



**Rec.: Michał Głowiński, Gombrowicz i  
nadliteratura. (Kraków 2002).**

Maciej Zweifel

której nienawidzi, przeciw której się buntuje, każe przygotować dla suki środek poronny, by porządek budowany przeciw naturze ostatecznie nad nią zatriumfował.)

Badaczka przytacza opinię Gorkiego o dramatach Czechowa. Ten pierwszy podkreślał, że nacechowane są one „realizmem podniesionym [...] do duchowionej i głęboko przemyślanej symboliki” (cyt. na s. 256). Wskazanie na szczegółowe (naturalistyczne) didaskalia w dramatach Czechowa to argument istotny w przypadku lektury tekstu, ale wydaje się, iż ukształtowanie przestrzeni scenicznej nie zmierza w kierunku mimetycznego odwzorowania realiów, lecz jedynie zaznacza je (symbolicznie), współtworząc nastrój. Również to, że Czechow unika silnych akcentów, przemawia (co autorka przyznaje) przeciw umieszczeniu stworzonych przez niego postaci w galerii osobników zdeterminowanych. Fatalizm objawiający się w życiu Czechowowskich bohaterów dotyczy raczej wszechogarniającej inercji i bolesnej, choć nieuniknionej konfrontacji marzeń, ideałów – z rzeczywistością, nie zaś nieprzewidywalnego uwikłania biologiczno-środowiskowego. Celne jest natomiast umieszczenie Czechowa w sąsiedztwie dramaturgii Becketta, eksponujące egzystencjalny motyw zawieszenia życia w oczekiwaniu na coś, co pozwoliłoby wreszcie prawdziwie żyć, a co nigdy się nie wydarzy.

W części poświęconej dramaturgii polskiej ujęcie poglądów Rittnera wymaga chyba uzupełnienia, np. przez odwołanie się do artykułu Irzykowskiego *Uroki naturalizmu*<sup>7</sup>. Wydaje się bowiem, że intencje obu autorów są zbliżone: proponują oni szersze rozumienie pojęcia „naturalizm”. Determinizm biologiczny miłości zajmował także Świętochowskiego, choć jego konkluzje są inne niż te, do których dojść można po lekturze *Zabusi Zapolskiej*.

Książka Gabrieli Matuszek stanowi dobre wprowadzenie w problematykę europejskiego dramatu naturalistycznego, a jednocześnie uświadamia pojemność i ważkość tej kategorii, zdomowionej na dobre w dramacie XX-wiecznym. Zawarta w rozprawie bibliografia może stać się punktem wyjścia do dalszych samodzielnych studiów.

Katarzyna Sadkowska

Michał Głowiński, GOMBROWICZ I NADLITERATURA. (Kraków 2002). Wydawnictwo Literackie, ss. 288.

„Literaturę robi się [...] nie tylko ze słów, robi się ją także – z literatury. I tu wyłania się wielkie dzieło Witolda Gombrowicza” (s. 6). Z tego cytatu wyłania się także sam tytuł artykułu – *Gombrowiczowska nadliteratura* – oraz postawiona w nim teza, iż twórczość autora *Pornografii* wyrasta z aktywnego i przewartościowującego uczestnictwa w tradycji literackiej. Nie mamy więc zwierciadła odbijającego bieg życia, lecz różnojęzyczny i wielostylowy splot podporządkowany indywidualnej *intentio operis et auctoris*, która rozwijana jest w lekturze w „bezprecedensowy świat” (s. 9) każdego z utworów. Czytelnik, aby cieszyć się owym światem, musi najpierw uzgodnić „głosy” czy też „odgłosy” dzieł Williama Szekspira, Adama Mickiewicza, Jana Chryzostoma Paska i wielu innych. Śledząc losy Gombrowiczowskich bohaterów co krok natyka się na ujęcia może już znane, styl znajomy, gatunek aż nadto wyeksponowany. Ale wszystko zaciera się, ulega rozchwianiu. „To jest stamtąd”, lecz niezupełnie, inaczej jednak „zmaistrowane” (s. 12, 14), odmienny, swoisty daje efekt. Jaki? Muszę tutaj posłużyć się przymiotnikiem utworzonym od nazwy własnej – efekt bowiem jest po prostu gombrowiczowski. Dlatego wcześniej do „*operis*” dodałem „*auctoris*”. Tak więc obok narratora czy bohaterów wdziera się do dzieła autor wraz ze swoimi „bojami” z tradycją. Świat dzieła stanowią pewna fabuła oraz dialog z przeszłością. I przez pryzmat dyskusji z innymi literackimi ujęciami czytamy o losach protagoni-

