósty i siódmy rozdział eseju autor poświęca całkowicie Georges'owi Bataille'owi i omawia, z wielkim zresztą uznaniem, dwa teksty Bataille'a, a mianowicie: *Madame Edwarda* i *Moja matka*. W całej książce nazwisko Gombrowicza jest przywołane tylko raz w zacytowanym ustępie. Dalej czytamy tam:

w ich twórczości albowiem dostrzegam żywe, a zarazem brutalne, bezceremonialne zespolenie metafizyki z ciałem ludzkim, zespolenie jak gdyby łączące wiek XVIII bezpośrednio z wiekiem XX, pomijając wiek XIX; obserwujemy bowiem w nich wiele wspólnych cech, takich jak antypsychologizm, antyrealizm, abstrakcjonizm erotyczny, prosta, bezpośrednia symbolika oparta na pewnej wspólnej, choć utajonej, kosmologii².

Dla wyjaśnienia pierwszej części tego cytatu służy jeszcze jeden cytat ze znacznie wcześniejszego tekstu Mishimy o Genecie:

W dwudziestowiecznej literaturze francuskiej dostrzegalne są cechy klasycyzujące, ignorujące dziewiętnastowieczny pozytywizm scjentystyczny albo romantyzm. Tendencje te widoczne są także w dramatach Sartre'a i Camusa. I właśnie taki duch osiemnastowieczny łączy Sartre'a i Jeana Geneta. A jednak jest to nie wolterowski osiemnasty wiek, tylko osiemnasty wiek Sade'a, Casanovy, Laclosa i Crébillona (syna)³.

Te słowa rozumiemy doskonale w odniesieniu do Bataille'a i Geneta, lecz jak się one mają do Gombrowicza? Co konkretnie przyciągało uwagę Mishimy w tekstach Gombrowicza? Niestety, tego nie dowiemy się nigdy, nie sposób tego ściślej określić przynajmniej słowami samego Mishimy. Natomiast warto w tym miejscu przypomnieć słowa Konstantego Jeleńskiego i samego Gombrowicza na temat *Pornografii*:

² Mishima Yukio, *Shosetsu-towa nanika*, Tokio 1972, s. 47-48.

³ Mishima Yukio, *O „Pamiętniku złodzieja”*, 1953, w: *Bungakuteki Jinseiron*, 1954 (przedruk: *Mishima Yukio hyoron zenshu*, t. I, Tokio 1989, s. 374).

Ogromną intuicję wykazujesz poprzez (nie wiem, do jakiego stopnia świadome) równanie erotyzmu ze śmiercią. Jednym z najbardziej udanych motywów (i utrzymanych na odpowiednio „zatartym”, „niedopowiedzianym” poziomie – do tego wróć) – jest cały motyw Pani Amelii. Jej świętość, spotkanie z Fryderykiem – jej nagłe wtargnięcie w „noc” – wszystko to jest bardzo wstrząsające. Tak „głębinowo” o erotyzmie pisało dotychczas zaledwie parę osób – których chyba nie czytałeś – Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot⁴.

Ale „fizyka” była mi potrzebna, konieczna nawet, jako przeciwwaga metafizyki. Nie ufam myśleniu, które wyzwała się z płci...

Trudno oczywiście wyobrazić sobie heglowską Logikę bez wycofania się z ciała. Ale czysta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie, artysta musi ponownie pogrążyć filozofa w uroku. Świadomość dyktuje nam przeświadczenie, że jest ostateczna i niemożliwa byłaby jej praca bez jej pewności – ale rezultaty tego jej działania mogą być przywrócone życiu, ujęte z innej pozycji, przez innego ducha, tutaj duch sztuki może się przydać duchowi myśliciela⁵.

Naturalnie ja w *Pornografii* nie tyle rozglądam się za tezami filozoficznymi, ile pragnę wydobyć artystyczne i psychologiczne możliwości tematu. Szukam pewnych „piękności” takiemu konfliktowi odpowiadających. Czy *Pornografia* jest metafizyczna? Metafizyka, to znaczy „pozafizyczność”, „pozacielesność”, a moją intencją było poprzez ciało dotrzeć do pewnych antynomii ducha⁶.

Zdania te, zapisane w *Dzienniku* i potem powtórzone przez autora w przedmowie do francuskiego wydania *Pornografii*, zdają się nieźle współbrzmieć zarówno z tezą wyłożoną w eseju *Czym jest powieść?*, jak z praktyką pisarską Mishimy. Także nie bez powodu przytoczyłem je z *Pornografii*, ponieważ najprawdopodobniej właśnie tę powieść miał na myśli Mishima, pisząc *Czym jest powieść?*

W księgozbiórze autora *Złotej Pagody*⁷ znajdowały się dwie pozycje Gombrowicza w formie druku zwartego – jedna jest to *Pornografia* przełożona z francuskiego przez Kudo Yukio i wydana 20 czerwca 1967, czy-

⁴ List K. Jeleńskiego do Gombrowicza z 4 VIII 1959, w: *Gombrowicz – walka o sławę 2*, Kraków 1998, s. 65.

⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, w: tegoż, *Dzieła*, t. VIII, Kraków 1989, s. 249.

⁶ Tamże, s. 255.

⁷ *Złota Pagoda*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 1997.

li rok wcześniej niż moment napomknięcia przez Mishimę o polskim pisarzu, a druga to *Ferdydurke*, przełożona przez Yonekawę Kazuo i wydana 28 lutego 1970. Ponadto Mishima posiadał u siebie nr 6 pierwszej serii miesięcznika „Umi” z listopada 1969, w którym to numerze wydrukowano *O Dantem* Gombrowicza, w tłumaczeniu Kudo Yukio, obok trzyaktowej sztuki Mishimy w stylu kabuki *Chinsetsu Yumiharizuki*. *Kosmos* po japońsku ukazał się już na wiosnę 1967, mógł zatem Mishima również tę powieść czytać, ale na to nie ma dowodu.

Gombrowicz i Mishima – istniały pewne skłonności i upodobania wspólne tym dwu pisarzom (choćaby np. w ich szczerym hołdzie Genetowi), pomimo wyraźnych różnic zarówno w osobowości, jak i w stylu pisania. Szlaki ich jednak skrzyżowały się w ostatnich latach życia z przyczyn zupełnie zewnętrznych.

W maju 1967 Gombrowicz otrzymał Międzynarodową Nagrodę Literacką Wydawców (Prix Formentor) za powieść *Kosmos*. Wiemy dobrze, jakie znaczenie miała ta nagroda, często określana wtedy jako najważniejsza po Nagrodzie Nobla, w społeczno-komercyjnej karierze pisarza. Sama nagroda była jednak dość efemeryczna, bo okazało się, że funkcjonowała tylko siedem lat, a Gombrowicz był ostatnim jej laureatem. Również Mishima był jej nominatem od roku 1965 i wraz z Gombrowiczem rywalizowali ze sobą, co najmniej w ostatniej rundzie 1967 roku, tak zaciekle i nieustępliwie, że kilkudniowe dyskusje jury przypominały istny pojedynek (być może podobnie działo się za pierwszym razem w 1961, kiedy w końcu otrzymali nagrodę i Borges, i Beckett).

O przebiegu konkursu w Tunezji z 1967 roku dość szczegółowo dowiadujemy się z relacji japonisty Donalda Keene’a, jednego z jurorów, a zarazem obrońcy Mishimy. Gdy Keene doleciał z jednodniowym opóźnieniem do Tunisu, okazało się, że już na etapie eliminacji odpadli: Norman Mailer, Abe Kobo, Alain Robbe-Grillet. W trakcie pierwszych sesji usuwano z kandydatury po kolei Williama Goldinga i Julia Cortáзара. Jak pisze Kenne:

Kiedy się zaczęła dyskusja nad *Kosmosem* Gombrowicza, atmosfera na sali nagle odmieniła się. Reprezentanci Włoch, Hiszpanii, Skandynawii i Francji, wychwalając powieść, twierdzili, że Gombrowicz jest największym pisarzem żyjącym. My, grupa popierająca Mishimę, zaskoczeni ich werwą, poczuliśmy napięcie. [Fritz J.?] Raddatz z Niemiec ostro atakował literaturę Gombrowicza, uznając ją za egocentryczną, totalnie dekadencją, nużącą i godną

tylko pogardy. [Edoardo?] Sanguineti z Włoch na to odpowiedział, że właśnie z tych powodów wyliczonych przez Raddatza popiera Gombrowicza⁸.

Na koniec poddano pod dyskusję dwie powieści Mishimy (a raczej ich tłumaczenia na angielski) – *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*⁹ i *Death in Midsummer and Other Stories*¹⁰. Następnego rana przeprowadzono orientacyjne głosowanie i Mishima dostał 8 głosów, Gombrowicz 7, a Claude Simon 2. Po południu na pierwszym oficjalnym głosowaniu Gombrowicz otrzymał 12 głosów, a Mishima 8. Jeden juror wstrzymał się od głosu. Podczas kolacji docierają do Keene’a słuchy, że François Bondy, reprezentujący niemiecką ekipę, być może podsunie pomysł dzielenia nagrody między Gombrowicza i Mishimę. Ekipa amerykańsko-japońska była nawet gotowa przystać na to pokojowe rozwiązanie. Trzeciego dnia jednak zaskoczyła Keene’a wiadomość o wysłaniu zaproszenia do Gombrowicza na ceremoniał wręczenia nagrody, mimo że jeszcze ostateczne głosowanie mieli przed sobą. Choć już zrezygnowany w duchu, zadał jurorom pytanie: „Ilu jest członków jury, którzy są w stanie dokonać sprawiedliwego wyboru między Gombrowiczem a Mishimą?” Okazało się, że prawie nikt nie przeczytał obu powieści Mishimy. Keene także nie zdążył wtedy sprowadzić z Tokio tłumaczenia *Kosmosu*.

Po perypetiach i burzliwych debatach doszło do ostatecznej rundy konkursu. Na tablicy wypisano wynik głosowania: Gombrowicz – 12, Mishima – 9. Tak zbiegły się niczym „near miss” dwu samolotów w powietrzu ostatnie lata dwóch pisarzy.

Gombrowicz i Shimada Masahiko

W 2004 roku ukazała się pierwsza na polskim rynku wydawniczym powieść pióra japońskiego pisarza Shimady Masahiko *Wyrok śmierci na życzenie*¹¹. Powieść kończy się wierszem: *Gdzie ja jestem? Wciąż zawieszono-*

⁸ Donald Keene, *Kokusai bungakusho huntoki*, w: *Nihon-no sakka*, Tokio 1972, s. 135-136.

⁹ Tytuł oryginału: *Gogo no eiko* [*Holowanie po południu*]; polski tytuł filmu na podstawie powieści: *Żeglarz, który utracił łaski morza*.

¹⁰ Tytuł oryginału: *Manatsu no shi*; przekład polski – *Śmierć w środku lata*, przeł. Henryk Lipszyc, „Literatura na świecie” 2002, nr 1-2-3.

¹¹ Masahiko Shimada, *Wyrok śmierci na życzenie*, przeł. B. Słomka, Warszawa 2004.

ny „pomiędzy”? Czyż czytający go po polsku nie usłyszy echa Gombrowiczowskiego „pomiędzy”?

Shimada urodził się w 1961 roku, należy więc do pokolenia o prawie cztery dekady młodszego niż Mishima (ur. 1925). Mimo stosunkowo krótkiej jeszcze kariery pisarskiej, ma w dorobku już ponad pięćdziesiąt książek wydanych, na które składają się powieści, opowiadania, eseje, tłumaczenia z obcojęzycznych i starojapońskich utworów literackich, zapiski z podróży, dramaty, libretta do opery, poezje, recenzje muzyczne i teatralne, wywiady, dialogi, a także tak niekonwencjonalne gatunki jak przypisy kulinarne. Jeden z najpopularniejszych pisarzy żyjących obecnie w Japonii, Shimada, jeszcze jako student rusycystyki Tokyo University of Foreign Studies, zadebiutował powieścią *Divertimento dla dobrodusznych lewicowców*, która w 1983 roku została nominowana do najbardziej znanej w Japonii nagrody literackiej im. Akutagawy. Następnego roku powieść *Muzyka dla Królestwa Lunatycznego* wyróżniono nagrodą dla debutantów im. Nomy, a później za utwór *Mistrz Higan* otrzymał prestiżową nagrodę literacką im. Izumiego Kyoki (1993). Shimada także śpiewa, gra na instrumentach muzycznych, występuje jako aktor w filmach i jest od kwietnia 2003 roku profesorem literatury prywatnego Uniwersytetu Hosei w Tokio.

Prócz rozległego zakresu działalności i zainteresowań, dość naturalnie wynikających z jego wszechstronnych zdolności, cechuje Shimadę lekkość – lekkość pojmowana tu jako wartość przeciwstawna ponurej, śmiertelnej powadze literatów starszych pokoleń; rozumiana jako elastyczność w odbieraniu i ocenianiu wszelkiego rodzaju zjawisk i bodźców, albo nowych, albo pozaliterackich. Shimada nie gardzi subkulturą, modą, telewizją, komercjalizmem ani jego produktami i – jak przystoi dziecku ery konsumpcji, obywatelowi postliterackiego społeczeństwa – uważnie śledzi i przyjmuje, przyswaja zachłannie wszystko, co dzieje się we współczesnym świecie; widzi i zapisuje bez filtru purystów i moralizatorów chaos, jaki zewsząd nas otacza; w swoich tekstach nie unika wulgaryzmów, nie boi się naruszania kodeksów, a wręcz przeciwnie – przybiera, choć z łagodnym i pięknym uśmiechem, postawę buntowniczą wobec elitarnego albo szowinistycznego ideału „rasowości”, literackiego establishmentu, drobnomieszczańskiego snobizmu, „wysokiej kultury”, idealistycznego pozerstwa – słowem, wobec Formy. Dla wyrażania swojego ideału Shimada przytoczył swego czasu kwestię nie kogo innego tylko Gombrowiczowskiego Stefana Czarnieckiego:

Nazywałem siebie dotąd raz „cyborgiem”, raz *aonisai*’em. Być może te określenia się zmieniają, ale ta postawa pozostanie dla mnie jako rodzaj ideału. Cytuję słowa, które za mnie mówią o tym moim ideale:

„Gdzie dostrzegam jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota czy rodzina, wiara czy ojczyzna, za każdym razem muszę to miejsce wypełnić jakimś czynem, którym brzydzą się ludzie”.

Na pewno będę się starał być wrogiem drobnomieszczan. Drobnomieszczenie – to stado biednych wyznawców arystokratyzmu¹².

Cytując tu *passus* z eseju Shimady, zostawiłem celowo słowo japońskie *aonisai* i tłumaczyłem na polski tekst, starając się oddać przynajmniej semantyczną zawartość japońskiego tłumaczenia dokonanego przez Kudo Yukio, albowiem Shimada czytał właśnie tłumaczenie, a nie polski tekst. (W oryginale to zdanie brzmi tak: „gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze muszę popełnić jakieś łajdactwo”¹³.)

Wyraz *aonisai* jest ważnym słowem kluczowym, którym operują wszyscy czytający Gombrowicza pionowo, czyli w tłumaczeniu japońskim. Człon *ao* odpowiada dość precyzyjnie słowu polskiemu: *zielony*, a drugi człon *nisai* wywodzi się ze starojapońskiego *niise* o znaczeniu *młodzieńca* i jako słowo żywe w użyciu oznacza młokosa, młodzika, chłystka. Właśnie tak tłumaczyli tłumacze japońscy, Yonekawa i Kudo, słowo *chłystek* występujący częstokroć u Gombrowicza.

Pierwszy esej, jaki napisał Shimada po debiucie, nosi tytuł: *Aonisai kara aoreisai e*¹⁴, czyli „Od chłystka do zielonych dwudziestolatek”. Był to okolicznościowy felieton napisany na zamówienie ogólnokrajowej gazety z okazji Święta Osiągnięcia Dojrzałości obchodzonego podówczas 15. stycznia. Dwudziestodwuletni autor, przedstawiający się jako „Chłystek, który usiłuje uosabiać rzeczywistość tak, jak jest – czyli groteskowo”, nic nie wspomina o proveniencji wyrazu *aonisai* zawartego w tytule eseju ani o polskim pisarzem lansującym hasło „niedojrzałości”, tylko przekornie życzy świeżo upieczonym członkom społe-

¹² Shimada Masahiko, „Riso to mozo” [*Ideał i kopiowanie*], *Asahi Shinbun*, 12 VIII 1986, w: *Katarazu, utae* [*Śpiewaj, a nie opowiadaj*], Tokio 1987, s. 120-121.

¹³ W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. I, Kraków 2002, s. 35.

¹⁴ Shimada Masahiko, *Aonisai kara aoreisai e*, *Yomiuri Shinbun*, 14 I 1984, w: *Nise-sakka no riaru raihu* [*Real Life pseudopisarza*], Tokio 1986, s. 16-20.

czeństwa, żeby mogli doznawać rozkoszy w odkrywaniu coraz to więcej „ja” w sobie; radzi, żeby nie określali siebie jako istot już zdeterminowanych, i podszeptuje, żeby tą nieokreślonością osobowości bronili się przed presją społecznej kontroli.

Jak wymownie pokazuje tytuł jego pierwszego eseju, Gombrowicz towarzyszył temu młodemu japońskiemu pisarzowi od początku kariery zawodowej. Przyznaje to w posłowniu do zbioru swoich esejów:

Zawsze więcej czasu poświęcam lekturze niż pisaniu. Poszukuję zdań, jakich by mój ubogi obwód myślowy nigdy nie wymyślił. Na przykład, moje podniecenie było niesłychane, kiedy odkryłem takie:

„Ja jednak byłem chłystkiem i chłystkowatość była jedynym moim systemem kulturalnym” (Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. Yonekawa Yoshio [sic!])¹⁵.

Od 24 czerwca do 7 lipca 1985 Shimada pisał codziennie krótki felieton na łamach gazety „Asahi Shinbun”. W czwartym i piątym eseju cyklu pojawia się nazwisko Gombrowicza. Czwarty felieton zatytułowany: „Skuteczność Borgesa” zaczyna się zdaniem: „Do tej pory trzymałem się z dala od Borgesa”, a kończy się zdaniami: „Borges i Nabokov są podobni do siebie, a stoi na ich antypodach chyba Gombrowicz. Ten wieczny chłystek–pisarz wszystko robi *ad hoc*, to facet we wszystkim połowiczny i jest on pisarzem, którego szanuję najbardziej”. Piąty zaś felieton nosi tytuł: „Mój mistrz”. Mowa jest tym razem cały czas o autorze *Kosmosu*. Czytamy tam:

[Gombrowicz] Jest masochistą, ale w innym sensie niż Kafka. Jeśli Kafka jest czymś w rodzaju bezosobowego pasożyta zamieszkującego zewnętrzne strony zamkniętej przestrzeni, Gombrowicz jest istotą całkowicie indywidualistyczną, lgnącą do strefy pogranicza między wewnątrz a zewnątrz; istotą, która sama jest miejscem¹⁶.