<sup>7</sup> K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 5.

stów. Zapośredniczenie samej akcji jest także tym, co Michał Głowiński nazywa nadliteraturą (s. 14). Ów termin może budzić wątpliwości z tej racji, iż nieodparcie kojarzy się z wartościowaniem. Jeśli opowiadanie pewnej fabuły wzbogacone polemiką literacką jest „nadliteraturą”, to dzieła realistyczne muszą zadowolić się miejscem niższym i przeznaczonym dla (zaledwie) literatury. Użycie przedrostka „nad-” niweczy opisowość użytego pojęcia. Następną wątpliwość wzbudziło we mnie posłużenie się formą bezosobową strony zwrotnej czasownika: „robi się” – odnośnie do literatury. Jest to niefortunne zwłaszcza w przypadku pisania o Gombrowiczu oraz nie przystaje do refleksji na temat uwikłania tego pisarza w gry literackie i życiowe, zawartych w dalszych partiach książki..

Poświęciłem pierwszemu artykułowi tak wiele miejsca, od niego bowiem rozchodzą się drogi do następnych rozpraw w tomie. Gombrowiczowskie fabuły są – jak już zaznaczyłem – rozszerzone o akcję rozgrywaną między różnymi chwytami literackimi. Dlatego to, co się dzieje w „straszny piątek w domu hrabiny” (tytuł rozdziału), nie jest tylko „biesiadą u hrabiny Kotlubaj” (do tego utworu odsyła podtytuł), czyli opowiadaniem poświęconym zaszłym tam wydarzeniom, lecz zawiera „próbowanie” różnych stylów wypowiedzi, a ściślej – odkrywanie mowy jako strategii gubiącej i autentyczności, i samego człowieka.

Badacz analizuje perypetie narratora, będącego zarazem głównym bohaterem *Biesiady u hrabiny Kotlubaj*, jako swoisty dramat rozgrywający się w sferze języka i komunikacji. Oto sprawdzony wcześniej system porozumiewania się z arystokracją, który – stwierdza Głowiński – nie jest mówieniem, ale wysławianiem się (s. 20), traci zupełnie zdolność przekazu i „mieszczanin w salonie” (s. 16) jest traktowany jak intruz, obcy. Także zachowanie oraz język arystokratów „to nie to”, powstaje przepaść między stereotypem, który funkcjonował zamiast prawdy, a tym, co ci „obcy” wyprawiają. Wyprawiają zaś „dziki taniec” (s. 38) siejący groź (s. 40). Jest to jednak przedstawienie adresowane do mieszcza-nina, gdyż właśnie jego stereotypowe myślenie i wysławianie się należy uznać za motor zdarzeń. Autor *Gombrowicza i nadliteratury* na określenie akcji rozwijanej poprzez odwołanie się do „sposobów wypowiedzania” (s. 25) używa terminu „fabuła językowa” (s. 24). *Biesiada u hrabiny Kotlubaj* jest miejscem takiej gry słów, stylów i stereotypów, czyli zawieszeniem umowy kulturowej. Wkracza pierwotność, domena m.in. analogii magicznych, co w opowiadaniu powoduje „Nałożenie się Kalafiora i kalafiora” (s. 31). Ta „homonimia wywołała obraz kanibalistyczny” (s. 33), śledzenie zdarzeń językowych prowadzi interpretatora do metamorfozy kulinarnie postnej *Biesiady u hrabiny Kotlubaj* w „wielkie żarcie” (s. 33) kalafiora i Kalafiora. Kończy się więc grozą – nadżartym trupem. Gra językowa nie jest zwykłą zabawą, musimy przyznać, idąc za Głowińskim, że jest owa gra równoznaczna z końcem świata/kultury (s. 42).