Apologia statusu „chłystka”; uchylanie się od definitywnej przynależności do jednej kategorii społecznej i silna świadomość wędrowania po

¹⁵ Shimada Masahiko, *Nise-sakka no riaru raihu*, s. 285. Tłumaczył nie Yonekawa Yoshio, tylko jego młodszy brat Yonekawa Kazuo. Tekst w oryginale: „Lecz ja byłem, niestety, chłystek i chłystkowatość była jedyną moją instytucją kulturalną”.

¹⁶ Tamże, s. 88.

świecie „pomiędzy” i zawieszenia w tym świecie; opieranie się łatwemu etykietowaniu i wszelkiego rodzaju ideologicznemu zawłaszczaniu przez krytyków czy też badaczy naukowych; pojmowanie człowieka (pisarza) jako aktora grającego „osobę” (pisarza) na scenie – wiele wspólnych idei i nastawień widział Shimada w postawie Gombrowicza jako pisarza i utożsamiał się z nim w istotnych kwestiach. Jego próba samookreślenia się uzyskuje na przykład takie formy:

Jestem maszyną produkującą rozmaitych Shimadów Masahiko (*Ego jako dzieło [twórczość]*)¹⁷.

Chcę być po prostu narratorem opowiadającym dzieło, jakim jest moje ego¹⁸.

Jestem przekonany, że *Wyznanie maski* Mishimy Yukio jest najprzedniejszym winem botrytyzowanym uzyskanym w literaturze japońskiej. Jest w tej powieści taki ustęp – „Každy może mówić, że życie jest jak scena. Nie wydaje się jednak, że wielu jest takich, którzy są – właśnie tak jak ja – o władnięci cały czas od schyłku dzieciństwa świadomością, że życie jest sceną teatralną”.

Ja właśnie należę do pokroju ludzi, którzy podzielają to wyznanie bohatera¹⁹.

W 1986 roku Shimada napisał artykuł *Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego*. Jest to najobszerniejszy, trzydziestostronicowy tekst napisany przez Shimadę na temat Gombrowicza. Tekst składa się z trzech rozdziałów: 1. „Pomiędzy” – bóle – człowiek z podziemia; 2. Człowiek przemieniony w nonsens; 3. Kosmos jako chaos – ewolucja do człowieka entropicznego. Autor zaczyna artykuł słowami wyznania, że jest zarażony od kilku lat syndromem Gombrowicza i opętany przez słowa i czyny postaci Gombrowiczowskich. W pierwszym rozdziale omawia niektóre ich właściwości, m.in. bycia „pomiędzy”, głównie na przykładzie opowiadania *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*. Píše Shimada:

Ten wędrujący od jednej do coraz to innej zbiorowości, od jednej do drugiej formy, chłystek/bohater Gombrowiczowski nigdy nie może się wspiąć na wyżyny transcendentne. Ogarnia go jedynie złość na widok pewnych sie-

¹⁷ *Sakuhin toshitenō jiko*, PHP, luty, 1985, tamże, s. 208.

¹⁸ Tamże, s. 210.

¹⁹ Tamże, s. 207.

bie gęb posiadaczy jakiejś wiary, stałych członków jakiejś grupy. Nie potrafi on nic innego, jak im wymyślać, bez nich jednak nie może żyć. Występuje sam z mistycznymi czynami (tylko obskurnymi, odstręczającymi) przeciw zdrowemu rozsądkowi, czyli mistyczności Form i zbiorowości. Mało tego – robi on nawet swoje *raison d'être* z bólów doznanych przez te nieustanne własne awantury.

[Jego] Ontologia bólu jest podszyta retoryką pełną zmysłowości bebeczowej. Czy ten krzątający się w obliczu tajemniczej rzeczywistości człowiek, który nawet angażując innych ludzi, nie przestaje się masturbować, nie przypomina czasem „człowieka z podziemia”? Jeśli mamy szukać przodków tego chłystka, to prawdopodobnie dotrzemy do bohatera *Notatek z podziemia* Dostojewskiego. Mruczał on właśnie w ten sposób: „Nie potrafiłem stać się nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani dobrym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem. Teraz zaś dokonuję żywota w swoim kącie, drażniąc siebie gorzką i na nic nie przydatną pociechą, że człowiek rozumny po prostu nie może na serio kimś się stać, kimś staje się jedynie głupiec”²⁰.

Dalsze stronicę traktujące o pokrewieństwie i różnicy między bohaterami Dostojewskiego i Gombrowicza są dość przekonujące, szczególnie tam, gdzie pisarz analizuje znaczenia bólu i cierpienia w ich twórczości. W następnym rozdziale Shimada przedstawia opowiadania swojego „mistrza”: *Przygody*, *Dziwictwo* i *Ferdydurke* ze szczególnym eksponowaniem jej rozdziału XII: *Filibert dzieckiem podszyty*; pokazuje, jak w tych tekstach reakcje łańcuchowe „bomb nonsensu” wysadzają hierarchię i perspektywę znaczeń obowiązujące w kulturze, a nawet w samym języku; wspomina, że za czasów studenckich właśnie poprzez *Ferdydurke* on sam został zarażony syndromem gombrowiczowskim. Ostatnia część artykułu jest poświęcona *Kosmosowi*. Pomimo wszelkich prób reorganizowania świata znaczeń za pomocą logiki – co prawda „podziemnej” – przez bohatera powieści, historia (*Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów...*²¹), czyli Kosmos idzie swoim torem wiernym drugiej zasadzie termodynamiki. Ponieważ nasz Kosmos najprawdopo-

²⁰ Shimada Masahiko, *Chikashitsu-jin kara entoropi ningen e* [Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego], „Kaien”, nr 9, 1986, w: Katarazu, utae [Śpiewaj, a nie opowiadaj], Tokio 1987, s. 56-87. Cytat z tekstu Dostojewskiego w tłum. Gabriela Karskiego.

²¹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, początek rozdz. IX.

dobniej nie ma „zewnątrz”, jest izolowanym układem, entropia może tylko wzrastać – w kierunku chaosu.

Powyższe dotyczy, oczywiście, tylko ewidentnych, świadomych odniesień Shimady Masahiko do Gombrowicza i jego dzieł. Na tym się kończy moje zadanie. Może się kiedyś pojawić ktoś, kto będzie chciał podjąć badanie porównawcze nad ich tekstami. Zostawiam mu wszystko, łącznie z echem, które dźwięczy w *Wyroku śmierci na życzenie*.

Gombrowicz i Nishi Masahiko

Odstępuję teraz od tytułu mojego tekstu, bowiem Nishi Masahiko już nie czyta Gombrowicza pionowo po japońsku, tylko poziomo w oryginale i na swój sposób odczytuje.

Przy pomocy konwencjonalnych kategorii trudno sklasyfikować prace Nishiego (ur. 1955). Krytyk literacki, eseista, polonista, profesor literatury i kultury porównawczej, dyrektor International Institute of Language and Culture Studies tegoż uniwersytetu, Nishi jest autorem wielu inspirujących prac interdyscyplinarnych, które stanowią znaczącą część „lektury obowiązkowej” dla badaczy i studentów ze wszystkich dziedzin humanistyki w obecnej Japonii. Dla zainteresowania polonistów ważne są przede wszystkim trzy pozycje z jego książek, mianowicie: *Kotaika-suru yokubo – Gonburobicchi no donyu* [Indywidualna pragnień – wprowadzenie Gombrowicza] (1980), *Mazohizumu to keisatsu* [Masochizm i policja] (1988), *Idisshu – Ido-bungaku-ron (1)* [Jidysz – O literaturach w migracji, t. I] (1995). Poza nimi opublikowano kilkanaście artykułów, w których omawia Gombrowicza, i jeśli je zebrać, powstanie jeden solidny tom „gombrowiczologiczny”²². Pomijając teksty przekładowe, dokonane głównie przez Kudo Yukio, najwięcej o Gombrowiczu napisał w języku japońskim właśnie Nishi.

²² Na przykład *Samayoeru porando bungaku* [Literatura polska wędrująca], w: *Motto shiritai Porando*, Tokio 1992, s. 249-273; *Ekkyo-suru dadaisuto* [Dadaista trans-terytorialny] – Witold Gombrowicz (1904–1969), w: *Modanizumu Kenkyu* [Studia o Modernizmie], Tokio 1993, s. 329-344; *Shogen kara moso e* [Od świadectwa do urojenia], w: *Fashizumu no sozoryoku*, Kioto 1996, s. 268-290; *Nanmin bungaku no kibo to yume* [Nadzieje i marzenia w literaturze uchodźców], w: *Choetsu-sei no bungaku*, Tokio 2003, s. 85-106. Tytuły artykułów tłumaczył na polski Sekiguchi.

Swoje obszerne posłowie do wznowionego w 1998 roku tomu opowiadań *Bakakaj Nishi* zatytułował: *Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii*. W tym tekście najpierw wspomina on drugą połowę lat sześćdziesiątych – czasy, gdy zaczęto czytać Gombrowicza i inne dzieła współczesnej literatury polskiej i w ogóle Europy Wschodniej. Potem twierdzi, że wydarzenia polityczne, jakie miały miejsce w krajach socjalistycznych, takie jak Chińska Rewolucja Kulturalna czy Praska Wiosna, spowodowały, że:

ludzie byli po prostu zmuszeni do czytania Gombrowicza przede wszystkim w ramach politycznej mapy świata. Także fakt wydania [*Kosmosu*] w tomie z serii *Współczesnej Literatury Europy Wschodniej* dostarczył jeszcze jednych ram i pozbawił, jak na ironię, czytelników możliwości lektury Gombrowicza bez uprzedzeń²³.

Istotnie, w Japonii końca lat sześćdziesiątych panowała „moda” na Europę Wschodnią. Studenci i inteligencja wykazywali szczere zainteresowanie właściwie wszystkim, co „stamtąd” dochodzi – polityką, literaturą, kinematografią, muzyką, sztukami pięknymi, a nawet sportem. Sam pamiętam, że przeżyciem było pojawienie się wielotomowego zbioru *Współczesnej literatury Europy Wschodniej*, w skład którego wchodziły teksty znanych dzieł literackich w większości tłumaczonych pierwszy raz z oryginału. Niewątpliwie to dzięki tej „modzie” mogliśmy je czytać po japońsku, ale jednocześnie „moda” ta ukierunkowała i ograniczyła naszą percepcję. Nishi poświęcił pierwszą swoją książkę w całości autorowi *Ferdydurke*. Był to już rok 1980, a jednak jak sam wspomina:

Wówczas ktokolwiek chciał mówić o literaturze polskiej, nie był wolny od mitu polskiej specyficzności. W sumie przez te kilkanaście lat nikt z pisarzy – z jednym wyjątkiem Shimady Masahiko – nie umiał się właściwie niczego nauczyć od Gombrowicza. Taka była rzeczywistość w Japonii.

Nareszcie teraz, po wielkich przemianach lat osiemdziesiątych w Europie Wschodniej, uwolniono Gombrowicza z politycznego zaklęcia i dojrzewają warunki po temu, byśmy mogli czytać jego teksty jeszcze raz na nowo, wolni od starych kontekstów²⁴.

²³ Nishi Masahiko, *Jiyuni yomikaesou, Gonburovichi wo, rekishi o* [Czas na nowe, wolne czytanie Gombrowicza i Historii] w: *Bakakai* [Bakakaj i inne opowiadania], przeł. Kudo Yukio, Tokio 1998, s. 291-306.

²⁴ Tamże, s. 295-296.

Sądzę, że żadne usilne przypominanie i wytłumaczenie jego polskiego *backgroundu* nic nie pomoże, nie umożliwi wolnego i poprawnego czytania Gombrowicza²⁵.

Nie sposób, oczywiście, czytać bez żadnych okularów, pryzmatów. Nishi wybiera optykę wylansowaną przez Kunderę, umiejscawia Gombrowicza w tej nieco wyidealizowanej „Europie Środkowej” jako autentycznego wyraziciela jej ducha i tradycji, a ostrzega przed jego „spolszczeniem” i za to proponuje czytanie go „w wielkim kontekście”, jak sformułował Kundera w *Zdradzonych testamentach*:

Gombrowicz: bez żadnej korzyści (również bez znajomości rzeczy) jego cudzoziemscy komentatorzy wychodzą ze skóry, żeby wyjaśnić jego dzieło poprzez rozważania o polskiej szlachcie, o polskim baroku, itd., itd. Jak pokazuje to Proguidis, „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w *mały kontekst* narodowy. Jednakże to nie znajomość szlachty polskiej, lecz znajomość modernistycznej powieści światowej (a więc znajomość *wielkiego kontekstu*) uświadomić może nowość przeto i wartość powieści Gombrowicza²⁶.

Nishi nigdy nie był polonistą w sensie wąskim i konwencjonalnym, wykraczał od samego początku poza tę ciasną kategorię. Jego debiutancka książka *Indywidualność pragnień – wprowadzenie Gombrowicza* to frapująca lektura–przygoda wokół tekstów *Trans-Atlantyku* i *Kosmosu*. W zamierzeniu autora książka miała być czymś w rodzaju „Próby psychologii eksperymentalnej”, a nie rozprawą „o” Gombrowiczu ani też wprowadzeniem „do” Gombrowicza. To pojęcie „Próby psychologii eksperymentalnej” – wzięte z podtytułu książki Kierkegaarda: *Powtórzenie* – sugeruje, iż tekst jest postawiony między czytelnikiem a zjawiskiem zwanym Gombrowiczem tylko jako „eksperyment”, jako zbiór znaków i obrazów mających swoje źródła w lekturze tekstów Gombrowicza przez autora, jako coś, co ma stać się „komunikacją pośrednią”, a więc ryzykowna i wręcz bezsensowna wydaje się próba ich streszczenia. Niemniej jednak błędem nie będzie, gdy powiemy, że autor w tej książce przede wszystkim chciał naświetlić zagadnienie współzależności Indywidualium i Stada. Przytaczam tu stosunkowo komunikatywne ustępy nawiązujące właśnie do tego tematu:

²⁵ Tamże, s. 302.

²⁶ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 174.

Lecz to nie ów epistemologiczny układ odniesień Forma/Człowiek zostaje rzeczywiście problematyzowany i staje się motorem konstrukcyjnym dzieła. Raczej to Stado/Indywidualizm – te dwa nierozłączne czynniki zaczynają funkcjonować po linii filozoficznych refleksji autora.

„Czułem, że nie mogę żyć w separacji od stada, od wytworów, od ludzkiego zapachu pomiędzy ludźmi”.

Słowem, „Człowiek, który nie może żyć bez Formy”, widzi przed sobą otwartą drogę Historii/Opowieści dopiero wtedy, kiedy zostaje zamieniony w nowy temat „Człowieka, który nie może żyć bez Stada”²⁷.

Już samo społeczeństwo ludzkie błądzi pośród igraszek Dojrzałości i Nie-dojrzałości, zatacza się drogą Perwersji. Jakim sposobem Indywidualizm w dalszym ciągu może być Chłystkiem w swojej (współ)zależności od Stada?²⁸

Najwięcej stron poświęca Nishi analizie ruchów powstających między Indywidualizmem a Stadem głównie na podstawie *Trans-Atlantyku*, odwołując się niekiedy do teorii Ottona Ranka, Eliasa Canettiego, Zygmunta Freuda, Konrada Lorenza, Gillesa Deleuze i innych, po czym w ostatnim rozdziale zatytułowanym „Detektyw albo dwie serie” autor szkicuje w sposób raczej impresjonistyczny przygody bohatera *Kosmosu* jako Detektywa w łonie kusiciela=aparatu władz, czyli Państwa, w pogmatwanym labiryncie znaków.

Indywidualizacja pragnień – wprowadzenie Gombrowicza Nishiego dostarczyła wzorca widzenia również pisarzowi Shimadzie, gdy ten ostatni pisał esej *Od człowieka z podziemia do człowieka entropicznego*. Warto przy czym podkreślić, że poprzez swoje wszystkie teksty nawiązujące do Gombrowicza, choć dostrzegalne są ślady subtelnych oscylacji w określeniach, Nishi niezmiennie widzi w Gombrowiczu człowieka walczącego, mądrego stratega w walce z totalitaryzmem i nacjonalizmem, i docenia uniwersalność jego metody jako ciągle ważnej, być może nawet coraz bardziej aktualnej w czasach dzisiejszych. Przy okazji dodam, że w tym roku wreszcie ukazuje się *Trans-Atlantyk* w języku japońskim i to właśnie w przekładzie Nishiego, który pracował wiele lat nad tą trudną pracą.

Interesujący jest fakt, że w obu przypadkach Nishiego i Shimady towarzyszyły ich debiutowi teksty Gombrowicza. Działały one niczym akuszerka. To decydujące spotkanie miało miejsce w ich młodości. Bę-

²⁷ Nishi Masahiko, *Kotaika-suru yokubo – Gonburovicchi no donyu*, Tokio 1980, s. 19-20.

²⁸ Tamże, s. 22.

dąc nastolatkami, odkryli w sobie Chłystków pisanych wielką literą i jeden z nich – Shimada Masahiko – nawet zaczął się podpisywać w swoich tekstach: *Aonisai*, czyli Chłystek. Nie tylko oni dwaj. Gdybym sam nie miał w ręku owego tomu z *Kosmosem* i *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepami cynamonowymi* w tłumaczeniu Kudo Yukio, będąc jeszcze licealistą, nie jest wykluczone, że nie byłbym tym, czym obecnie jestem, czyli polonistą. Nie zapomnijmy przy czym, że my wszyscy – włącznie z Nishim i mną – zaczęliśmy od czytania Gombrowicza pionowo. Należy się zatem głęboki ukłon tłumaczom, którzy nam to umożliwili.

(W tekście podano nazwiska japońskie w kolejności: nazwisko + imię)

*

Gombrowicz w Japonii

– lista przekładów i przedstawień teatralnych

- 1967 *Bakaakai* [Bakakaj]:
 Sutefan Charunyetsuki no shuki [Pamiętnik Stefana Czarnieckiego], przeł. Kudo Yukio, s. 281-293;
 Boken [Przygody], przeł. Kudo Yukio, s. 294-307;
 Shojo [Dziewictwo], przeł. Yoshigami Shozo, s. 308-319;
 Bengoshi Kurai kohusuki no patona [Tancerz mecenasa Kraykowskiego], przeł. Yoshigami Shozo, s. 320-329;
 [w zb:] *Sekai bungaku zenshu*, t. 31, red. Ito Hitoshi et al., Tokio: Shueisha, s. 279-329.
- 1967 V 10 *Kosumosu* [Kosmos], przeł. Kudo Yukio, w: *Gendai To-o bungaku zenshu*, t. 6, Tokio: Kobunsha, s. 185-338.
- 1967 VI 20 *Porunogurafia* [Pornografia], przeł. Kudo Yukio, [w serii:] *Nin-gen-no bungaku*, t. 26, Tokio: Kawade Shobo.
- 1969 XI *Dante-ni tsuite* [O Dantem] przeł. Kudo Yukio [w miesięczniku:] „Umi”, nr 6 (listopad), t. 1, s. 56-69.
- 1970 II 28 *Ferudiduruke* [Ferdydurke] przeł. Yonekawa Kazuo, Tokio: Shueisha.
- 1971 III 23 *Kekkon* [Ślub], przeł. Yonekawa Kazuo, w: *Gendai sekai engeki*, t. 3, Tokio: Haku-suiha, s. 173-283.
- 1971 X 25 *Banberigo-jono de kigoto* [Zdarzenia na brygu Banbury], przeł. Yoshigami Shozo, w: *Gendai To-o genso shosetsu*, Tokio: Haku-suiha, s. 69-121.