W podobnym duchu została utrzymana interpretacja *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*. Mamy tutaj konsekwentnie rozwijaną „fabularyzację stereotypów” (s. 54). Są nimi zarówno funkcjonujące w każdej społeczności wyobrażenia tego, co swojskie, jak i przeciwstawiona mu domena obcości. Bohater opowiadania jest zawieszony między tymi biegunami (s. 53), ponieważ w nim samym stykają się dwie „rasy”, uznane także przez niego za obce sobie, lecz – i tu rodzi się rozdarcie – tak samo „zaczne” (s. 49). Dlatego czytelnik stawia pytanie o tożsamość protagonisty. Badacz określa go mianem osoby „podwójnej” (s. 47). To wewnętrzne rozdwojenie musi zaowocować w rozwijanej narracji pamiętnikarskiej użyciem dwóch różnych stylów (s. 47). Tak oto próba przywołania rodzinnego domu – idylli – zostaje wciągnięta w wir parodii (s. 49) przyprawionej elementami turpistycznymi (s. 50). Usytuowanie Stefana między przerastającymi jego możliwości asymilacyjne biegunami kończy się bankructwem życiowym (s. 53). Pragnie on uformować siebie w określony sposób i przez to, jak pisze Głowiński – „stereotypy stają się swoistymi wyznacznikami działań bohatera [...]” (s. 55). Oczywiście, te podsuwane z jednej tylko strony. Ale dla Czarnieckiego nie mogą już być swojskie – *volens nolens* parodiuje. Jest tak, gdyż wciąż tkwi w nim aktywny pierwiastek obcości (s. 56). Ulega więc Stefan narzucanej mu formie,

jednak ona sama nie przystaje do niego. Zdaniem Głowińskiego, w opowiadaniu tym mamy do czynienia z dramatem człowieka skazanego na wytwarzanie klisz. To stwierdzenie jest także swoistą przesłanką interpretacyjną, prowadzącą nas do dalszych utworów pisarza.

Forma, czyli to, co rodzi się zawsze między ludźmi, wprawia w ruch zdarzenia opisywane w *Pornografii* oraz przedstawiane w *Ślubie*. Dlatego Głowiński w *Pamiętniku* dostrzega „prefigurację” (s. 58), która będzie konsekwentnie rozwijana. W tym miejscu muszę także odwołać się do kategorii nadliteratury, ponieważ zostaje tu ona przez badacza dokładniej określona. Polemika Gombrowicza z tradycjami literackimi podjęta w samym utworze fabularnym nie jest, oczywiście, bez znaczenia dla jego świata przedstawionego. „Nadliterackość” pisarza staje się więc „parodią konstruktywną” (s. 60), gdyż służy wyrażeniu „własnej problematyki” (s. 64). Bez tego chwytu dramatu ludzkiego „między” nie mógłby zostać opisany. Głowiński tropi zatem splatające się wątki, motywy i gatunki. Mamy np. wzorzec walterscottowski (s. 66) zaszczerpiony na gruncie „polskiej wsi spokojnej” (s. 67). Jednak wszystkie działania bohaterów biorące się z tych dwóch wzorców, czyli owe „między”, takie jak miłość, zbrodnia czy też braterstwo, są efektem przemyślanej gry Fryderyka i Witolda. Są sztuczne (s. 68). Gombrowicz (oraz interpretator) idzie jeszcze dalej – ukazywane zdarzenia nie są autonomiczne, nie ma właściwie świata przedstawionego, lecz jest świat ciągle p r z e s t a w i a n y (s. 76–77). A dokładniej: to, co zwykle w powieści funkcjonuje jako fabuła, tj. działania, opisy i dialogi, tu jest tylko wstępem do właściwego przedstawienia i zostaje nazwane przez badacza „pustą epickością” (s. 77). Pustą, gdyż świat przedstawiony jest wciąż niegotowy. Takie postępowanie artystyczne zakłada oderwanie sposobu prezentacji od prezentowanych zdarzeń, czyli nieadekwatność stylu (s. 85). Ten *hiatus* nie tylko umożliwia postawienie języka jako domeny sztuczności w stan oskarżenia (s. 84–86), ale także wskazuje miejsce realizacji osoby pisarza, miejsce na szczerość (s. 87).

Powraca tutaj wątek *intentio operis et auctoris* – autor wypowiada w dziele także i siebie samego. Jak nie można sprowadzić człowieka do ograniczających go ram jakiejś formy, tak też nie sposób streścić *Pornografii*. Można najwyżej komentować, stąd po analizowanej tu wcześniej *Parodii konstruktywnej*, oznaczającej zawsze indywidualne posunięcie twórcze, następują *Komentarze do „Pornografii”* oraz – dalej – *Komentarze do „Ślubu”*. Niemożność streszczenia powieści wymienionej w tytule szkicu (s. 89) nie jest jednak równoznaczna z jej niefabularnością. Głowiński pisze, że „jest ona opowiadaniem o wydarzeniach układających się w sensowną całość”, a czytelnik nie zostaje postawiony wobec nie poddających się opisowi analiz czy też luźnych rozważań o wszystkim (s. 91). Czyli system powieści jest konsekwentnie realizowany (s. 95). Gdzie wobec tego rodzi się owa niemożność wyłuskania akcji? Otóż zdaniem interpretatora ma ona swoje źródło w „Kreowaniu indywidualnej symboliki” (s. 96), która – tworzona sytuacyjnie (nogawki, glista *etc.*) – jest zarazem reżyserskim natchnieniem dla p r z e s t a w i a j ą c e j świat powieściowy pary Fryderyk–Witold. Do tego musimy jeszcze dodać towarzyszące zdarzeniom „prześwity metafizyczne” (s. 98), czyniące niezwykle i tajemnicze ze znanego i umotywowanego. Niezwykłość tego, co miało być zupełnie oczywiste, wprowadza do dzieła prócz wątku szaleństwa (s. 101) także i elementy powieści filozoficznej (s. 110). Wyrazicielem tego wątku jest kreator wypadków (s. 109), Fryderyk, świadomy wolności twórczej człowieka, idący zatem śladem swego niemieckiego imiennika Friedricha Nietzschego (s. 108). Znow więc homonimia staje się ważną przesłanką interpretacyjną.

Znaczenie samych zachowań językowych wprowadza nas od razu w istotę problematyki *Ślubu*, gdyż „Bardziej niż z motywacją w ścisłym sensie tego słowa mamy tu do czynienia z homologią mówienia i sytuacji dramatycznej” (s. 132). Takie postawienie kwestii w tym dramacie zawieszają jego historyczność (s. 118), natomiast odwołania do kronik historycznych Szekspira służą raczej budowaniu napięcia między bohaterami a formą (s. 119). Centralną problematyką utworu staje się wszakże wszystko to, co jest efektem między-

ludzkich odniesień. Dlatego tradycyjną motywację zastępuje konflikt dyskursów, stylów, wreszcie – narastającej sztuczności (s. 128, 133). I w tym wszystkim, między tym wszystkim i wobec tego wszystkiego rozgrywają swoje losy bohaterowie.

Takim bohaterem był także sam Gombrowicz. Następne prace składające się na książkę Głowińskiego opisują i zarazem analizują dialog pisarza z „egzogenicznymi” formami, skorelowany z krystalizowaniem własnej osoby czy – lepiej – osobności.

Studium *Gombrowicz jako młody krytyk* wyławia podstawową przesłankę komentowania przez autora *Ferdydurke* dzieł innych twórców. „W tych szkicach i recenzjach – stwierdza Głowiński – formułuje Gombrowicz nie tyle swój program literacki [...], ile wyraża pewną koncepcję literatury czy – w kategoriach ogólnych – twórczości, tę, jaką miał realizować w swoim własnym pisarstwie” (s. 143). Głównie chodzi o to, by styl dzieła wynikał z wewnętrznej konieczności twórcy (s. 146). Ten postulat autentyczności, poszerzony o konteksty egzystencjalistyczne, będzie wszak osią działań kreatorskich Gombrowicza.