- 1975 *Porunogurafia* [Pornografia], wyd. poprawione, przeł. Kudo Yukio, Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 1990 VIII 30 *Nikki-sho* (sono 1) [Fragmenty z *Dziennika* (1): Rozdział I *Dziennika* 1953–1956, Kraków 1986, s. 9-19] przeł. Nishi Masahiko, [w roczniku:] *Polonica*, nr 1, Tokio: Kobunsha, s. 42- 55.
- 1991 XII 15 *Nikki-sho* (sono 2) [Fragmenty z *Dziennika* (2): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953-1956, Kraków 1986, s. 203-215] przeł. NISHI Masahiko [w roczniku:] *Polonica*, nr 2, Tokio: Kobunsha, s. 220-233.
- 1992 XI 20 *Nikki-sho* (sono 3) [Fragmenty z *Dziennika* (3): Fragment rozdziału XIV *Dziennika* 1953–1956, Kraków 1986, s. 215-222] przeł. NISHI Masahiko [w roczniku:] *Polonica*, nr 3, Tokio: Kobunsha, s. 210-218.
- 1996 XI 18 *Nezumi* [Szczur], przeł. Nishi Masahiko, w: *Ai no katachi*, Tokio: Iwanami Shoten, s. 111-129.
- 1997 Przedstawienie *Iwony*, *księżniczki Burgunda* [jap.: Ojo Ivona],
X 24 – XI 3 Teatr X [Kai], Tokio; Reżyseria: Jan Peszek; scenografia i kostium: Małgorzata Szcześniak; tekst: Sekiguchi Tokimasa; aktorzy w głównych rolach: Kitagawa Saori (Iwona), Huchino Naoyuki (Filip), Kitamura Sakana (Małgorzata), Otaka Kenji (Ignacy). Przedstawienie otrzymało Nagrodę Teatralną im. Yuasa Yoshiko.
- 1998 II 25 *Bakakai* [Bakakaj i inne opowiadania], przeł. Kudo Yukio, Tokio: Kawade Shobo Shinsha.
- 2004 *Toransu-Atorantikku* [Trans-Atlantyk], przeł. Nishi Masahiko, Tokio: Kokusho Kankokai.

Gombrowicz Zdravka Malicia

Zdravka Malicia – chorwackiego polonisty, historyka literatury, poety, tłumacza, który przedwcześnie zmarł w 1997 roku – generacje polskich gombrowiczologów pamiętają jako bystrego, wnikliwego człowieka, którego nonkonformizm często wzbudzał kontrowersyjne reakcje: od akceptacji lub przynajmniej tolerancji do publicznego sprzeciwu, a nawet pewnego rodzaju idiosynkrazji wynikającej najczęściej z ideologicznego lub politycznego niezrozumienia i odrzucania samych wyjściowych założeń do dyskusji – bez sięgania do meritum problemu. A dla Malicia, jak spróbuję pokazać, meritum sprawy stanowiła sama literatura i zawsze kiedy tylko było to możliwe, próbował ją bronić przed inwazją wszelkich ideologizacji. Najdobitniej o tym świadczy właśnie jego podejście do Gombrowicza, któremu Malić poświęcił dużą część swego polonistycznego dorobku.

Zdravko Malić urodził się w 1933 roku w Ljubiji (Bośnia i Hercegowina) jako dziecko tymczasowo zatrudnionego urzędnika administracji. Dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Sarajewie. W 1952 roku, po sfingowanym procesie politycznym, został skazany na utratę praw do dalszego kształcenia się w BiH i wyjechał do Zagrzebia. W Zagrzebiu zdał maturę w 1953 roku, w 1958 roku na Fakultecie Filozoficznym ukończył studia jugoslawistyki i rusycystyki; w międzyczasie w latach 1956/57 studiował język i literaturę francuską na uniwersytecie w Strasburgu i otrzymał „Diplôme Supérieure d’Etudes Françaises Modernes”.

Tutaj rozpoczyna się jego polonistyczna biografia: rok akademicki 1958/1959 Malić spędził na Uniwersytecie Warszawskim a 1959/60 na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; po powrocie do Zagrzebia w roku 1960 rozpoczyna pracę na Uniwersytecie i niedługo potem zakłada polonistykę.

Malić, dziecko II wojny światowej, przybył do Zagrzebia już jako ukształtowany lewicowiec. Formułę literackiego zaangażowania odnalazł w paradygmacie, jaki symbolizował Miroslav Krleža. Zresztą, w długim cieniu autorytetu największego chorwackiego pisarza i ikonoklasty mieszczańskiej kultury dojrzała większa część generacji Malicia i większość chorwackiej inteligencji tamtego czasu. Oczywiście akceptacja Krleży zakładała dokonanie wyboru – jakiego Krleżę wybrać? Tego z okresu przedwojennego czy tego późniejszego – czas pokaże, że najbliższym okazał się dla Malicia Krleža jeszcze nie kanonizowany, prowokacyjny i ideowo sprzeczny – Krleža, z jednej strony występujący przeciwko „chorwackiemu kłamstwu literackiemu” (1919) a równocześnie balansujący na „krawędzi rozumu” – jak głosi tytuł jego powieści z 1939 roku. Mowa więc o Krleży będącym w konflikcie z ideologiami swego czasu, który wyjście znajdował w autonomii literatury, obronie wolności myślenia i tworzenia, czyj głos wzbudzał wystarczający respekt, aby obawiała się go zarówno lewica, jak i prawica. Mowa o Krleży, autorze zbioru poezji *Ballady Pietrka Kerempuha* (*Balade Petrice Kerempuha*), „szkicu–manifestu” *Przedmowa do „Podraskich motywów” Krsty Hegedušića* (*Predgovor „Podraskim motivima” Krste Hegedušića*) oraz powieści *Bankiet w Blitwie* (*Banket u Blitvi*) z lat trzydziestych, powstałych pod znakiem egzystencjalizmu i protestu przeciwko wszechmocnej ludzkiej głupocie i absurdowi.

Malić zjawia się w Polsce w okresie pomiędzy „odwilżą” i „małą stabilizacją”, kiedy detronizacja socrealistycznych ideologów doprowadziła – przy okazji dobrze znanej eksplozji poetyckiej różnorodności – do afirmacji brutalności i outsiderstwa. Będzie to stanowiło dobrą platformę pozwalającą zaakceptować pierwsze literackie partnerstwo – to z „generacją 1956”. Znaczy to przede wszystkim prawo do innego widzenia świata, do afirmacji „ja” literackiego, do przewartościowywania kulturowych i literackich konwencji. Bez względu na to, czy mowa o „neoawangardzie”, czy o „neoklasycyzmie” – chodzi o reafirmację literackości jako pozytywnego teoretycznego argumentu stojącego w obronie literatury.

Malić przyjechał do Krakowa jesienią 1959 roku, aby zebrać materiały do planowanej dysertacji doktorskiej. I wówczas, najprawdopodobniej za namową Kazimierza Wyki, zdecydował się wybrać właśnie Gombrowicza. Zresztą Malić już wtedy widzi Gombrowicza jako centralną postać polskiej literatury, stanowiącą most pomiędzy przedwojenną i powojenną prozą, most wiążący dwie generacje. Kluczowy element

tej analogii znajduje w reafirmacji „antybohaterstwa” i „braku zaufania w stosunku do wszystkich ogólnoludzkich kategorii” (1965a:33). Dla niego Gombrowicz – bez względu na swoją specyfikę i jasne odrzucanie zasady „stada” – zawsze pozostanie symbolem „swojej” grupy, którą Malić uważa za najważniejsze zjawisko polskiej prozy do 1939 roku.

Bohaterski okres „zmagania się” Malicia z Gombrowiczem będzie trwał od 1960 do 1965 roku, a jego rezultatem jest – oprócz tłumaczenia *Ferdydurke* na język chorwacki – dysertacja doktorska *Književno djelo Witolda Gombrowicza* (*Dzieło literackie Witolda Gombrowicza*, obroniona na Uniwersytecie w Zagrzebiu w 1965 roku). Sama praca zawiera też deskrypcję procesu powstawania dysertacji włącznie z dyskusją na temat gombrowiczologii zastanej, jak i określeniem własnej pozycji i strategii w stosunku do niej: „Syntetycznych rozpraw o Gombrowiczu nie ma. Gombrowicza częściej porównywano z innymi pisarzami – od Rabelais’ego do Ionesco – niż z nim samym, co znaczy, że przedmiotem dyskusji o Gombrowiczu były najczęściej jego poszczególne utwory, a prawie nigdy jego cała twórczość” (1965a:39). W swojej pracy zaś Malić spróbuje zerwać z tą „tradycją” i „pokazać proces budowania przez Gombrowicza własnego świata literackiego poczynawszy od jego pierwszej książki do dzisiaj” (1965a:39), przy czym analityczno-interpretacyjny horyzont jego badań obejmuje wszystko, co do tego czasu było prezentowane (wszystko oprócz *Historii*, *Operetki*, *Kosmosu*, trzeciego tomu *Dziennika*, eseju o Dancie i oczywiście *Testamentu*).

Z drugiej strony, Malić przeciwstawia się dominacji socjologicznych, ideologicznych i innych apriorycznych interpretacji; obcy jest mu także psychologizm i każdy rodzaj „freudomanii”, a więc pozycji, z których można było Gombrowicza najłatwiej „zdyskredytować, lekceważyć, zbagatelizować”. Postuluje, innymi słowy, podejście do tej twórczości „ani z prawej ani z lewej strony, ani z góry ani z dołu, jak to mówił Krleža (...), lecz od środka, od strony dzieła literackiego, od literatury” (1965a:19).

Analityczną perspektywę Malicia można zdefiniować jako strukturalistyczną, co obejmuje formalizm jako metodę zabiegu analitycznego i teoretyczny punkt wyjścia zakładający wielowarstwowość dzieła literackiego, to zaś obejmuje i fenomenologiczny (Ingardenowski) wariant. Ten metodologiczny substrat uzupełniony jest semiotyczną perspektywą, odnośnie elementami generatywnego widzenia tekstu. Należy dodać, że metoda stosowana przez Malicia znajduje swoje oparcie również w tradycji tak zwanej zagrzebskiej szkoły stylistycznej, która na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych osiągała znaczące resulta-

ty: dlatego też chętnie korzysta z pojęć „makrostylistyka” i „mikrostylistyka”, przy czym pierwsze z nich oznacza elementy literackiej struktury na poziomie kompozycji i genologicznych klasyfikacji, drugie natomiast odnosi się do zabiegów na samym języku.

Już na samym początku dysertacji, zajmując się stosunkami narratora i postaci w *Pamiętniku z czasów dojrzewania*, a właściwie tym, co później nazwie gombrowiczowską „prasytuacją”, Malić wychodzi od konwencjonalizacji opisów, przy czym narratorzy bywają zadani psychologią modernizmu a pozostałe postacie tylko zewnętrznymi kategoriami – wyglądem fizycznym. Ich stosunek jest określony po Sartre’owsku rozumianą alienacją, bezskuteczną „obroną” narratora przed innymi – obroną własnego ciała. Tym samym znajdujemy się w interpretacyjnym punkcie centralnym Zdravka Malicia: jest to odkrycie ciała, albowiem właśnie od ciała „rozpoczyna Gombrowicz kształtowanie indywidualnej tożsamości” (1965a:60). Jego zdaniem tu leży istota wielkiej oryginalności pisarza.

Ponieważ postaci Gombrowicza określa konwencja, posiadają one status kiczu, skostniałej formy, którą można wyrazić jedynie parodią. Obydwie instancje są „zwyrodniałe”: narratorzy psychicznymi a postacie fizycznymi deformacjami, widocznymi poprzez zachowanie a udowodnionymi poprzez językową realizację tego zachowania. Ciało przy tym ulega kompromitacji, „cielesność pochłania samą siebie. Pozostaje nic. Tzn. – pozostaje duch (forma)” (1965a:71). Ciało, widziane w kawałkach (co jest dowodem jego nieistnienia), staje się podstawową opozycją formy. Właśnie ta opozycja jest dla Malicia „wyrazem i potwierdzeniem nieustannej nostalgii pisarza za innym porządkiem świata, za porządkiem, w którym ciało zwycięża, w którym panuje życie, a nie jak w realnym świecie – forma (śmierć)” (1965a:80). Równocześnie interpretacyjny poziom sensu poszerzony jest poprzez absurd: „Gdyby w świecie Gombrowicza była mowa o wolności, musiałaby ona znaczyć: uwolnienie od cielesności” (1965a:82).

Z tego poziomu Malić przechodzi do uzasadnienia przeprowadzonego na materiale językowym, udowadniając idiomatyczny charakter prozy Gombrowicza. Przedmiotem tego działania są części ciała, one stanowią, można powiedzieć, *corpus delicti* talentu literackiego pisarza. Różnorodność idiomatycznych środków wyrazu świadczy o tym, iż dzieło Gombrowicza jest „jednym wielkim idiomem” (jak w przypadku tytułu *Bakakaj* czy *Ferdydurke*). Słowo w nim staje się ciałem; z tego założenia rodzi się „jedna z podstawowych zasad fantazji twórczej Gombrowicza”: „tworzyć analogie poprzez wzajemne stosunki między słowami, a nie rzeczami. Naśladować nadrzeczywistość” (1965a:89).

Drugi rozdział jest poświęcony felietonom Gombrowicza. I tutaj przede wszystkim poruszany jest problem konwencji literackich: pisarz występuje przeciwko tradycji polskiej „pięknosłowa” literatury (od Sienkiewicza do Kadena Bandrowskiego), ale i przeciwko reportażowej literaturze swojej generacji. Na pierwszy plan wysuwa się rozumienie przez Gombrowicza literatury jako wartości *sui generis*.

Jest bogiem (bezsilnym) naszych czasów, ostatnim, w którego Gombrowicz rzuciłby kamieniem. Stale będzie wyśmiewał tego boga (pastisze!), lecz nigdy nie przestanie składać mu ofiary. Dla Gombrowicza literatura jest czymś więcej niż sposobem uzewnętrznienia własnej osobowości, jest formą jego istnienia, dzięki niej jest on tym, czym jest (1965a:114).

Stawianie znaku równości pomiędzy literaturą i egzystencją umożliwi Gombrowiczowi zdemaskowanie głębokiego sensu „współczesnego polskiego kłamstwa literackiego” (1965a:114). Stosując wprowadzony przez Krleżę termin, Malić tej buntowniczej postawie nadaje podwójne znaczenie: „po pierwsze, konflikt człowieka i środowiska, w którym żyje i pracuje; po drugie, konflikt i bunt w literackim i twórczym sensie” – chodzi o „burzenie starych kanonów i tworzenie nowych wartości” (1965a:120). Przedmiotem tego burzenia jest nie tylko literatura, ale i wszystkie prefabrykaty mieszczańskiej kultury: „świat podkultury, średnie warstwy społeczne, blichtr pożywką klas – wszystko to jest pożywką pisarza” (1965a:122). Jego dzieło będzie więc „zwierciadłem cywilizacji sklerotycznej, banalnej, wyżartej”, ale i przeciwnie: „tęsknotą za życiem, bezpośredniością, czystością, autentycznością (...) Przedmiotem literackim owej tęsknoty są źródła literatury europejskiej, a jej stylistyczna zasada – infantylizm (Jarry)” (1965a:126).

W rozdziale o *Ferdydurke* Malić oderwie się od osiągniętej platformy. Podstawową zasadę kompozycji tej powieści Malić widzi w kategorii snu – co nie jest nowością w stosunku do istniejącej już twórczości krytycznej – ale nadaje mu literacko-immanentny, strukturalny charakter: „Cała powieść może być rozumiana jako sukcesyjne budzenie się i zapadanie w sen, jako spowiedź Gombrowicza (jawa) i jako oniryczne przygody małego Józia (sen), przy czym pierwsza warstwa tekstu jest dygresyjna, eseistyczna, niefabularna, a druga, której bohaterem jest Józio, fabularna (*fiction*)” (1965a:149). Istnieją dwaj bohaterowie – pisarz i Józio, będący „infantylną inkarnacją pisarza, owocem jego wspomnień” (1965a:149). Chodzi więc nie o ontologiczny, lecz o literacki charakter snu, on staje się „podstawowym chwytem makrostylistycznym”.

Jego główną cechą jest zaskakujący automatyzm wydarzeń bez czasowej cenzury (jest to zarazem i cecha parodiowanej powieści przygodowej); znajduje to odbicie i w typie postaci, które wyglądają „jak manekiny, jako martwe kukiełki, wbrew pozornej, fizycznej ruchliwości, a ich świat jako szopka, jako tetar kukiełkowy” (1965a: 156).

Z podwojenia narratora wynika, zdaniem Malicia, kompozycyjny mankament tego tekstu. Tę cechę nazywa „szczeliną” ponieważ rozwija się ona z różnorodnych motywacyjnych struktur, przy czym problem głównej postaci rozwiązuje „w ramach zasadniczego Gombrowiczowskiego rozumienia literatury jako aktu egzystencjalnego”, podczas gdy w przypadku drugich postaci pojawiają się podwójne znaczenia nie umotywowane wyłącznie snem: „jedna strona tego znaczenia, tej idei, jest socjologiczna, druga czysto literacka” (1965a:158). Jednak już wkrótce ta szczelina pokaże się zaletą w kontekście barokowego charakteru tekstu – *Ferdydurke* „uzmysławia załomy, dyskontynuitet ukazywanej rzeczywistości, jej chaotyczną naturę i bezwzględną siłę tego chaosu” (165a:165).

Występując przeciwko obydwu „tradycjom” interpretacyjnym *Ferdydurke* – tej przedwojennej, ideologizowanej (z prawa i z lewa), jak i tej po 1956 roku – która widzi w niej przede wszystkim satyrę społeczną – Malić opowiada się za trzecią (reprezentowaną przez Frydęgo, interpretującą powieść Gombrowicza w kategoriach „konstruktywistycznej prozy”), która kładzie akcent na ukształtowanie systemu literackiej mistyfikacji i gry:

Demistyfikacja literatury, demontaż mechanizmów dzieła literackiego, wskazywanie na jego liczne szwy – zaczyna się i kończy u Gombrowicza przeważnie na poziomie konwencji literackich, w ramach literackiej gry. Gombrowicz łamie zasady gry (co w tym przypadku znaczy: odnawia), ale nie rezygnuje z niej, nie opuszcza terenu literatury, nie łamie konwencji literackich, nie rozprasza literackości w reporterskiej konwencji (1965a:177).

Analizując postacie i realia *Ferdydurke*, Malić wskazuje na nienaturalność i brak autentyzmu życia w zbiorowości. Człowiek jest w zupełności określony drugim, a świat jest skrajnie uprzedmiotowiony – jest „martwą naturą”. Z tej pozycji można Gombrowicza, zdaniem Malicia, zakwalifikować między pisarzy, „których można by objąć wspólnym, szeroko rozumianym terminem – egzystencjalistów” (1965a:216).

Z poziomu parodiowanych konwencji (motyw bójki) *Ferdydurke* można analizować również w kontekście trywialnej literatury (i teatru). Ta „podliteratura” kształtuje u Gombrowicza „wygląd zewnętrzny”, prze-

ciwstawiając się głębokim znaczeniom. Właśnie to pęknięcie „pomiędzy literackohistoryczną tożsamością” a „ostatecznym, totalnym znaczeniem” stanowi wielką nowość *Ferdydurke* (1965a:226).

Socjologiczna sytuacja definiowana jest tutaj jako „kategoria formalna” a opowiadanie jako jej funkcja. „Intrygantem” i „reżyserem” jest Józio. Wszechobecność „podglądania” i „podśluchiwania”, metody charakterystycznej dla powieści detektywistycznej, staje się równocześnie znakiem sytuacji człowieka w świecie – sytuacji, w której nie ma możliwości bycia samemu, sytuacji, w której człowiek traci tożsamość.

Kończąc analizę *Ferdydurke*, krytyk przeprowadza rekonstrukcję jej historycznoliterackiego znaczenia, budując most w kierunku *Pałuby* Irzykowskiego – ale biorąc pod uwagę także założenie Konstantego Jeleńskiego, widzącego Gombrowicza jako „pisarza metafizycznego”, który „odnawia humanistyczne widzenie rzeczywistości”. Malić jest jednak bardziej przychylny pierwszej tradycji, tej, która w powieści Gombrowicza widzi przede wszystkim literacką „demistyfikację”, literacką parodię i parodię literatury (Kijowski). „Socjologia przestaje tutaj być celem, staje się środkiem” (1965a:251).

Od tezy o dramatycznym charakterze *Ferdydurke* przechodzi do *Iwony*; materiał dowodowy znowu opiera się na analizie idiomatyki, a następnie tekst postawiony zostaje w stosunku do swego literackiego „pramodelu” – do Shakespeare’a. Tu, niby w zwierciadle parodii, potwierdza się, że „*Iwona* jest to *Hamlet à rebours*, tak jak *Jarry* i jego *Ubu roi* jest – *Macbeth à rebours*” (1965a:261). Ten przebrany Shakespeare daje tylko wygląd zewnętrzny, pod maską zaś rozprzestrzenia się „bezgraniczne *mare tenebrarum* drobnomieszczaństwa, przeciętnego Polaka XX wieku” (1965a:262). Ten „szekspirowski wierzch” i wzięty z *Jarry’ego* „spód” gombrowiczowskiej farsy daje w rezultacie aktualizację prawdziwego znaczenia: na końcu *Iwony* „stoi Gabriela Zapolska ze swoim światem” (1965a:263).

Sytuacja, w jakiej znalazł się Gombrowicz po wyjeździe do Argentyny, uwypukla i dramatyzuje jedną z podstawowych cech jego literatury: ukierunkowanie na czytelnika (1965a:270) – co jest rezultatem męczącej go nostalgii. *Ślub* jest dla Malicia jeszcze jednym spojrzeniem Gombrowicza na mit rodziny, ale odwoływanie się do niego ma teraz charakter mitologiczny. Z tej perspektywy „cała akcja dramatu nabiera cech kościelnego obrzędu, chrześcijańskiej mszy” (1965a:275).

Podstawowy gest metamorfozy ma charakter biblijny, słowo staje się ciałem i dlatego *Ślub* stanowi „sceniczną demonstrację mocy słowa” (1965a:277), co tłumaczy prymat stylistyki: „wydarzenia śledzą słowa,

akcja dramatyczna jest komentarzem dla słów. Fabuła (intryga) *Ślubu* naśladuje językowy akt twórczy, materializację, realizację, potwierdzenie, wyświęcenie słów” (1965a:277). I na tym poziomie zanika metaforyczne znaczenie. Replika Pijaka („My sami Boga stwarzamy”) wskazuje na gombrowiczowską „teorię bóstwa”: „wystarczy dwoje ludzi, aby wznieść kościół”. Analizę struktury *Ślubu* rozpoczyna krytyk od twierdzenia, że chodzi o udramatyzowany monolog wewnętrzny głównej postaci. Na poziomie fabuły przeprowadza paralelę z *Iwoną*: i Władzio, i Iwona pełnią tylko funkcję „kości niezgody”; ale *Ślub* jest bardziej otwarty od *Iwony* dzięki innej „linii demarkacyjnej” podziału postaci: rola Henryka sprawia, że ten utwór jest bardziej podobny do *Ferdydurke*. Właśnie on wiąże fabułę i akcję, a śmierć Władzia wydaje się konieczna, „aby fabuła odniosła triumf nad akcją, by utwór zakończył się euforią wolnej, uwolnionej od rzeczywistości istoty artysty” (1965a:282-283).

Podobne cięcie strukturalne Malić zauważył w *Trans-Atlantyku*: tutaj „życiowa linia utworu wyprzedza, antycypuje linię fabularną, zaczyna się wcześniej od niej (...) i wcześniej się kończy” (1965a:294). Po między życiem i akcją znalazła się, znana już ze *Ślubu*, „katolicka, moralna, ewangeliczna mitologia”, określająca, zdaniem Malicia, schemat postaci i ich stosunków, szczególnie Ojca i Syna, przy czym Ojciec jest nosicielem „krańcowej nienaturalności, ceremonialności i celebracji” (1965a:297), a Syn „postępu i nieskrępowania, wolności, życia i przyszłości” (1965a:298).

Fabuła nosząca cechy powieści detektywistycznej jest naznaczona zbrodnią i erotyczną perwersją: obydwie cechy spotykają się w postaci Gonzala, „reżysera, uwodziciela i złego ducha” (1965a:299). I chociaż zbrodnia jest tylko zamiarem, a nie realizacją, on jednak naprowadza narratora (Witolda Gombrowicza), aby ją przyjął jako rozwiązanie, tak jak patriotyzm porównuje ze zmysłową miłością: tak opowiada się przeciwko „polskości”, przeciwko formie – a za nowym, za przyszłością. Z tej pozycji *Trans-Atlantyk* staje się dla Malicia „powieścią patriotyczną w psychopatologicznej szacie” (1965a:300). Jest on oczywiście świadomy faktu, że *credo* Gombrowicza brzmi „od formy nie ma ucieczki” i że ta orientacja odpowiada pierwszemu zakończeniu fabuły, zgodnemu z samym zakończeniem akcji. Drugie zakończenie fabuły przynosi *katharsis*: jest nim wybuch śmiechu.

Ten schemat sprawdza się potem z perspektywy „fantastyzacji rzeczywistości”, a kluczowe sceny wskazują na próbę uwalniania się od „narodowego niewolnictwa męczeńniczego”. Tutaj również na pierwszy

plan wysuwa się idiomatyka, cała spod znaku kiczu. Całkowity stosunek różnorodnych elementów strukturalnych *Trans-Atlantyku* Malić nazywa barokowym, czego potwierdzeniem jest stylistyczna archaizacja, idąca nie tylko w kierunku sarmackiej literatury, ale i tej gminnej, trywialnej. Z pozycji barokowości tekstu widoczna jest jego znaczeniowa spójność: „Człowiek społeczny *Trans-Atlantyku* zostaje w końcu powieści związany jedynie z ideą polskości, a jedynym autentycznym wyrazem literackim tej idei jest folklor. Tym kończy się spór o Polskę w duchu najgłębszego atawizmu” (1965a:312).

Pornografia przedstawia dla Malicia swego rodzaju syntezę Gombrowicza. Tutaj stare gombrowiczowskie motywy, tematy i kategorie zostały przedstawione w „stanie chemicznie czystym”, panuje w niej „doskonale zgranie, celowość, odpowiedniość i konsekwencja dwu systemów obecnych w każdym dziele literackim: ideowego (...) i literackiego” (1965a: 323-324).

Nowością jest traktowanie pejzażu, który nabiera mitologicznego i katolickiego charakteru (1965a:321). Lecz w centrum uwagi ponownie znajduje się cielesność, która nie tylko określa kompozycję, ale i „coś o wiele ważniejszego – rzeczywistą podstawę fenomenów świata tej powieści” (1965a:324). Pozornie rozprawa Malicia zatoczyła tutaj pełne koło: ale nie chodzi o powrót do pozycji wyjściowej, lecz – jak twierdzi autor – o „nowy i wyższy poziom”. Tutaj „ciało triumfuje nad duchem poprzez akt śmierci czyli poprzez akt własnego samounicestwienia, własnej negacji. Jedynym absolutem świata kreowanego przez Gombrowicza jest nicość. Śmierć jest znakiem tej nicości, a życie jej potwierdzeniem” (1965a:326).

Dokonując rozkładu *Pornografii* na strukturalne elementy, Malić na pierwszy plan wysuwa postać Fryderyka, „aktora”, „reżysera” i „intryganta” będącego „pierwiastkiem rozkładu” w środowisku, które jest polskim „rezerwatem przeszłości”, wyspą „zatrzymanego czasu”; to środowisko samo generuje fabułę, ponieważ istnieje w swojej podstawowej sprzeczności – pomiędzy idyllą i wojną. Fryderyk jest jego destrukcją, sensem zaś destrukcji jest demitologizacja pejzażu i teraźniejszości powieści. Rezultatem tego zabiegu jest ustanawianie nowej równowagi: „Narodowa i katolicka mitologia ulega rozkładowi w zdemitologizowanej, оголоconej rzeczywistości, której biologicznym atrybutem jest cielesność a metafizycznym – kosmos” (1965a:333). „Wyższy poziom” znaczy więc „tłumaczenie mitologii świata przedstawionego powieści na język »nagiej« rzeczywistości, na język podstawowych egzystencjalnych kategorii człowieczeństwa” (1965a:332).

Doszedłszy więc do somatyzmu i Gombrowicza w jego elementarnych kategoriach, do punktu wyjściowego swojej interpretacji, Malić na krótko zajmie się *Dziennikiem* (w tym momencie ma dostęp do pierwszych dwu części), w którym znajduje potwierdzenie swojej strategicznej hipotezy: jako gatunek *Dziennik* w sposób najbardziej adekwatny realizuje „literaturę aktu życia” i umożliwia „utrwalenie życia w nieustannym ruchu i niedokończoności” (1965a:343).

Rekonstrukcja literackiego systemu Gombrowicza przeprowadzana przez Malicia systematycznie, od tekstu do tekstu, w interpretacyjnej spirali, jest i zamknięta, i otwarta (znaczące jest w niej przeczcucie *Kosmosu* nawet eseju o Dantem). Ale to panoptikum idei Malicia, które miało za cel pokazanie tylko strategicznych punktów jego zabiegu interpretacyjnego, nie byłoby dokończone bez dwu ważnych historycznoliterackich wytycznych: pierwsza dzieło Gombrowicza umieszcza w tradycji literatury polskiej, na peryferiach europejskich, „gdzie wiele lateralnych możliwości literackich środków wyrazu może się o wiele swobodniej zrealizować niż w pobliżu wielkich literackich metropolii, które w znacznie większym stopniu obowiązują i naciskają tradycją” (1965a:350). Ale istnieje i druga, całkowicie literacka strona tego awangardyzmu Gombrowicza. W tym sensie jego twórczość stanowi jedno z ogniw łańcucha jedności literatury europejskiej, tego, który „od Erazma, Montaigne’a i Rabelais’ego, poprzez Voltaire’a, Gribojedowa, Gogola i Flauberta, Jarry’ego do Witkiewicza, nadrealistów, Krleży i Gombrowicza – na pierwszy plan wysuwa motyw »pochwwały głupoty«” (1965a:44). Dlatego nie dziwi nas ostatni punkt interpretacji wracający nas do współczesności:

Zamiast zadowolić się miejscem ubogiego prowincjonalnego rodaka europejskiej literatury, jak wielu jego braci po piórze, Gombrowicz wybrał drogę skandalu i *enfant terrible*, zamiast zjawić się na europejskim literackim horyzoncie cicho i skromnie jako „hreczkosiej”, on wbiegł cyrkowo, głośno, dzwicząc dzwonkami, z małpim lusterkiem w ręce i zamiast przyjąć przeznaczoną rolę „kapłana” – wybrał dostojeństwo „błazna” (1965a:351).

Praca doktorska Zdravka Malicia pisana w czasie powrotu Gombrowicza do Europy kończy się apoteozą polskości tego ostatniego. Oczywiście nie tylko z powodu Polski. Chodzi mu o reafirmację wszystkich „małych literatur”, również i chorwackiej – każdej kultury peryferii.

O wizjach, perspektywach, porównaniach i rozwiązaniach związanych z Krleżą świadczą liczne notatki znajdujące się w samym tekście dysertacji (niestety, z polskich tłumaczeń uwagi te były najczęściej odrzucane, dlatego związki „metody” Malicia z tym chorwackim pisarzem są polskiemu czytelnikowi nieznane!). Dowodem na istnienie tej perspektywy są także prace Malicia na temat Krleży, powstałe równolegle z doktorską dysertacją. Malic zajmują się w nich przede wszystkim Krleżą, który jest najbliższy jego perspektywie badawczej: autorem *Ballad Pietrka Kerempuha* i powieści *Bankiet w Blitwie*, a więc tekstów, w których „chorwackie kłamstwo literackie” – krytyka kultury mieszczańskiej i mitologizacji tej kultury – potraktowane zostają w duchu sowizdrzalskiej groteski i egzystencjalizmu i w których najmocniej dochodzi do głosu chęć burzenia przez autora wszystkich iluzji i pozorów. I chronologicznie, i generacyjnie *Ballady* mają pierwszeństwo: krótko mówiąc, jak pisze polski monograf Krleży (a zarazem wieloletni przyjaciel Malicia i generacyjny sojusznik) Jan Wierzbicki, w korpusie chorwackiego pisarza są one „punktem szczytowym”, „jeszcze jednym syntetycznym obrachunkiem z mitologią narodową, a zarazem konstrukcją literacką w całości świadomie wzniesioną z budulca erudycyjnego, poddanego zabiegom stylizacyjnym i groteskowo przetworzonym”¹. Wszechmoc stylizacji, świadomy wybór pozycji outsidera w stosunku do sprawdzonych kulturowych i literackich kanonów oraz egzystencjalistyczna wizja ludzkiego losu stanowią podstawę pozwalającą przeprowadzić paralelę Krleża – Gombrowicz; co więcej, radykalizm buntu stawia ich na tym samym poziomie horyzontu współczesności. *Ballady* Krleży, zdaniem Malicia, zawierają „totalną negację każdej, a więc i chorwackiej historii (...) jako podstawowej tezy całej sowizdrzalskiej literatury od Rabelais’ego do, jeśli chcecie, Leszka Kołakowskiego” (MK 1969:553). W tej wizji świata „wyzwolenie nie jest możliwe ani jako akt woli, ani jako niezależna od człowieka konieczność historyczna, w tym świecie oswobodzenie zdarza się jedynie pod znakiem groteski” (MK 1969:558).

Pomiędzy Krleżą i Gombrowiczem istnieje jednak zasadnicza różnica: o ile Gombrowicz jest radykalnym indywidualistą i destruktoorem pozorów, a jego „pozytywną filozofię” można streścić jako literacką reafirmację abstrakcyjnie rozumianego humanizmu (stąd też jego krytyka Sartre’a), Krleża jest na planie odrzucania kulturowego i ideologicz-

¹ J. Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Warszawa 1965, s. 100.

nego „kłamstwa” o wiele bliższy Sartre’owi i tak zwanej literatury zaangażowanej. Tu gdzieś rysują się granice akceptacji Gombrowicza przez Malicia; *homo politicus*, immanentny jego otwartej naturze, nieraz zwiedzie go z drogi czystej literatury, od której rozpoczął wędrówkę.

Cztery rozdziały z dysertacji Zdravka Malicia – o *Ślubie* (1966), *Ferdynurke* (1968), *Trans-Atlantyku* (1970) i felietonach literackich (1973), w całości lub częściowo przerobione, pojawiły się w polskim tłumaczeniu w okresie procesu „kanonizowania” Gombrowicza – w sensie nadanym przez Janusza Sławińskiego². Na początku znajduje się Malić: autor pierwszej syntezy, interpretator, który odrzucił (jak sądził) balast nieliterackich interpretacyjnych chwytów – a szczególnie tych, które same można zakwalifikować do świata pozorów i kłamstw – do świata wszechwładnej formy. Stawiając znak równości pomiędzy Gombrowiczem a literaturą – rozumieniem literatury jako „egzystencjalnego aktu” w jej utopijnej perspektywie – Malić w znacznej mierze „oczyścił” gombrowiczologiczny horyzont oczekiwań. Z tej osiągniętej przez niego pozycji mogła ruszyć interpretacyjna lawina: jego praca zawiera *in nuce* wiele tematów, którymi później zajmowała się ta ekskluzywna dyscyplina hermeneutyczna, a która w pewnym momencie potrzebowała koncentracji na tym, co istotne – na literackości. W tym 1965 roku Malić widział przyszłość gombrowiczologii.

W literaturze o Gombrowiczu istnieje jedna tradycja, zgodnie z którą stosunek Gombrowicza do słowa, jego język indywidualny, wchodzi w centrum uwagi krytyki i staje się podstawą pozwalającą określić istotę literackiej specyfiki pisarza. Ta tendencja, dzisiaj może nieco mniej zauważana, ma szanse rozkwitnąć, wzmocnić się, ale pod warunkiem spokojniejszego, bardziej zrównoważonego i obiektywnego podejścia do twórczości Gombrowicza (1965a:204).

Właściwie to zadanie wykonał Malić. Zresztą w 1984 roku Zdzisław Łapiński chorwackiemu poloniście przypisuje w tym sensie decydującą rolę. Spośród tekstów, które się ukazały w Polsce, wskazuje na kilka uznanych w tym momencie za najlepsze „wprowadzenie w dzieło autora, tak mocno, ale też (...) tak połowicznie u nas obecnego. Zwróćmy przy tym uwagę na studia historycznoliterackie. Zdziwi zapewne, że drogę torował tu ktoś obcy. Może jednak potrzeba być doktorantem

² J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 159-165.

z Zagrzebia, żeby umieć spojrzeć na Gombrowicza jak na przedmiot «ba-dań». Zresztą po rozprawach Zdravka Malicia ukazały się także pozycje polskie, posuwające naszą wiedzę znacznie dalej»³.

„Oczyszczanie” gombrowiczologii przez Malicia jest rezultatem, co próbowałem pokazać, przejścia perspektywy „niezarażonej” Gombrowiczem samym. Może jego największa zasługa polega na tym, że o Gombrowiczu nie pisał językiem Gombrowicza – co w tym przypadku znaczy: pisał językiem przejętym z własnej tradycji, z jej perspektywy, „z granicy rozumu”. W ten pozornie paradoksalny sposób, w perspektywie Malicia Gombrowicz właściwie potwierdził Krleżę i jego intelektualne znaczenie – potwierdził jego pozycję wyjściową.

Po rozdziałach z pracy doktorskiej w polskich czasopismach nie uka-że się już żadna praca Malicia na temat Gombrowicza. Ale on sam od czasu do czasu wracał do tego tematu, przede wszystkim dlatego, że był świadomy, iż jego synteza nie została dokończona.