Autentyczności nie można sprowadzać jednak do ekspresji romantycznej (s. 144), lecz należy łączyć owo zalecenie autentyzmu z postulatem ciągłego rozwoju i nieufności wobec zastanych kanonów. I w tym miejscu docieramy do związków dwóch autorów oddanych – *ex definitione* na swój sposób – tej idei. W artykule *Gombrowicz a Brzozowski* badacz analizuje zbliżenie ideowe tych twórców, które zostało scementowane m.in. krytyką postawy pisarskiej Henryka Sienkiewicza. W obu przypadkach owa krytyka jest przeprowadzona z pozycji nonkonformistycznych (s. 179 n.). Zarówno dla Brzozowskiego, jak i dla Gombrowicza zagadnienia życia, formy, dystansu wobec nich oraz stosunku Polski do Europy są przedmiotem namysłu (s. 160–161) i momentem zainicjowania własnej aktywności literackiej. Przy czym każdy z pisarzy inaczej stara się wychowywać społeczeństwo. Brzozowski występuje zdecydowanie jako nauczyciel (stąd liczba mnoga w jego wypowiedziach), natomiast Gombrowicz „atakuję” własną indywidualnością. Pierwszego można więc nazwać „Skargą z początków XX wieku, Gombrowicz jest – być może – anty-Skargą [...]” (s. 173).

Porównanie autora *Kosmosu* ze znanym kaznodzieją, z osobą przede wszystkim operującą słowem skierowanym bezpośrednio do zgromadzonych słuchaczy, stanowi dobre wprowadzenie do artykułu *Gombrowiczowska diatryba* poświęconego przemówieniu *Przeciw poetom*. Badacz podkreśla, że mamy do czynienia z gatunkiem rzadkim we współczesnym piśmiennictwie (s. 196), mianowicie z oracją, w której na wstępie mówca zaznaczył, jak jest ona „ukierunkowana, »za« czy »przeciw«” (s. 197). Chodzi więc o gatunek retoryczny, ale pisarz nie poprzestaje na przywołaniu antycznego wzorca, lecz umieszcza ów wzorzec niejako w orbicie wpływów *Ferdydurke*, przez co podmiot mówiący jest samym Gombrowiczem, wszakże Gombrowiczem wypowiadającym się ze stanowiska jednego ze swoich bohaterów – Gałkiewicza (s. 201). Ta rola, zdaniem Głowińskiego, podsuwa rodzaj argumentów kierowanych przeciwko poezji (s. 204 n.). A są to argumenty zdroworozsądkowe i broniące człowieka przed wymuszonym zachwytem.

Dante był poetą. Wielkim poetą. Skoro wcześniejszy szkic traktował o ataku Gombrowicza na poezję, to nie może się obyć bez jakiejś jego „wycieczki” pod adresem włoskiego artysty, zatem następny artykuł nosi tytuł *Gombrowicz poprawia Dantego*. Głowiński stara się wniknąć w przyczynę, wydawałoby się – bezczelnego, postępowania polskiego twórcy, który demonstruje „beztroskę [...] daleką od wszelkich filologicznych zasad” (s. 228). Ale też Gombrowicz nie zamierza dosłownie poprawiać Dantego (s. 229), chodzi raczej o grę literacką z wielkim twórcą, grę – dodajmy – piekielnie poważną. Głowiński pisze: „Dante jest dla niego [tj. Gombrowicza] autorem właściwie tylko *Piekła*. [...] Istnieje on dla Gombrowicza jako kreator i kodyfikator potwornego świata, którym rządzi okrucieństwo, ból i cierpienie [...]” (s. 231). A ból – idźmy tropem interpretacyjnym badacza – jest kategorią ontologiczną, fundującą istnienie świata (s. 237). Toteż Dante w rozważaniach

Gombrowicza to nie tylko postać z odległej przeszłości. Odczytywany – nie poprawiany! – z pozycji egzystencjalisty, staje się znakiem sytuacji człowieka, także i Witolda Gombrowicza (s. 241).