W tym sensie ważne miejsce zajmuje krótka rozprawa *Bit Gombrowiczewa kazališta (Istota teatru Gombrowicza)*, napisana z perspektywy, której można nadać imię: rok 1968 – zawiera krótki portret Gombrowicza jako (literackiego) buntownika, opisana jest krótko jego „droga literacka”, a on sam staje się „nasz i współczesny”. Najważniejsze zadanie tego tekstu polega na ukazaniu teatralności utworów Gombrowicza, na umieszczeniu jego tekstów dramatycznych w historycznoliterackim kontekście.

Malić widzi pisarza jako „człowieka epoki przejściowej”. Jego pogląd na świat jest „głęboko przesączony gnostycznym, antyapologetycznym pesymizmem ostatniego człowieka, człowieka rejestrującego rzeczywistość, zapisującego wydarzenia (...) on jest świadectwem człowieka, który przychodzi na końcu, przychodzi, aby poznać ukończone dzieło i odejść, nic nie zmieniawszy” (1970b/Mickiewicz itd.: 207-208). Gombrowicz, ten, który pozostał „wierny tylko zwątpieniu” i który „wątpił nawet we własne zwątpienie” – mimo iż „dotarł do pewnych prawd” o człowieku i świecie – tymczasowo zostaje wzięty w nawias. Malić, który rok 1968 przyjął z ogromnym entuzjazmem (nawiasem mówiąc – tak jak i Krleża), widzi Gombrowicza w tym kontekście jako negację nowych lewicowych ideałów.

Ale ten tekst poprzedza *in memoriam* Gombrowicza. Tekst bardzo skoncentrowany, informacyjny, napisany w tradycji najlepszych tekstów Ma-

³ Z. Łapiński, *Wstęp*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków–Wrocław 1984, s. 22.

licia, daje wizję człowieka, który swoją osobowość „podporządkował wymaganiam tej ludzkości, która jest istotą egzystencji człowieka”. Jeszcze raz z perspektywy Malicia oglądamy Gombrowicza w całej jego wielkości: „Umarł człowiek który był nam potrzebny” (MG1969/Mickiewicz itd.: 226).

Tę „potrzebę” Gombrowicza potwierdzi jeszcze raz dwadzieścia lat później w artykule powstałym przy okazji próby tłumaczenia *Trans-Atlantyku*. Jest to czas „późnego Malicia”, który w międzyczasie przeszedł przez Scylle i Charybdy polityki i stopniowo coraz bardziej wycofuje się ze świata i ucieka od ludzi, a literatura staje się dla niego nie tylko „egzystencjalnym faktem”, lecz i egzystencjalnym schronieniem. Był to Malić, którego sojusznicy stopniowo się wykruszali (wszyscy oprócz tych literackich). Zresztą, pewnie nie popełnię błędu, jeżeli powiem, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w jego polonistycznych wyborach pierwsze miejsce zajmie Mickiewicz – przede wszystkim młody Mickiewicz, ten bez ideologicznych i politycznych zadań, Mickiewicz poeta. Tak będzie go widział Malić i stopniowo mickiewiczowska perspektywa pokona Gombrowicza: „nie przeciwko poetom tylko za poetów”.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w czasie agresji i wojny w Chorwacji i Bośni i Hercegowinie, co dla Malicia było ideowym i osobistym „burzeniem świata”, próba tłumaczenia *Trans-Atlantyku* była niewątpliwie gestem opozycyjnym i próbą doświadczenia *katharsis*. Wielki rozrachunek Gombrowicza z „polskością” może stanowić *antidotum* na chorwacką (i nie tylko chorwacką) fascynację mitami i ekskluzywnymi ideologemami tego czasu. Historycznoliteracki kontekst *Trans-Atlantyku* określony zostaje teraz skrajnym pesymizmem:

Od Wilka stepowego Hessego do Mistrza i Małgorzaty Bułhakowa, od *Podróży do kresu nocy* Céline’a, *Na krawędzi rozumu* Krleży do prozy Thomasa Manna i Heinricha Bölla, od *Obcego* Alberta Camusa do dzisiejszych *Szatańskich wersetów* Rushdiego przewija się masa tekstów literackich, które głośno, ale wydaje się bezskutecznie zwracają uwagę na fakt, że minął czas indywidualnego niewolnictwa, że dążąc do Wolności, właściwie uciekaliśmy od Niej i nic innego nam nie pozostało jak czekać na koniec. Strzała jest naciągnięta (1991/Mickiewicz itd.: 231).

Zakończenie *Trans-Atlantyku*, który kiedyś przynosił *katharsis* poprzez śmiech, teraz przyjmuje kolor uniwersalnej cywilizacyjnej czerni: jest to teraz „fajerwerk osiągniętej i zarazem straconej wolności, jedności

i braterstwa. Ponieważ tą euforią demonicznie bezosobowego śmiechu cyrkowo i spektakularnie kamufluje się gorzką prawdę o zbrodni i czynieniu zła jako kwintesencji Historii” (1991/Mickiewicz itd.: 231).

Gombrowicz jeszcze raz potwierdza swoją rolę „korektora” w stosunku do Malicia. Jego ostatnia prawda – prawda o bólu – staje się coraz bardziej osobista. To w przypadku Malicia absolutnie nie oznacza pożegnania z literaturą, ale charakterystyczny jest jego powrót do samego tekstu i spojrzenia na niego z najbliższej perspektywy – perspektywy tłumacza. Wydaje się, że w tym kontekście forma pracy z literaturą, jaką wybrał w latach dziewięćdziesiątych, jest najbardziej uzasadniona i charakterystyczna. Malić zaprzysięża się ze starą chińską poezją. Jak najdalej od chaosu „teraz i tutaj” i w samym sobie.

Gombrowicz Malicia miał swoje „fazy”. Na początku była jego dysertacja i wszystko, co zostało napisane później, pozostawało pod jej znakiem; z czasem jednak, tak jak ulegała zmianie forma jego przeciwstawiania się Formie, uzupełniał się i Malicia horyzont aktualizacji Gombrowiczowskiego testamentu. Długo pozostawał jego wiernym literackim sojusznikiem. Potwierdzają to także jego teksty, które polskiej publiczności do chwili obecnej nie były dostępne, tak jak i jego liczne tłumaczenia utworów Gombrowicza⁴.

Dziś wydaje mi się, że wkład Malicia w gombrowiczologię, który moglibyśmy krótko określić – *ad rem*, powrót do literatury! – znowu nabiera na znaczeniu. Co więcej, może właśnie w tym wezwaniu można by odnaleźć argumenty pozwalające obronić Gombrowicza przed wszystkim, co efemeryczne i przejściowe, czym otoczony jest dzisiaj.

Tłumaczenie Jolanta Sychowska-Kavedžija

Bibliografia

Malić o Gombrowiczu (MG)

1965. a) *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska], w całości niedrukowana, Zagreb 1965, s. 427.
b) *Pogovor*, w: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Zagreb 1965, s. 233-237; zob. też w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 210-215.
1966. a) *Ślub Gombrowicza* [rozdział pracy doktorskiej], „Dialog” (Warszawa), 1966, nr 5, s. 93-103; zob. też: *Gombrowiczevo Vjenèčanje*, „Prolog” (Zagreb), 1974, nr 18, s. 40-44.

- b) *Uspomene iz puberteta Witolda Gombrowicza* [częściowo zmieniony rozdział z dysertacji], „Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, 1966, nr 8, Zagreb, s. 91-128.
1967. a) *Književni feljtoni Witolda Gombrowicza* [zmieniony rozdział z dysertacji], „Filološki pregled”, nr I-IV/1967, Beograd; zob. też: *Gombrowicz, „L’Herne”* nr. 14, przeł. Branko Vuletić, Paris 1971; zob. też pod tytułem: *Felietony literackie Witolda Gombrowicza*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 3; zob. też w: Z. Malić, *Polonica*, Zagreb, 1973; zob. też w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 174-195.
- b) *Dnevnik kao književna vrsta (Uz Gombrowiczew Dnevnik)* [rozdział z dysertacji], „Telegram”, nr 363, Zagreb 1967; zob. też pod tytułem: *Gombrowiczew „Dnevnik” (1953–1966)*, w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 216-220.
1968. *Ferdydurke* [skrócony rozdział z dysertacji], przeł. Joanna Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki” (Warszawa–Wrocław), LIX/1968, z. 2, s. 108-15; *Gombrowiczewa „Ferdydurke”* [rozdział z dysertacji częściowo zmieniony], „Književna smotra” XV/1983, br. 50, s. 21-44.
1969. *Witold Gombrowicz (1904–1969) (U povodu smrti)*, „Telegram”, nr 487, Zagreb 1969; zob. też w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 221-226.
1970. a) *La Construction du Trans-Atlantique de Witold Gombrowicz*, [rozdział z dysertacji], „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) 1970, XIII, z. 1(24), s. 95-112; zob. też pod tyt. „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza, przeł. Jan Wierzbicki, u: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 235-255.
- b) *Bit Gombrowiczewa kazališta*, „Književna smotra”, II/1970, br. 3, s. 3-8; to samo pod tytułem *Gombrowiczew izlazak na scenu*, w: Z. Malić, *Polonica*, Zagreb 1973, s. 41-54; przedruk w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 196-209.
1971. *Poljska proza tridesetih godina*, „Književna smotra”, III/1971/1972, nr 10, s. 19-32.
1973. *Pogovor*, u: Witold Gombrowicz, *Pornografija – Kozmos*, Zagreb 1973, s. 279-281.
1991. *Gombrowiczew Trans-Atlantik*, „Treći program Hrvatskog radija” nr 34, Zagreb 1991; przedruk w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 227-232.
2002. [*Witold Gombrowicz – Pogled unatrag*], w: Z. Malić, *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 233-238; to samo pod tytułem *Witold Gombrowicz, „Dubrovnik”* XII/2002, nr 3, s. 284-292.

Malić o Krležy (MK)

1964. a) *Lutke*, u: *Krležin zbornik*, Zagreb, s. 227-243.
b) *Vlastita imena kao stilska kategorija „Banketa u Blitvi”*, w: *Krležin zbornik*, Zagreb, s. 212-225.
1965. *Poljske realije Banketa u Blitvi*, „Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, nr 7, s. 19-29.
1969. *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, „Umjetnost riječi”, nr 3, s. 541-566.

Gombrowicz i Ameryka: boje wydawnicze

W liście do Marion Boyars¹ z 19 września 1965 na temat możliwości wydania *Pornografii* w Anglii Gombrowicz żali się, że ceni go cały świat, natomiast w Anglii jest nieznany „Que j'ai déjà prestige vraiment sérieux en Europe, quique en Angleterre je suis un inconnu”² (Gombrowicz pisał zawsze po francusku, a Marion Boyars, na początku po angielsku, a później gdy Gombrowicz otrzymał nagrodę wydawców Prix Formentor w 1967 roku, przestawia się na francuski). Podobny ton emanuje z niepublikowanego wywiadu dla „The Evergreen Review” w 1966 roku, gdy wydawnictwo Grove Press wprowadzało Gombrowicza na rynek amerykański³. Podkreślając uznanie dla swojego pisarstwa w Eu-

¹ We wrześniu 1965, w momencie rozpoczęcia korespondencji Marion Boyars była jednym z dyrektorów wydawnictwa John Calder Publishing. W październiku tego roku zostaje jego współwłaścicielką, a wydawnictwo zmienia nazwę na Calder & Boyars Publishers.

² Wszystkie cytaty z listów do angielskich i amerykańskich wydawców pochodzą z archiwum Beinecke Library na Uniwersytecie Yale. Archiwum to posiada jedyną w Stanach Zjednoczonych i drugą po Muzeum Literatury w Warszawie kolekcję manuskryptów i dokumentów dotyczących dzieła i osoby Witolda Gombrowicza.

³ Gombrowicz napisał tekst wywiadu po francusku (a właściwie jak wskazuje list do Richarda Seavera, z 24 lipca 1966, napisali go wspólnie z Ritą Gombrowicz). Dopiero później tekst został przetłumaczony na angielski przez Davida Coxheada, który miał początkowo przeprowadzić wywiad. Gombrowicz uznał jednak, że Coxhead niewiele wie o jego twórczości, i postanowił napisać wywiad sam. „Cette interview pour Evergreen est pour moi très importante. M. David Coxhead me paraît une personne très intelligente et douée, mais il ne connaît pas plus de 10% de ma littérature. M. David a accepté ma proposition ... quil s'est limité à traduire mon texte” (9 lipca 1966).

ropie, Gombrowicz skarży się na nieobecność na amerykańskim rynku wydawniczym: „jest teraz rok 1966, a do chwili obecnej tylko jedną z moich książek⁴ wydano w Stanach Zjednoczonych”. Słynna, sarkastyczna w tonie anegdota o czterech walizkach prac krytycznych na jego temat, które ukazały się w Europie, i jedynie kilku listach odmownych od amerykańskich wydawców znakomicie ukazuje ambiwalentny stosunek Gombrowicza do amerykańskiej kultury:

Przyjacielu drogi, w zaufaniu Ci to mówię (i proszę, nie powtarzaj dalej), kiedy gdzieś wyjeżdżam, zabieram ze sobą cztery walizy pełne komentarzy, esejów, artykułów, gloss etc., które do tej pory napisano na mój temat w Europie. Nie jest to co prawda zbyt wiele, ale zawsze te cztery walizy stawiają mnie w kategorii „wagi ciężkiej”. A co o mnie napisano w Stanach Zjednoczonych? Trzy czy cztery listy, które zawsze brzmią tak samo: „Z przykrością zawiadamiamy, że nasze plany wydawnicze na rok obecny nie pozwalają nam na opublikowanie pańskiej książki”⁵.

W rzeczywistości Gombrowicz otrzymał znacznie więcej tego rodzaju listów odmownych od amerykańskich wydawców. Brak zrozumienia jego pisarstwa, powierzchowność oceny i protekcjonalizm w dużym stopniu tłumaczą sarkastyczny ton pisarza.

W twórczości Gombrowicza znajdujemy wiele śladów wskazujących na obecność kultury amerykańskiej w jego polu widzenia, jednak większość z nich to rozproszone uwagi w *Dzienniku* oraz w listach do przyjaciół i wydawców. Chociaż poskładanie tych rozproszonych i ezoterycznych kawałków w pełną całość, którą można by nazwać wizją, wydaje się prawie niemożliwe, przedmiotem niniejszego artykułu będzie próba naszkicowania mapy kontaktów i śladów, które składają się na obraz Stanów Zjednoczonych w dziele Gombrowicza. Korespondencja z ame-

⁴ Była to *Ferdydurke*, wydana przez Harcourt Brace, w 1961 roku. Wszystkie tłumaczenia z angielskiego i francuskiego są moje (K.I.).

⁵ Francuski oryginał brzmi następująco: „Mon cher, je vous dirai confidentiellement (mais je vous prie de ne pas le répéter!) que, lorsque je déménage, j'ai besoin de quatre grandes valises pour transporter tous les commentaires, essais, articles, glosses, etc. qui m'ont été consacrés ces dernières temps en Europe. Ce n'est pas beaucoup mais, quand même, j'appartiens avec mes quatre valises à la classe des «poids lourds», n'est-ce pas? Eh bien, tout ce qu'on a écrit à mon sujet aux Etats-Unis, c'est seulement trois ou quatre lettres d'un contenu pas trop varié: «Nous le regrettons, mais notre plan d'éditions ne prévoit pas, pour cette année, la publication de vos ouvrages» (jesień, 1966).

rykańskimi wydawcami zdeponowana w archiwum Gombrowiczowskim w Beinecke Library na Uniwersytecie Yale stanowi bezcenny materiał w rekonstrukcji tego wizerunku i ma pierwszorzędne znaczenie w kryształizacji poglądów Gombrowicza na kulturę amerykańską.

Początkowa, sporadyczna wymiana listów z Alfredem Knopfem, Richardem Seaverem (Grove Press) z Nowego Jorku, oraz MacGibbon&Kee i Marion Boyars z Londynu rozpoczęły kontakty z anglosaskim rynkiem wydawniczym. Gombrowicz prowadził również korespondencję z The Atlantic Monthly Press, Simon and Schuster, Viking i Harcourt Brace. Korespondencja z amerykańskimi wydawcami nie tylko ukazuje wielorakie strategie wydawnicze, ale – co ważniejsze – po raz pierwszy bezpośrednio konfrontuje Gombrowicza z amerykańską kulturą. Ten bezpośredni kontakt wydaje mi się w przypadku Gombrowicza, niestrudzonego bojownika i polemisty – wręcz nieodzowny. Pojedynki to przecież podstawowy topos jego prozy; nie bez przyczyny Jerzy Jarzębski umieścił walkę w tytule tomów korespondencji pisarza, a Rita Gombrowicz, opisując codzienność Vence, stwierdza, że dla Gombrowicza „żyć to znaczy walczyć”⁶. Kategoria kontaktu, w fizycznym i metafizycznym wymiarze, w którą wpisuje się etos walki w systemie filozoficznym Gombrowicza, w *Ślubie* przybiera ona formę słynnego „dutkaniecia” i „palica”, oznacza wtargnięcie w przestrzeń semantyczną, którą możemy również nazwać przestrzenią doświadczenia. Bez owego wtargnięcia nie może dojść do aktu poznania, którym jest istotne widzenie i doświadczenie osoby, idei czy w tym przypadku całej kultury. W tym sensie kontakt umożliwia rodzaj heideggerowskiej obecności (*das Wesende*). Korespondencja z amerykańskimi wydawcami jest takim miejscem, które poprzez skomplikowane relacje ze światem wydawniczym ukazuje rozwój poglądów pisarza na temat amerykańskiej kultury, z wybitnie polskiej, jak i ogólnie europejskiej perspektywy.

Najwcześniejsze wizerunki Stanów Zjednoczonych oferuje tekst *Ferdydurke* w formie metafory nowoczesności uobecnionej przez parę Zuta /Kopyrda – nowoczesna pensjonarka i nowoczesny chłopak. Amerykańskość charakteryzuje całe domostwo Młodziaków; wprowadzając Józia do ich domu, Pimko jednoznacznie utożsamia nowoczesny styl życia z Ameryką: „Brak szacunku, brak kultu przeszłości, dansing, kajak, Ameryka, instynkt chwili, *carpe diem*, wy młodzi!” i gani „[nowe zame-

⁶ R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie, 1963–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 345.

rykanizowane pokolenie”, które przedkłada ekspansywną codzienność, wysportowane, giętkie ciało i „Żydki, Żydki” nad etos pracy i tradycję walki narodowej (113-114)⁷. Pierwszy kontakt Józia z Zutą odbywa się w aurze amerykańskości przefiltrowanej przez film. Józio przywołuje bliżej nieokreśloną postać „koleg[i] Amerykanina” i postrzega Zutę w sztucznej pozie „Amerykanki siadają[cej] na brzegu łodzi”, a jego wyobrażenia wywołuje enigmatyczną kwestię: „Noga mnie boli, bo ścięgnę sobie naderwałam. Ty pijesz whisky, Annabelle”, która kojarzy się z romansowymi scenami rodem z Hollywood (128). Ślady amerykańskiej kultury filmowej powracają później w opisie pokoju Zututy, w formie „fotografii[i] Freda Astaire i Ginger Rogers” (158). Domostwo Młodzianków i pokój Zututy stanowią nieodłączną część europejskiej i amerykańskiej przestrzeni z lat trzydziestych, w której Gombrowicz wcześniej dostrzegł wynaturzenia stechnokratyzowanej nowoczesności, naznaczonej widmami nazizmu i totalitaryzmu. Pokój Zututy, który emanuje atmosferą dworca kolejowego i hotelu, to pozbawiona kontekstu przestrzeń, w której panuje poza i powierzchowność, a brak w niej miejsca na prywatność, ludzkie odruchy i uczucia. Ta wczesna ocena kultury nowoczesnej, w której Stany Zjednoczone najmocniej konotują zachodniość, wyraźnie piętnuje nowoczesny etos postępu, racjonalizm, sztywny pragmatyzm i towarzyszące im zjawisko utowarowienia więzi międzyludzkiej.

Po drugiej wojnie światowej wiadomości o Ameryce otrzymuje Gombrowicz poprzez korespondencję z Józefem Wittlinem, która w formie udokumentowanej toczyła się od 1941 roku. Gombrowicz nazywał Wittlina swoim ambasadorem w Stanach Zjednoczonych, a listy zawarte w tomie *Gombrowicz: walka o sławę* ukazują zakres problemów, które zajmowały obu pisarzy w owym czasie, i doskonale dokumentują wiedzę Gombrowicza na temat Ameryki. Podczas gdy snuje on naiwne wizje kulturalnej, teatralnej, bogatej i humanitarnej Ameryki, Wittlin niezmiennie sprowadza go do rzeczywistości i cynicznie stwierdza: „Tu wszystko jest biznesem” (WS I, 24)⁸. Najważniejszym celem Gombrowicza w owych trudnych, argentyńskich latach 1941–1955 było znalezienie kontaktów wydawniczych, a ponieważ nie znał ani języka angielskiego, ani kultury amerykańskiej („ja jak tabaka w rogu na gruncie amerykańskim”⁹), uczynił Wittlina swoistym łącznikiem z nieznaną mu

⁷ Wszystkie cytaty z *Ferdynandurke* pochodzą z *Dzieła zebrane*, t. I. *Ferdynandurke*, Instytut Literacki, Paryż 1969.

⁸ *Gombrowicz, walka o sławę*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998. Tytuł *Gombrowicz walka o sławę* oznaczam skrótem WS I (tom I) i WS II (tom II).

⁹ WS I, s.120.

kulturą i powiernikiem swoich amerykańskich nadziei. Podobne prośby o kontakty wydawnicze znajdujemy również w listach do Iwaszkiewicza, Giedroycia, Jeleńskiego czy Alicji de Barcza¹⁰. Wittlin był jednak ich głównym adresatem. Sam w wielkich kłopotach finansowych i zdrowotnych, pomagał Gombrowiczowi jak mógł, zdobywając informacje o różnych fundacjach i źródłach dofinansowania. Przekazał mu jednak obraz kraju skomercjalizowanego, bezwzględного, snobistycznego i nieczułego na ludzkie cierpienie. Ten obraz Ameryki, jakkolwiek zupełnie nie odpowiadał wyobrażeniom Gombrowicza z lat pięćdziesiątych, głęboko wpisał się w jego świadomość i na pewno zaważył na jego późniejszych kontaktach z wydawcami.

Pomimo trudności na niwie wydawniczej w latach pięćdziesiątych Gombrowicz zaczął odczuwać bardzo konkretnie związek z Ameryką. Dzięki nieustannej aktywności Wittlina zaczął otrzymywać niewielkie gratyfikacje wysokości 40, 50, 70 dolarów z różnych, głównie polskich organizacji emigracyjnych w Stanach Zjednoczonych, a od 1956 roku został stałym współpracownikiem Radia Wolna Europa, co przynosiło niewielką, ale znaczącą sumę w jego budżecie¹¹. Amerykańska pomoc pozwoliła mu opuścić Banco Polaco i całkowicie poświęcić się pracy twórczej. Paradoksalnie, amerykańska polityka kulturalna, która utrudniła wejście Gombrowicza na rynek amerykański, w znacznym stopniu przyczyniła się do sukcesów pisarza we Francji i w innych krajach Europy. Pierwsza notatka na temat Gombrowicza w Europie, pióra François Bondy'ego, ukazała się bowiem w 1953 roku w piśmie „Preuves”, które z kolei było organem Kongresu Wolności Kultury, organizacji utworzonej w 1950 roku przez amerykańskich i europejskich intelektualistów do walki z reżimami totalitarnymi. Jak się później okazało, Kongres był bezpośrednio finansowany przez Fundację Forda, a pośrednio przez CIA¹².

¹⁰ Urywki z tych listów udostępniła po raz pierwszy szerszej publiczności Nina Taylor Terlecka w czasie konferencji „Gombrowicz nasz współczesny”, Kraków, marzec 2004.

¹¹ List do Jerzego Giedroycia z 6 marca, 1956. *Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz: listy 1950–1969*, red. A. Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1993, s.144. Zob. również list do Jeleńskiego z 8 maja 1958, WS II, s. 18. Teksty (kopie) poga-danek do Radia Wolna Europa, nigdy nienadawane, odnalazła Rita Gombrowicz. Stanowią one tom XI *Dzieł zebranych: Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Instytut Literacki, Paryż 1977.

¹² Głównym zadaniem Kongresu była pomoc dla ruchów antykomunistycznych w Europie. Czołowi działacze Kongresu jak Józef Czapski czy Konstanty Jeleń-

Marzenia o sławie na rynku anglosaskim zaczynają nabierać realniejszego kształtu w 1959, gdy Gombrowicz nawiązuje kontakt z MacGibbon&Kee i rozpoczyna negocjacje na temat wydania *Ferdydurke* w Anglii i Stanach. Najważniejszy amerykański epizod tego czasu to krótka wymiana listów z Richardem Seaverem, przedstawicielem Grove Press (w archiwach Beinecke Library w Yale zachował się jedynie jeden list z tego okresu, z datą 11 sierpnia 1959), w którym Seaver wyraża zainteresowanie publikacją *Ferdydurke* w Stanach. Ta wymiana została przerwana, ponieważ, jak wiadomo, nie Grove Press, a wydawnictwo Harcourt, Brace wydało *Ferdydurke* w 1961 roku. Jednak korespondencja z Grove Press, podjęta ponownie w 1964, zaowocowała reedycją *Ferdydurke* i wydaniem *Pornografii* (1967), *Kosmosu* i *Ślubu* (1969)¹³.

Zainteresowanie anglosaskich wydawców twórczością Gombrowicza było następstwem jego rosnącej popularności w Europie. Na początku lat sześćdziesiątych *Ferdydurke* przetłumaczono na wszystkie główne języki europejskie, jednak droga na angielski i amerykański rynek wydawniczy była jak zwykle kręta i trudna. Po długich negocjacjach wydawnictwo MacGibbon&Kee wydało angielską wersję *Ferdydurke*, w tłumaczeniu Erica Mosbachera. Książka okazała się jednak całkowicie nieyskowna i sprzedaż około tysiąca egzemplarzy nie zachęciła wydawców do zaangażowania się w wydanie *Pornografii*. W rezultacie MacGibbon & Kee ociągają się i opóźniają decyzję, a w Stanach Harcourt-Brace odrzuca *Pornografię*. Jednak w Europie sława i znaczenie Gombrowicza rośnie, pojawiają się przekłady na większość języków europejskich, artykuły krytyczne w czołowych pismach francuskich i włoskich, a w 1963 roku Gombrowicz zostaje nominowany do nagrody wydawców Formentor (otrzymuje ją dopiero w 1967 roku). Stwarza więc trudną sytuację dla wydawców amerykańskich: z jednej strony interesuje ich jego ekspansywna, odmienna, europejskość, z drugiej – intelektualny charakter jego pisarstwa stanowi dla nich duże ryzyko finansowe.

ski byli związani z paryską „Kulturą”. Zob. M. Miecznicka, *Gombrowicz à la française*, „Teksty Drugie” 3 [75], 2002, (81-98). Na temat amerykańskiej polityki kulturalnej w Europie w czasie zimnej wojny zob. V.R. Berghahn, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe: Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*, Princeton University Press, Princeton 2001.

¹³ Na podstawie listu Richarda Severa z 9 lutego 1967, który podaje, że *Ferdydurke* i *Pornografia* wyjdą w marcu 1967: „Nos éditions de *Ferdydurke* et *La Pornographie* sortent le mois prochain...”

Gombrowicz w ocenie redaktorów The Atlantic Monthly Press (1963/1964)

Na początku 1963 roku, gdy Gombrowicz przebywał jeszcze w Argentynie, The Atlantic Monthly Press, szacowne wydawnictwo ze wschodniego wybrzeża, zainteresowało się wydaniem *Pornografii* w Stanach. Do tego czasu twórczością Gombrowicza interesowały się jedynie dwie firmy podobnego kalibru, Harcourt-Brace, która wydała *Ferdydurke* w 1961 roku, bez większego sukcesu, i Simon and Schuster, z którą korespondencja ograniczyła się do wymiany kilku listów. Kontakt Gombrowicza z The Atlantic Monthly Press ma niewątpliwie istotne znaczenie w kryształizacji jego poglądów na kulturę amerykańską. Tego rodzaju wydawnictwo o ugruntowanej renomie, którego czytelnicy należeli do wykształconej klasy średniej i wyższej, uważał Gombrowicz za najbardziej odpowiednie do promowania swojej twórczości. Gwarantowało ono bowiem, jego zdaniem, literacki i finansowy sukces. Nic więc dziwnego, że zainteresowanie The Atlantic Monthly Press nappełniło go nadzieją. W liście z 9 czerwca 1963, do Petera Davisona, głównego redaktora AMP¹⁴, Gombrowicz podkreśla „dostępność” *Pornografii* i jej renomę w Europie; tym samym wykazuje pewną znajomość gustów amerykańskiego czytelnika, który ulegał europejskim trendom, ale odrzucał rzeczy zbyt skomplikowane. Jednak odmowa wydania książki z powodu jej niejasności i trudnego stylu wskazuje, że Gombrowicz przecenił zarówno wydawców, jak i czytelników. Co wydawało się „dostępne” we Francji czy Niemczech, Davison ocenił jako zagmatwane, trudne i zgoła niedostępne dla amerykańskiego czytelnika.

Kopie raportów edytorskich, będące w posiadaniu Archiwum Beinecke Library Yale University, rzucają światło na przyczyny decyzji Davisona i wskazują, że była ona w większym stopniu funkcją kultury amerykańskiej niż „zagmatwanego” stylu *Pornografii*. Raporty edytorskie stanowią wewnętrzną korespondencją wydawnictwa; zostały one przez omyłkę wysłane do Gombrowicza i ogromnie go wzburzyły¹⁵. W liście z 10 kwietnia 1963 jeden z redaktorów AMP, M. Lawrence, ocenia *Pornografię* pod kątem rynku amerykańskiego i jednocześnie wysnuwa interesujące teorie na temat percepcji *Ferdydurke*, która – jak

¹⁴ W dalszej części rozważań stosuję skrót AMP dla określenia wydawnictwa The Atlantic Monthly Press.

¹⁵ Moja rozmowa z Ritą Gombrowicz, Yale University, październik 2004.

już wspomniałam – ukazała się w Stanach w 1963 roku (Harcourt-Brace). Obie książki były w tym czasie przetłumaczone na większość języków europejskich (*Pornografia* została opublikowana we Francji i Włoszech w 1962 roku) i utwierdzały swoją pozycję wśród najważniejszych pozycji literatury światowej. Dla Lawrence’a jednak *Ferdydurke* to „dziwaczna, nieprzystępna książka”. W *Pornografii* bawi go francuski tytuł (czyta ją bowiem w tym języku), a poza tym uznaje ją również za „dziwaczoną łamigłóvkę” (*a very obscure puzzle*). Dywagacje redaktora Lawrence’a na temat ezoteryczności, nieprzystępności i dekadencji tekstu, który ujmuje z osobliwej politycznej perspektywy (Lawrence łączy zakaz druku *Pornografii* w Polsce z polityczną wymową książki), świadczą o jego kompletnej ignorancji. Jakże uzasadniony w tym kontekście jest cynizm Gombrowicza na temat percepcji kultury polskiej (czy ogólniej słowiańskiej) przez Zachód, emanujący z cytowanego przeze mnie na początku fragmentu. Podobne refleksje na temat tożsamości kulturowej, które przewijają się w całej twórczości Gombrowicza, pojawiają się również w nieopublikowanym wywiadzie dla „The Evergreen Review”¹⁶. Lawrence kończy swój komentarz stwierdzeniem, że „jako fikcja, książki [*Pornografia* i *Ferdydurke*] są prowokująco pokrętnie i nieskładne. Zamyśl twórczy, nigdy w pełni nie wyrażony przez warstwę narracji, pozostaje jedynie w głowie pisarza”¹⁷.

W miesiąc później 16 maja 1963 inny redaktor wydawnictwa E.S. Yntema rozwiązuje zagadkę *Pornografii*, uznając ją za „znakomity pasjans”¹⁸. Redaktor Yntema najwyraźniej ocenia książkę na podstawie francuskiego

¹⁶ Zob. Tomislav Z. Longinović, *Borderline Culture: The Politics of Identity in Four Twentieth Century Slavic Novels*, The University of Arkansas Press, Fayetteville 1993. Cały rozdział na temat Gombrowicza w książce Longinovića analizuje gombrowiczowskie pojedynki ze stereotypami wynikającymi ze specyficznego usytuowania kultury polskiej na osi Wschód–Zachód czy dom–świat. Zob. również J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 17–19, czy moją rozprawę doktorską *European Peripheries: Poetics and Politics of Eastern Europe*, New York University, 1998, która w dużym stopniu poświęcona jest zagadnieniu tożsamości kulturowej w kontekście dyskursywnego podziału na Wschód i Zachód.

¹⁷ Wersja oryginalna w języku angielskim brzmi następująco: „as fiction, the books are provokingly ambiguous and disjointed. The ideas remain in Gombrowicz’ head, never fully expressed in his story of characters” (Trade Editorial Report, The Atlantic Monthly Press, Beinecke Library Archives).

¹⁸ Wersja oryginalna: „A brilliant game of solitaire, that’s what it is”.

tłumaczenia, zwracając uwagę bardziej na brzmienie francuskich zdań niż Gombrowiczowski tekst, który ocenia bardzo surowo jako „niejasny, perwersyjny, nieludzki, zimny i nieznośnie ciężki”¹⁹. Yntema oczywiście odrzuca *Pornografię*, zakładając, że przeciętny, wykształcony amerykański czytelnik nie będzie miał żadnej korzyści z powieści Gombrowicza, które go ani niczego nie nauczą, ani nie rozbawią, tym bardziej że (już w angielskim przekładzie) pozbawione zostaną francuskiego szarmu. Jak wspomniałam, w swojej ocenie Yntema utożsamia się z przeciętnym czytelnikiem i daje książce pewne szanse w bardziej elitarnych wydawnictwach, jak Grove Press czy Atheneum, przeznaczonych dla nielicznej, wybranej elity, którą cynicznie określa „The Few” – garstka.

Krótką nota redaktora Yntemy ukazuje postawę charakterystyczną dla amerykańskiej kultury, która tradycyjnie spycha na margines wszelkie dokonania artystyczne o bardziej skomplikowanej strukturze formalnej. Antyintelektualizm amerykański ma długą historię i – jak stwierdza Richard Hofstadter w swojej książce *Anti-intellectualism in American Life* (*Antyintelektualizm w kulturze amerykańskiej*)²⁰ – ma korzenie w dziewiętnastowiecznym utylitaryzmie, obskurantyzmie, egalitaryzmie i konformizmie. Amerykańska kultura XIX wieku była zdominowana przez zapatrywania republikańsko nastawionych klas wyższych, które hołdowały tradycyjnym wartościom, takim jak optymizm i akceptacja ustalonego porządku świata, w którym wszystkie działania miały swoje określone miejsce w określonym kontekście historycznym, przestrzennym i socjalnym. Ta dziewiętnastowieczna Ameryka była niechętna ludziom krytycznie nastawionym wobec tego porządku, którzy z pasją i oddaniem głosili swoje przekonania. Obecnie nazwalibyśmy ich intelektualistami. Tkwi tu oczywiście paradoks, ponieważ za niekwestionowaną podstawę amerykańskiego etosu obywatelskiego te same klasy uznawały postawę „civil disobedience” wyrażającą się obywatelskim, osobistym zaangażowaniem, które objawiło się często zdecydowanym sprzeciwem wobec ustalonych reguł i zasad. Współczesna forma intelektualizmu – antyintelektualizmu sięga do sytuacji politycznej lat pięćdziesiątych, kiedy w okresie zimnej wojny i mccarthyizmu wszelka krytyka establishmentu była równoznaczna z lewicowymi, marksistowskimi zapatrywaniami

¹⁹ Wersja oryginalna: „it is obscure, perverse, inhuman, chilly and ultimately tiresome”.

²⁰ Zob. R. Hofstadter, *Anti-intellectualism in American Life*, New York 1962.

i uznawana za anty-amerykańską. Paradoksalnie, niechęć do Gombrowicza była kontynuacją takiego podejścia, które każdą formę wyrafinowanej, abstrakcyjnej, krytycznej wypowiedzi z gruntu uznawało za podejrzaną. W ostatnich dziesięcioleciach rozwój kultury masowej, kontrola mediów przez wielkie korporacje, konsumeryzm i wulgaryzacja kultury, będące bezustannym przedmiotem krytyki podejmowanej przez amerykańskich pisarzy i publicystów, stanowią źródło najnowszej niechęci do intelektualistów. W przypadku Gombrowicza, Yntema dokonuje swoistej waloryzacji amerykańskiej kultury (najwyraźniej na jej niekorzyść) wobec kultury francuskiej, z góry zakładając, że amerykański czytelnik nie będzie w stanie docenić strony formalnej dzieła, ponieważ niejako dostępna jest mu tylko powierzchowna warstwa akcji. „Nie myślę”, stwierdza Yntema, „aby Gombrowicz kiedykolwiek znalazł w Ameryce taką publiczność jak we Francji, ponieważ w jego książce ważne jest to, Jak została napisana, a nie to, Co opisuje”²¹.

Przytoczone noty edytorskie sporządzone przez M. Lawrence’a i Y.S. Yntemę, jak również listy Petera H. Davisona (głównego redaktora) i Seymoura Lawrence’a (dyrektora) wydawnictwa stanowią nie tylko ważny przyczynek do studiów nad odbiorem Gombrowicza w Ameryce, ale co ważniejsze ukazują tkankę kulturową Stanów Zjednoczonych wczesnych lat sześćdziesiątych, kiedy to bardzo ważnym elementem jest wspomniany wcześniej anty-intelektualizm w środowiskach mających bezpośredni wpływ na kształtowanie kultury. Skala wartości zaproponowana przez reaktorów *The Atlantic Monthly Press* jest projekcją znanych uprzedzeń, u podłoża których leży populizm i amerykański pragmatyzm (w wulgarnym wydaniu), charakteryzujący się nieufnością wobec eksperymentów formalnych i abstrakcji; dlatego bardziej skomplikowane konstrukcje formalne i myślowe redaktorzy AMP uznają za domenę „małej i specjalnie wyszkolonej elity”²².