W tym miejscu twórczość styka się z twórcą samym. Przedostatni artykuł włączony do tomu, zatytułowany *Między dziełem a biografią, na marginesie księżek Rity Gombrowicz i Rajmunda Kalickiego*, pozwoli mi zatoczyć koło i bardziej syntetycznie ująć recenzowaną tu pracę, którą zamyka *Aneks. Jest i właśnie go nie ma*, odnoszący się do recepcji emigracyjnego pisarza w Polsce i mający znaczenie wyłącznie historyczne, co podkreśla także autor (s. 278).

Tom *Gombrowicz i nadliteratura* stanowi całość podzieloną na dwie zasadnicze części. Pierwsza poświęcona jest analizie dzieł, w drugiej natomiast zbliżamy się coraz bardziej do osoby twórcy. Piszę „zbliżamy się”, albowiem – jak konkluduje Głowiński – biografia autora *Dzienników* nie może być czymś jednoznacznym i pewnym (s. 247), a to z tej racji, iż „codziennosc była dla Gombrowicza domeną gry” (s. 250). Owo zachowanie przypomina aktywność jego bohaterów. Gra toczy się o przestrzeń życiową jednostki. Jeśli tę analogię połączy się z towarzyszącym zawsze Gombrowiczowi postulatem autentyczności, z jednością osoby i stylu, to można dojść do wniosku, iż osoba Gombrowicza – ów makrokomunikat – jest koniecznym uzupełnieniem jego teorii twórczości. To oczywiście komplikuje postępowanie interpretacyjne: *intentio operis* niedwuznacznie odsyła do *intentio auctoris*.

Na koniec jeszcze uwaga. Głowiński dokonując porównania pisarstwa Gombrowicza i Thomasa Manna odwołuje się do pojęcia parodii (s. 64). Jednak odniesienie go do niemieckiego twórcy jest zbyt dużym uproszczeniem. Wiadomo bowiem, jak bardzo różne są to dzieła. Sądzę, że Gombrowicz reprezentuje żywioł analityczny (antyteza), natomiast Mann kreuje przede wszystkim wielkie syntezę. Elementy mimetyzmu formalnego w pisarstwie autora *Buddenbrooków* pełnią inną funkcję niż u autora *Kosmosu*: są wpisane w podstawowy nurt mimetyzmu z Arystotelesowej *Poetyki* rodem i budują jednolity, aczkolwiek dynamiczny świat.

Maciej Zweiffel

KSIĄŻKI BIOGRAFICZNE POŚWIĘCONE PISARZOM XX WIEKU W SERII „A TO POLSKA WŁAŚNIE” Wydawnictwa Dolnośląskiego we Wrocławiu: Andrzej Zawałda, MIŁOSZ. Recenzenci: Janusz Kryszak, Adam Poprawa. 1996, ss. 274, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Mariusz Urbaneck, KISIEL. 1997, ss. 272, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Kira Gałczyńska, GAŁCZYŃSKI. Recenzent: Stanisław Stabro. 1998, ss. 236, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Andrzej Stanisław Kowalczyk, GIEDROYC I „KULTURA”. 1999, ss. 314, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Jerzy Jarzębski, SCHULZ. 1999, ss. 244, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Piotr Łopuszański, LEŚMIAN. Recenzent: Michał Głowiński. 2000, ss. 246, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Henryk Markiewicz, BOY-ŻELEŃSKI. Recenzent: Andrzej Z. Makowiecki. 2001, ss. 248, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Jacek Łukasiewicz, HERBERT. 2001, ss. 262, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. – Zbigniew Majchrowski, RÓŻEWICZ. 2002, ss. 278, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr.

Jak „uwięzić w portrecie”<sup>1</sup>, aby spełnić wymagania sztuki biografii na poziomie ambitnym, ale popularnym. Na to pytanie musieli sobie odpowiedzieć autorzy książek biograficznych, których kilkanaście już pojawiło się w serii publikowanej przez wrocławskie Wydawnictwo Dolnośląskie „A to Polska właśnie”. Ta zakrojona na szeroką skalę seria

<sup>1</sup> Formuła J. Pollakówny z wiersza *Sztuka biografii*.