²¹ Wersja oryginalna: „I don’t think Gombrowicz will ever have the appreciative audience in America that he does in France, because it’s the How, not the What of this book that is important”. W tłumaczeniu zachowuję pisownię oryginału (Trade Editorial Report, *The Atlantic Monthly Press*, May 16, 1963. Beinecke Library Archives).

²² „We can rarely afford to publish books appealing primarily to a small and specially qualified elite”. Z listu Petera H. Davisona do Gombrowicza z 25 czerwca 1964, który zapowiadał odrzucenie *Dziennika* i potwierdzał decyzję o uprzednim odrzuceniu *Pornografii*.

Wydaje się, że w czasie gdy Gombrowicz prowadził boje z wydawnictwami amerykańskimi, Europa nadal tkwiła w dawnym modernistycznym porządku osadzonym w paradygmacie ciągłości kultury. Dlatego określane jako całkowicie dostępne dla francuskiego, niemieckiego czy polskiego czytelnika, książki Gombrowicza zostały sklasyfikowane przez redaktorów amerykańskich jako zawile i niedostępne.

Tekstów takich jak Gombrowicza nie można szybko przerobić, prze-mieścić i zastąpić innymi. Dostrzegli tę ich właściwość redaktorzy The Atlantic Monthly Press. Kiedy Peter H. Davison odrzuca *Dziennik* w liście z 25 czerwca 1964, uzasadniając swoją decyzję jego zbyt wielkim wyrafinowaniem intelektualnym: „Pańskie rozważania na temat marksizmu i egzystencjalizmu są znakomite, jednak zbyt zawile dla przeciętnego amerykańskiego czytelnika”²³ – „działa jak agent przyszłego, typowego konsumerystycznego społeczeństwa”, którego „nie stać” na publikacje książek skłaniających do namysłu. Co ważniejsze, antyintelektualizm Davisona wyklucza również intelektualistów amerykańskich z grona potencjalnych czytelników Gombrowicza, uznając ich za niezainteresowanych głównymi prądami myśli światowej, ponieważ jego zdaniem „te tematy nie są tak centralne dla amerykańskich, jak dla europejskich intelektualistów”²⁴.

Sposób, w jaki AMP traktował Gombrowicza, bynajmniej nie należał do wyjątków w klimacie politycznym Stanów z lat sześćdziesiątych. W „Missouri Review” z zimy 2000 możemy znaleźć listy ewaluacyjne wydawnictwa Alfred A. Knopf do Borgesa, Nabokova, Kundery, Bartha, Anaïs Nin i wielu innych²⁵.

W jakimś sensie kontakt Gombrowicza z amerykańskimi wydawcami spowodował efekt znany z Molierowskiego *Świętoszka* czy z Gombrowiczowskiej *Iwony*, kiedy pasywna, jedynie antycypowana obecność protagonisty powoduje wyświetlenie głęboko ukrytych mechanizmów, które jak swoiste *political unconscious*²⁶ rządzą społecznością „pod-i-oglądaną”

²³ „Your discussion of Marxism and Existentialism is brilliant, but ... too recondite for the ordinary American reader; and these topics are not so central to American as to European intellectual” (list Petera Davisona do Gombrowicza, 25 czerwca 1964).

²⁴ Zob. przypis 21.

²⁵ *From the Knopf Archives*, „The Missouri Review”, Winter, 2000.

²⁶ Termin Fredrica Jamesona z książki *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981.

na scenie. Sama obecność Iwony przyczynia się do odkrycia głęboko za-
woalowanych tajemnic dworu, podobnie obecność tekstów Gombrowi-
cza w świadomości amerykańskich wydawców ujawnia ukryte czy na-
wet nie w pełni wykrystalizowane mechanizmy kulturowe, które doszły
do głosu w trzydzieści lat później.

Korespondencja Gombrowicza z amerykańskimi wydawcami i noty
edytorskie jako manifestacja polityki wydawniczej stanowią integralny
składnik epistemy kulturowej i dają wgląd w jeden z najbardziej fascy-
nujących momentów w badaniach dyskursu – moment zmiany, w któ-
rym język opisu świata zaczyna się skłaniać ku nowym (czy może raczej
innym) praktykom dyskursywnym²⁷. Gombrowicz jako egzegeta kultu-
ry został dawno zauważony przez badaczy dyskursu. Foucault, jak pi-
sze Jeleński, był jego „wielkim admiratorem”²⁸, Goldman, Guattari, De-
leuze znaleźli w jego ujęciu relacji między jednostką i światem, stosun-
ku do historii, myślenia i języka doskonałe potwierdzenie swoich teo-
rii. Również oś rozważań Timothy Reissa na temat załamania się no-
wożytnych praktyk opisu świata, które określa mianem dyskursu anali-
tyczno-referencyjnego (*analytico-referential*), zbudowana jest na szczegó-
łowej analizie *Kosmosu*²⁹. Początek lat sześćdziesiątych w Stanach Zjed-
noczonych jest takim przełomowym momentem dyskursywnym, ponie-
waż w tym czasie zaczyna się zarysowywać system myślenia i wartości,
który w pełni zdominuje kulturę amerykańską lat dziewięćdziesiątych.
Z tego powodu analiza korespondencji Gombrowicza z wydawcami sta-
nowi ważny przyczynek do gombrowiczologii, jak również do analizy
kultury amerykańskiej.

Reakcja na teksty Gombrowicza w kulturotwórczych środowiskach
Ameryki ukazuje zakorzenione stereotypy na temat Europy Wschod-
niej. Pisarz z Europy Wschodniej zwykle postrzegany jest jako dziwne

²⁷ Foucault nazywa ten moment „przestrzenią pośrednią”, w której ujawnia się
zasada organizacji świata w postaci siatki konwergencji i uzależnień funkcyj-
nujących w danym systemie dyskursywnym. Z kolei Timothy Reiss postrzega
w tej przestrzeni biegnące obok siebie co najmniej dwa znaczące nurty dys-
kursywne – zstępujący i wstępujący; w pewnym momencie ten ostatni domi-
nuje strategie dyskursywne w określonym miejscu i czasie i opanowuje daną
epistemę. T. Reiss, *The Discourse of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca
1982, s. 14, i s. 21-23.

²⁸ List 30 października 1966. WS II, s.130.

²⁹ T.J. Reiss, *The Cosmos Rag, Or: How Mean Can You Be?*, „Discours Social/ Social
Discourse” 4. 1-2 (Winter 1992), s. 117-146.

indywiduum, ekscentryk komunista lub anty-komunista, którego twórczość z reguły dotyczy sytuacji politycznej, a język, którym się posługuje, jest zawily i nieprzetłumaczalny³⁰. Tego rodzaju odczucia można zauważyć na przykład w sposobie klasyfikacji Gombrowicza przez redaktora Yntemę, który określa polskiego pisarza tak oto: „Jest [Gombrowicz] Polakiem, który mieszkał w Argentynie od 1939 roku, intelektualista w typowo polskim stylu, nie komunista, radykał o nastawieniu anty-romantycznym, egzystencjalista”³¹. Trudno określić, co oznaczają te enigmatyczne określenia. Przebija przez nie dobrze skądinąd znany po-błażliwy, lekko drwiący stosunek wobec autora z tak zwanych niższych, zapóźnionych kultur Europy Wschodniej, który w latach sześćdziesiątych musiał być zawsze określany w kategoriach związku (pozytywnego lub negatywnego) z komunizmem. Połączenie intelektualizmu z komunizmem jest dla redaktora Yntemy nie do przyjęcia. Drażni go i wzbu-dza jego podejrzenia postawa krytyczna Gombrowicza, jego przewrot-ność i poza, której nie jest w stanie uchwycić. Dlatego pewnie określa *Pornografię* mianem „znakomita i niepociągająca” (*brilliant and unatrac-tive*). Twórczość polskiego pisarza, jako „trudna” (*difficult*), „udziwnio-na” (*puzzling*), „niejasna” (*obscure*) i „nieprzenikniona” (*impenetrable*), zostaje automatycznie sklasyfikowana jako nieprzyjazna kapitalistycz-nym, burżuazyjnym instytucjom Ameryki. E.S. Yntema tak konkludu-

³⁰ Literatura na temat stereotypowego odbioru kultury Wschodu przez Zachód i odwrotnie jest ogromna. W polskiej literaturze można by prześledzić tę tematykę prawdopodobnie od początków istnienia polskiego piśmiennictwa: od Słoty, przez Reja, Kochanowskiego, całą literaturę oświeceniową, z rozprawami „Monitora”, wystąpieniami Krasickiego, dyskusjami czołowych pol-skich romantyków o naśladowaniu zachodnich wzorców, po czasy współcze-sne uwikłane w trudną symbiozę z modernizmem. Jednymi z ważniejszych pozycji dotyczących analizy widzenia Wschodu Europy przez Zachód to: Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enligh-tenment*, Stanford University Press, Stanford 1994, Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York 1997, Tomislav Longinović, *Borderline Culture: The Politics of Identity in Four Twentieth Century Slavic Novels*, University of Arkansas Press, Fayetteville 1993, czy Krystyna Iłakowicz, *European Peripheries: Poetics and Politics of Eastern Europe*. Rozprawa doktorska, New York University, 1998.

³¹ Wersja angielska brzmi: „He is a Pole, who has lived in Argentina since 1939, intellectual as only a Pole can be, not a Communist but anti-romantic radical and Existentialist” (Trade Editorial Report, AMP, 3 czerwca, 1964).

je swoją ocenę *Ferdydurke* i *Pornografii*: „Możliwe, że [Gombrowicz] jest bardzo ważnym myślicielem w skali światowej, nie jest jednak autorem AMP”³², niejako potwierdzając, że odrzucenie Gombrowicza przez AMP sygnalizuje obawę przed intelektualizmem i kompleksowym, krytycznym myśleniem, które w ocenie redaktorów AMP stanowiło zagrożenie dla rodzących się w latach sześćdziesiątych technologii globalnego konsumeryzmu.

W świetle obecnej debaty w Stanach Zjednoczonych na temat statusu humanistyki w dzisiejszej sytuacji geopolitycznej reakcja redaktorów *The Atlantic Monthly Press* wobec intelektualizmu Gombrowicza jest jedynie smutnym zwiastunem obecnego kryzysu w czasach, które W.J.T. Mitchell nazywa epoką „post-humanistyczną” (*posthuman age*)³³. Kontakt Gombrowicza z AMP czy też swoisty wpływ jego aury ukazuje, jak „wirus” posthumanizmu, który najogólniej oznacza odpodmiotowanie jednostki ludzkiej i wchłonięcie jej przez system globalnych transakcji ekonomicznych i politycznych, rodził się w systemie kultury już w latach sześćdziesiątych. Jeśli jednak przyjmiemy całą twórczość Gombrowicza za prekursorską antycypację kultury ponowoczesnej, musimy również przyjąć jego bardziej optymistyczny ton i wiarę w siłę ludzkiego intelektu i ducha, które jako odmiany „niedojrzałości” równoważą jego krytykę zdehumanizowanej i sformalizowanej kultury.

W archiwach Beinecke Library znajduje się również tekst nieopublikowanego dotychczas wywiadu Gombrowicza dla „*The Evergreen Review*” z 1966 roku, o którym wspomniałam na początku tego eseju, skierowany wprost do amerykańskiego czytelnika. Ten wywiad, a właściwie rozmowa Gombrowicza z samym sobą, stwarza po raz pierwszy w historii relacji pisarza z kulturą amerykańską przestrzeń bezpośredniego kontaktu z amerykańską publicznością: Gombrowicz przybiera dobrze znane pozy z *Ferdydurke* czy *Trans-Atlantyku*, gotując się do walki z mocarnym, krnąbrnym, ale już dużo lepiej znanym przeciwnikiem. Dostrzegamy w tekście wywiadu ślady poprzednich kontaktów Gombrowicza z amerykańskimi redaktorami AMP, jednak jego ton jest znacznie swobodniejszy i bezpośredni, ponieważ pisarz staje wobec kultury, która przez wiele lat istniała w jego świadomości, wspomagając mate-

³² Wersja angielska: „It may be that G. is a ‘seminal’ thinker of global importance, but he is not an AMP author” (June 3, 1964).

³³ W.J.T. Mitchell, *Medium Theory: Preface to the 2003*, „*Critical Inquiry Symposium*”, „*Critical Inquiry*”, Winter 2004, vol. 30, nr 2 (324-335).

rialnie i w jakimś sensie go zaakceptowała. Pomimo braku oszałamiającego sukcesu, został zauważony w kręgach intelektualnych i uniwersyteckich, *Ferdynand* była na rynku wydawniczym od pięciu lat, przetłumaczono kilka opowiadań. „The Evergreen Review” opublikował *Na kuchennych schodach* i *Bankiet* w 1965 roku, a pierwsze wzmianki o opowiadaniach i tłumaczenia niektórych z nich ukazały się w antologii Olgi Scherer w 1955 roku³⁴. Fundacja Forda przyczyniła się do sprowadzenia pisarza do Europy, a prestiżowa polska Fundacja Jurzykowskiego przyznała Gombrowiczowi w 1966 roku nagrodę literacką za dorobek twórczy. W tym czasie Gombrowicz miał już dużo więcej kontaktów osobistych z Amerykanami, jak na przykład z Richardem Seaverem z Grove Press, z reprezentantem Fundacji Forda Shepardem Stone czy tak zwaną „dobrą panią Goodman”³⁵ również z Fundacji Forda.

Tekst wywiadu jak zwykle prowokuje: Gombrowicz operuje stereotypami, przekornie odgrywa ulubioną przez siebie rolę pisarza z Polski czy Europy Wschodniej i sarkastycznie zapytuje: „Co robią Polacy? Tańczą tańce ludowe? Piją wódkę? Mordują Żydów? Wydłubują im łyżką oczy?”³⁶ Jako „prosty Gombrowicz” (*un simple Gombrowicz*) i „wieśniak”

³⁴ O. Scherer-Virski, *The Modern Polish Short Story*, Mouton, The Hague 1955. Są to jedne z pierwszych publikacji. Poczynając od lat siedemdziesiątych, następuje wzrost zainteresowaniem dziełem Gombrowicza w Stanach Zjednoczonych, głównie w środowiskach uniwersyteckich. Zob. B. Holmgren, *Witold Gombrowicz in the United States*, w: E. Plonowska-Ziarek, red. *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*, State University of New York Press, Albany 1998. W chwili obecnej wszystkie podstawowe pozycje gombrowiczowskie zostały wydane w Stanach. Ostatnio ukazały się *Bakakaj (Bacacay)* w tłumaczeniu Billa Johnstona, wyd. Archipelago Books, New York, 2004, *Wspomnienia polskie (Polish Memories)*, tłum. Bill Johnston, Yale University Press, New Haven 2004, i *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans (A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes)*, tłum. Benjamin Ivry, Yale University Press, New Haven 2004. *Ferdynand* została ponownie przetłumaczona, tym razem bezpośrednio z języka polskiego, przez Danutę Borchardt, wyd. Yale University Press, New Haven 2000. Danuta Borchardt pracuje obecnie nad nowym przekładem *Kosmosu*.

³⁵ Sheba Goodman. Zob. również przypis 2, s. 16 WS II.

³⁶ „Qu'est-ce qu'il fait, le Polonais? Il danse des danses folkloriques? Il boit la vodka? Il assassine les Juifs? Il arrache les yeux avec une cuillère?” Wywiad dla „The Evergreen Review”, Beinecke Library, s. 4. Ostatnie dwa pytania nawiązują do popularnej w środowiskach intelektualnych powieści Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak*.

(*campagnard*), polski *flâneur* z lekkością i bezlitośnie ośmiesza pozorną wyższość amerykańskiej i europejskiej kultury, której domeną jest „odkrywanie” pisarza z Polski. Gombrowicz jak zwykle zadziwia doskonałym wyczuciem kultury, odgadując rządzące nią prawa i strategię. Cały wywiad emanuje tonem brodwayowskiego *show*, jest dynamiczny, lekki, zabawny, ale jednocześnie wymierzony w fasadowość i płytszą nowoczesnego systemu wartości, strategii politycznych i ideologii. Nic dziwnego, skoro – jak się dowiadujemy na początku wywiadu – właśnie kończy pisać *Operetkę*.

Oczywiście nie proponuję rozważań na temat wpływowologii, szczególnie, że *Operetkę* pisał Gombrowicz przez wiele lat i jest ona owocem jego szerokich przemyśleń na temat kultury światowej. Z drugiej strony doświadczenia amerykańskie na pewno składają się na „operetkową” wizję świata, w której króluje ignorancja i bezduszość. Nie bez przyczyny w pewnym momencie wywiadu Gombrowicz wspomina sytuację z roku 1965, kiedy kandydował do Międzynarodowej Nagrody Wydawców i jednym głosem przegrał, ponieważ przewodnicząca jury, amerykańska pisarka Mary McCarthy, oświadczyła, iż zdołała przeczytać jedynie pięćdziesiąt stron powieści (tą powieścią była *Pornografia*). Gombrowicz kończy swój wywód sarkastycznie zapytaniem, które przywodzi na myśl płytkie i pełne lekceważenia oceny jego twórczości przez redaktorów z *The Atlantic Monthly Press*: „Jeśli przewodniczący międzynarodowych konkursów nie czytają tego, co oceniają, to czego możemy spodziewać się od wydawców czy krytyków?”³⁷

Z wywiadu dla *Grove Press* emanuje ton i styl *Operetki*; galop i wizja świata, w którym wszystko jest do „jednorazowego użytku”. W tym wirtualnym, po-nowoczesnym i po-humanistycznym świecie, jak w *Operetce*, historia przeradza się w rewię mody, w której na wybiegu wymieniają się w zawrotnym tempie ludzie–kukły, a świat wartości między-ludzkich i doświadczenie zmienia się w migające obrazy. Ta schizofreniczna rzeczywistość nie bez przyczyny wyzwała postawy krytyczne w stylu Deleuze’a, Baudrillarda czy Žižka. Gombrowicz jak zwykle nieco wcześniej wyczuł klimat globalizmu, który zawładnął światem pod koniec dwudziestego wieku, a którego niedoścignionym wzorem są Stany Zjednoczone. Stąd Gombrowiczowska krytyka kultury zyskuje w obecnej chwili nowy wymiar, tak w Europie, jak i w Ameryce. Wywiad w „*The Ever-*

³⁷ „Mais, si même les présidents des jurys internationaux ne lisent pas ce qu’ils doivent juger, que peut-on espérer des éditeurs, des critiques?”

green Review” kończy znamienna uwaga o dojrzałości zdominowanej młodością, niejako implikując, że więź Gombrowicza z młodą, krnąbrną, i czasem nieokrzesaną amerykańską kulturą, tak jak jego związek z nie-dojrzałością, pozostanie zagadką. W istocie Ameryka nigdy nie skryształizowała się w wyobraźni Gombrowicza, tak jak Polska, Francja czy Europa; na zawsze będzie niekompletna, nie-dopowiedziana, rozrzucona niczym układanka. Gombrowicz wciąż ją zdobywa.

TOMISLAV LONGINOVIC

Dziewczyna zwana Walizką

WITOLD GOMBROWICZ JAKO HYBRYDA KULTUROWEGO PRZEKŁADU

Aby być w literaturze postacią taką jak Witold Gombrowicz, zawsze zanurzony w nagą rzeczywistość chwili, pisarz musi dokonać radykalnego zerwania z człowieczeństwem opartym na tożsamości. Osobowa czy narodowa – tożsamość narusza autonomię aktualnej rzeczywistości, co widać wyraźnie w momencie przechodzenia jednego ruchu w drugi, w momencie czystej rozkoszy, jaką daje wolność od struktur porządku Symbolicznego, mówiąc językiem Lacana. Gombrowicz przedstawia to jako ucieczkę od zafałszowującej władzy Formy, siły, która dorabia gębę i ogłupia, określając zbiorowe sposoby widzenia rzeczywistości. Począwszy od pojedynku na miny w *Ferdydurke*, pisarz może co najwyżej próbować uciec od przytłaczającej władzy twarzy, stanowiącej ramę kształtowaną przez siłę, z jaką społeczeństwo i kultura narzucają różne formy tożsamości. Mimesis, dzięki któremu coś staje się tożsame z czymś innym, kontrolowane jest przez Wielkiego Innego Formy, przez to, co Lacan nazwał symbolicznym poziomem doświadczenia psychoanalitycznego, ruchem języka, w którym tożsamość staje się raz na zawsze określona i zaczyna działać jako swoje własne znaczące.

Sprawy nieco się komplikują, gdy Symboliczne rozpada się na wiele kultur, wyrażających się w wielu językach, które nawzajem się przenikają i towarzyszą pisarzowi w różnych momentach jego życia. Językowe ramy kultury nie dają się sprowadzić do polskiej, hiszpańskiej czy francuskiej wymowy, tworzą bowiem rozmaite sieci powstałe dzięki zmianom i ruchom, dokonywanym wzdłuż tych szczególnych linii ucieczki od tożsamości, które przemieniają Witolda Gombrowicza w nazwisko, w hybrydyczną inscenizację, pozwalającą wykroczyć poza egzystencję ograniczaną przez jednolite wizje narodowego kanonu literackiego.

Przemierzając świat kulturowego przekładu, jaki zachodzi pomiędzy różnymi semiotycznymi obszarami, związanymi z odwiedzanymi krajami, Gombrowicz – zwolennik polimorficznej perwersji, towarzyszącej owemu procesowi rozpadu narodowego podmiotu – podkreśla elastyczność tożsamości symbolicznej, dzięki czemu na nowo odkrywa erotyzm oparty na materialnej identyfikacji z tym samym. Oto mimesis izomorficznego pragnienia, by połączyć się z innymi ludźmi w uwielbieniu ich ciał. Oparta na ostatecznej symbolicznej nieprzekładalności ciała i tragicznym dążeniu do zachowania tego samego w tym, co wyobrażone, młodość pozbawiona płciowej określoności każe stać się Witoldowi Gombrowiczowi prorokiem nieżnośnej głupoty istnienia. Celem jego oporu wobec etnicznych, klasowych i płciowych identyfikacji jest uzdrowienie ciała w jego wyimaginowanej pełni, stan graniczny, który można osiągnąć tylko dzięki zdecydowanej negacji wszystkich granic, kiedy pisanie staje się jedynym ośrodkiem narracyjnego „ja” poszukującego nieodkrytych dotąd obszarów literatury jako takiej.

Być wyrzutkiem ze wszystkich kultur znaczy nosić imię poza przekładem, chociaż właściwe polskie *Witold* na *Chrobrym* po drodze z portu w Gdyni do portu w Buenos Aires staje się śpiewnym argentyńskim *Witoldo*. Długie lata w Argentynie naznaczone są nędzą wygnania i mierznością nowego świata. Ich źródło tkwi w całkowicie nieprzekładalnej naturze wzgardzonej polskości, z której brzemieniem Gombrowicz wszedł w nową kulturę. I rzeczywiście, dopiero gdy wyjeżdża z Argentyny, udaje mu się usłyszeć brzącający już nostalgicznie przekład własnego imienia z ust dziewczyny z Buenos Aires, którą postanowił nazwać Walizką (hiszp. *maletin*): „Wszystkie moje przyjaciółki też były, albo są, w tobie zakochane, Witoldo, żadna się nie uchroniła!”¹ Usłyszał to w momencie, kiedy powrót do Europy był już przesądzony, chociaż to, co czekało na niego po drugiej stronie oceanu, nie było już tą samą Europą, którą opuścił w 1939 roku.

Dziewczyna zwana Walizką z trzeciego tomu Gombrowiczowskich *Dzienników* staje się symbolem namiętności do Argentyny, której Gombrowicz nie potrafił sobie uprzytomnić aż do momentu, gdy spędzone tam dwadzieścia cztery lata stopniowo zmieniały się w jeszcze jedno przemieszczenie tożsamości, kiedy rozpoczynał się nowy cykl kulturowych translacji. W obliczu porzucenia kultury Ameryki Łacińskiej, której nigdy nie uznał za całkowicie własną, odczuwa nagle osobliwe

¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, w: tegoż, *Dzieła*, Kraków 1997, s. 90.

zdumienie. „Ciekawe tylko i chciałbym to wiedzieć, ciekawe, dlaczego mnie w Argentynie nigdy nie przytrafiła się taka namiętność do Argentyny? Dlaczego to mnie napada, gdy się oddaliłem?”²

Z niepokojem typowym dla człowieka z kulturowego pogranicza oplakuje ową beznamiętność dla Argentyny – nie jest w stanie pojąć tak namacalnego braku uczucia. I przypomina sobie różne sytuacje, w których językowe nieporozumienia zmieniły jego życie na początku pobytu w Argentynie. Zaledwie kilka miesięcy po przyjeździe w wypełnionym po brzegi teatrze wygłasza po hiszpańsku z „okropnym akcentem” odczyt „Regresja kulturalna w Europie mniej znanej”³, po którym na scenę wskakuje para młodych intelektualistów i zaczyna ogniście przemawiać. Gombrowicz nie rozumie oczywiście ani słowa, udaje jednak, że rozumie wszystko, i zadowolony z poruszenia, jakie wywołał, liczy, że uda mu się jak najszybciej opuścić teatr w towarzystwie podziwiającego go baletnicy.

Na widok członków Polskiego Poselstwa, którzy wstają i wychodzą, zdaje sobie jednak sprawę, że coś poszło nie tak. Ktoś mu szepcze do ucha, że atakują Polskę. Zdumiewa się: „Jakże mam reagować, jeśli siedzę jak na niemieckim kazaniu?” Nie sprawdzał się jako porządny obywatel, z dala od doczesnych okropności żywiłowej materii, ucieleśnianej przez młodość i sztukę. Los emigranta naznaczają językowe nieporozumienia, kończące się zwykle mnóstwem nieprzewidzianych kłopotów. Zarazem jednak życie poza ustalonymi z góry czasowymi i historycznymi sensami ma w sobie coś niezwykle wyzwającego. Na początku dziennika z 1964 roku, już po wylądowaniu w Berlinie, znów próbuje przemyśleć swoje argentyńskie wygnanie:

Jeżeli ta turystyka mnie nie wyjałowiła, to dlatego, iż, szczęśliwym trafem, jako człowiek pióra nawykły do posługiwania się formą, mogłem przedsięwziąć kształtowanie mojej osoby z tej nowej pozycji, w tej sytuacji... Ale czyż Argentyna nie leżała w moich przeznaczeniach, gdy, dzieckiem w Polsce, robił, co mógł, żeby nie maszerować w takt marsza na defiladzie?⁴

Korzyść z bycia pisarzem na obczyźnie polega na możliwości podporządkowania własnego życia prawom formy, jak gdyby chodziło o rodzaj

² Tamże, s. 101.

³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1989, s. 169–171.

⁴ *Dziennik 1961–1969*, s. 141–142.

przekładu, zwłaszcza odkąd Gombrowicz przestał postrzegać samego siebie w kategoriach narodowej przynależności sięgającej czasu, gdy był dzieckiem. „Maszerować nie w takt” i zostać prawdziwym innym można właściwie tylko na emigracji, gdzie trzeba wciąż na nowo dokonywać przekładu własnej tożsamości. W procesie dystansowania się wobec swych korzeni, rozumianych jako przeszkoda dla artystycznego i osobistego rozwoju, emigracja jest zbawienną okolicznością. Oznacza stopniowe odrzucenie wszystkich identyfikacji, jakie ukształtowały się w uwarunkowanym kulturowo procesie tworzenia prawdziwie artystycznego obrazu życia. Gombrowiczowska pogarda dla wszelkich zbiorowych projektów, zwłaszcza tych związanych z przynależnością narodową, osiąga pełnię dopiero wówczas, gdy osiada on w Argentynie. Szczególnie własna polskość zaczyna go irytować: „Trzeba było zerwać z Polską i przeciwstawić się Polsce”⁵.

Kraj ojczysty, podobnie jak oryginalny tekst przeznaczony do przekładu, musi zostać odrzucony, aby „ja” mogło osiągnąć wolność bez granic i poczucie odmłodzenia, jakie rodzą się w kontakcie z inną kulturą. Przynależność narodowa zwykle unieważnia różnice i przytępia zmysł autentycznego życia oraz zdolność doświadczenia świata. „Polak z natury swojej jest Polakiem. Wobec czego, im bardziej Polak będzie sobą, tym bardziej będzie Polakiem. Jeśli Polska nie pozwala mu na swobodne myślenie i czucie, to znaczy, że Polska nie pozwala mu być w pełni sobą, czyli – w pełni Polakiem...”⁶

Ów paradoks stawania się Polakiem przez odrzucenie polskości stanowi podstawę całej Gombrowiczowskiej koncepcji tożsamości jako ruchu i stawania się. Polskość jest źródłem opresji, o ile występuje w swej wulgarnej postaci jako czynnik niwelujący różnice. Ten typ tożsamości działa za pomocą stereotypów, dusząc w zarodku wszelkie możliwości indywidualne. „A zatem moje pragnienie »przezwyćżenia Polski« było jednoznaczne z chęcią wzmocnienia naszej indywidualnej polskości. Chciałem po prostu, aby Polak przestał być wytworem wyłącznie życia zbiorowego – i »dla« życia zbiorowego”⁷. Nacjonalizm, jak każda inna Forma, która nie została bliżej zbadana, posiada moc wytyczania i stabilizowania indywidualnych trajektorii stawania się przez uzależnianie ich od interesów złudnej przynależności. Choć być może

⁵ W. Gombrowicz, *Testament*, Kraków 1996, s. 35.

⁶ *Dziennik 1957–1961*, s. 23.

⁷ Tamże, s. 23–24.

milcząca większość tę wizję polskości akceptuje, Gombrowicz widzi siłę Polaka w czymś dokładnie przeciwnym. „Dążyłem do tego, żeby Polak mógł z dumą powiedzieć: należę do narodu podrzędnego. Z dumą”⁸. Zamiast wysławiać swe własne narodowe królestwo i stawiać je wyżej ponad wszystkie inne, nowy typ Polaka odrzuca masową psychologię i zakorzenia się w obszarze „podrzędności”. Prawdziwa miłość do Polski opiera się na uznaniu jej faktycznego statusu drugorzędnego kraju europejskiego i akceptacji jej jako takiej. Każda inna droga prowadzi do złudzeń zbiorowej megalomanii, której jadowity wpływ dociera nie tylko do Polaków w Polsce, ale i do żyjących na obczyźnie.

Ta kolektywizacja życia jest dla indywidualisty takiego jak Gombrowicz nie do przyjęcia – on bowiem szuka ucieczki od wszelkich masowych wyobrażeń o rzeczywistości. „Zerwać! Dystans! Pisarz, artysta czy w ogóle ktoś, komu zależy na rozwoju duchowym, musi poczuć się człowiekiem, mieszkającym w Polsce, w Argentynie, musi uznać Polskę, Argentynę, jako przeszkodę, jako coś wrogiego”⁹. Stanowiąc źródło oryginalności, odrzucenie własnego narodu jest obowiązkiem, przerywa bowiem łańcuch identyfikacji wytworzony przez rodzinne opowieści, które nie przestają narzucać pisarzowi ograniczeń w ciągu całego jego życia. W Argentynie Gombrowicz starał się przemienić doświadczenie emigracji w eksperyment przeprowadzany samodzielnie i na samym sobie: pisanie dziennika pozwoliło mu osiągnąć największy możliwy dystans wobec własnego pochodzenia i stworzyć na swój użytek wiecznie zmienną postać. Tkwiąca w przekładzie moc ustanawiania „ja” przez „manipulację formą” wyprowadziła go poza „defiladę” w przestrzeń swobodnego ruchu języka, czego najwspanialszym efektem jest radość czerpana z wielkiego wyzwolenia w sobie skromnego artysty życia codziennego, artysty kulturowego przekładu.

Wyjazd z Polski w 1939 roku, jak powiada Gombrowicz, przebiegał w atmosferze ucieczki od „gorączkowych wrzasków głośników europejskich”, które rozbrzmiewały „duszącą furią nacjonalizmów”¹⁰. Tym, co napotkał w Argentynie, była cisza kraju, w którym nikt nie miał pojęcia o nim i o jego pracy. „Cisza, jak w lesie, że słyszać nawet brzęczenie muszki, po huku lat ostatnich przedziwna muzyka – i w ciszy, wypełnia-

⁸ Tamże, s. 24.

⁹ *Testament*, s. 35-36.

¹⁰ *Dziennik 1961–1969*, s. 141.

jącej, przepełniającej, zaczynają dochodzić mnie dwa słowa wyjątkowe, jedyne, szczególne: Witold Gombrowicz. Witold Gombrowicz”¹¹. Ciska Argentyny jest tak pożądana, ponieważ nazwisko „Witold Gombrowicz” wreszcie może wybrzmieć; to transatlantyckie wygnanie stanowi więc przestrzeń, dzięki której można się w końcu wynieść z ciasnego świata europejskich nacjonalizmów i jego uniwersalnych roszczeń i stać się prowizorycznym tworem, nieznającym ani cielesnych granic, ani narodowych zobowiązań. O ile imię „Witold Gombrowicz” pojawia się w całkowicie obcym językowo i kulturowo środowisku, o tyle nie jest jeszcze formą opresji dla „żywego indywiduum”. Wielowiekowe tradycje niszczą w artyście poczucie wolności, czyniąc stałe potrzeby wyobraźni jedynie echem nudnej historii, która zaciera zdolność postrzegania wyjątkowych zjawisk w literaturze. Argentyna ofiarowuje ciszę, dystans i wyzwolenie z historii, umożliwiając kosmopolityczne narodziny „Witolda Gombrowicza”.

Zarazem jednak pojawienie się jego imienia w przekładzie – formy *Witoldo* – pociąga za sobą komplikacje, ponieważ w połowie dwudziestego wieku imię to znaczy niewiele lub w ogóle nic w literackich salonach Porteño: „Sam, zgubiony, odcięty, obcy, nieznany, utopiony”¹². Gombrowicz w Argentynie nie jest już identyfikowany z jakąś kolejną tożsamością, co wywołuje w nim jednocześnie poczucie wyzwolenia i rozpacz. I kiedy zaczynają go przerażać głód, zimno i bezdomność, doznaje dziwnej euforii, wpadając w przepaść między kulturami: „Z jakąż pasją rzuciłem się w niższość, ja, pan Gombrowicz!”¹³ Ten upadek jest gwarancją, że powrót do instynktownej podstawy życia przeważy nad Formą, związanym z nią przymusem tożsamości i poczuciem rzeczywistości opartym na pragnieniu porządku. Poza obszarem porządku pozostaje swobodny upadek w ciemne królestwo upodlenia; poczucie nierealności, które dręczyło go w Polsce, wychodzi w pełni na jaw dopiero w Argentynie: pozbawiony środków do życia jest tu wolny od ciężaru ograniczeń „społeczeństwa dobrobytu”, które porzucił. Zaczyna dzielić los tych, których dotąd mógł jedynie oglądać przez niewidzialne, wcześniej nieprzekraczalne granice dzielące klasy we wszystkich kulturach.

Wspominając młodość spędzoną w rodzinnej posiadłości, zdaje sobie sprawę, że wygodne życie Gombrowiczów opierało się na służących.

¹¹ Tamże, s. 141.

¹² Tamże, s. 141.

¹³ *Testament*, s. 64.

„To oni ścierali się z życiem, nam na półmiskach przynoszono frykasy, byliśmy konsumentami”¹⁴. Najbardziej męczyła go nieznośna nuda rodzinnych salonów, przez co zaczął w tajemnicy uwielbiać „kredens, kuchnię, stajnię, parobków i dziewczki”, zaś społeczna i ekonomiczna degradacja „na zawsze” stała się jego „ideałem”¹⁵. Prowincjonalna kultura klasy ziemiańskiej wymagała wyrzeczenia się fizycznych i instynktownych elementów życia, podczas gdy chłopci zażywali „życia” we wszystkich jego aspektach. „Służba! Służba! To oni ścierali się z życiem”¹⁶. W Argentynie Gombrowicz zanurzył się w zdegradowanym świecie, o którym nawet mu się nie śniło; doświadczenie kosmopolity oznaczało los włóczykija, „Polaco loco”, jak go nazywano w literackich kręgach Buenos Aires.

Podróż z Argentyny do Europy oznacza zmianę zupełnie innego rodzaju, nie sposób już bowiem wrócić do dawnego Witolda sprzed wojny. Płyne przez ten sam ocean na statku „Federico” – jego hiszpańska nazwa świadczy o jeszcze jednym aspekcie kultury, z którym Gombrowicz będzie się musiał pogodzić po powrocie na stary kontynent. Rośnie w nim poczucie obcości, odkrywa, jak głęboko przesiąkł bezkształtnością argentyńskich pampasów przez ten kawał życia, jaki tam spędził. Nadaje to jego obecnemu życiu pewien nowy posmak *Latinidad Americana*. „Ze ta łacińskość amerykańska jakoś uzupełniła moją polskość – czy też może słońce południa, rozleniwienie formy – czy może swoista ich brutalność, brud, nikczemność... nie wiem...”¹⁷

Nadal więc prześladowa go nierealność własnego życia, tym razem zmieniając go w prawdziwą kulturową hybrydę, która dużo lepiej panuje nad swoim życiem, gdy wie, że jest na granicy kultur, niż w czasach przed pierwszą wyprawą przez Atlantyk. Po powrocie do Europy okazało się, że ma o wiele mniej kulturalnej ogłady niż Europejczycy, których niegdyś porzucił, ale zarazem jest znacznie od nich sprawniejszy w rozgrywaniu gry nieporozumień. Na uniwersytecie w Berlinie, podczas wieczoru poświęconego jego twórczości, Gombrowicz wstał pod koniec dyskusji i zaczął mówić po niemiecku, w języku, którym nie władał.

¹⁴ Tamże, s. 10.

¹⁵ Tamże, s. 11.

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ *Dziennik 1961–1969*, s. 97.