

Teksty Drugie 2005, 3, s. 66-78



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Gombrowicz Zdravka Malicia

Dalibor Blažina

Dalibor **BLAŽINA**

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 ambiwalentne reakcje: od akceptacji lub przynajmniej tolerancji do publicznego sprzeciwu, a nawet pewnego rodzaju idiosynkrazji wynikającej najczęściej z ideologicznego lub politycznego niezrozumienia i odrzucania przyjętych przez badacza założeń. A dla Malicia, jak spróbuję pokazać, najważniejsza była sama literatura i zawsze, kiedy tylko było to możliwe, próbował bronić jej przed inwazją wszelkich ideologizacji. Najdobitniej o tym świadczy właśnie jego podejście do Gombrowicza, któremu poświęcił dużą część swych polonistycznych poszukiwań.

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 montowanym procesie politycznym został skazany na utratę praw do dalszego kształcenia się w BiH i wyjechał do Zagrzebia. Tam zdał maturę w 1953 roku, w 1958 na Fakultecie Filozoficznym ukończył studia jugosławistyki i rusycystyki; w latach 1956-1957 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 spędził na Uniwersytecie Warszawskim, a 1959/1960 na Uniwersytecie Jagiellońskim; po powrocie do Zagrzebia w roku 1960 rozpoczyna pracę na tamtejszym Uniwersytecie i niedługo potem zakłada polonistykę.

Malić, dziecko drugiej wojny światowej, przybył do Zagrzebia już jako ukształtowany lewicowiec. Formułę literackiego zaangażowania odnalazł w paradygmacie, jaki symbolizował Miroslav Krleža. Zresztą, w cieniu autorytetu największego chorwackiego pisarza dojrzywała większa część jego generacji i wię-

szość chorwackiej inteligencji tamtego czasu. Oczywiście, patronat Krleży zakładał dokonanie wyboru – jakiego Krleżę wybrać? Tego z okresu przedwojennego czy tego późniejszego? Czas pokaże zaś, że najbliższym okazał się dla Malicia Krleża jeszcze niekanonizowany, prowokacyjny i ideowo spreczny – 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, pisarzu, który wyjście znajdował w autonomii literatury, obronie wolności myślenia i tworzenia, którego głos wzbudzał wystarczający respekt, aby obawiała się go zarówno lewica, jak i prawica. Mowa o Krleży, autorze zbioru poezji *Ballady Pietryka Kerempuha* (*Balade Petrice Kerempuha*), „szkicu-manifestu” *Przedmowa do „Podravskeg motiwov” Krste Hegedušicia* (*Predgovor „Podravskeg motivima” Krste Hegedušicia*) oraz powieści *Bankiet w Blitwie* (*Banket u Blitvi*) z lat trzydziestych, powstałych pod znakiem egzystencjalizmu i protestu przeciwko wszechobecnej ludzkiej głupocie i absurdowi.

Malić zjawia się w Polsce w okresie pomiędzy „odwilżą” i „małą stabilizacją”, kiedy detronizacja socrealizmu doprowadziła – przy okazji dobrze znanej eksplozji poetyckiej różnorodności – do afirmacji brutalności i autsajderstwa. Będzie to stanowiło podstawę pozwalającą zaakceptować pierwsze literackie partnerstwo – to z „generacją 1956”. Chodziło przede wszystkim o 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 „neoklasyzmie” – chodzi o reafirmację **l i t e r a c k o ś c i** jako pozytywnego teoretycznego argumentu na obronę literatury.

Malić przyjechał do Krakowa jesienią 1959 roku, aby zebrać materiały do planowanej pracy doktorskiej. I wówczas, najprawdopodobniej za namową Kazimierza Wyki, zdecydował się pisać właśnie o Gombrowiczu. Zresztą Malić już wtedy uznał autora *Ferdydurke* za centralną postać polskiej literatury, którego twórczość stanowiła pomost między przedwojenną i powojenną prozą. Łączność ta polegać miała według Malicia, na „braku zaufania w stosunku do wszystkich ogólnoludzkich kategorii” i reafirmacji „antybohaterstwa”¹. Dla niego Gombrowicz – bez względu na swoją specyfikę i jasne odrzucanie zasady „stada”, zawsze pozostanie symbolem „swojej” grupy, którą uważa za najważniejsze zjawisko polskiej prozy po 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 – praca doktorska pt. *Književno djelo Witolda Gombrowicza* (*Dzieło literackie Witolda Gombrowicza*, obroniona na Uniwersytecie w Zagrzebiu w 1965 roku). Punktem wyjścia dysertacji jest dyskusja z gombrowiczologią zastaną oraz określenie swojej pozycji i strategii w stosunku do przyjętych metod badania twórczości

¹ Z. Malić *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska, w całości niedrukowana], Zagreb 1965, s. 33. Dalej cytaty z tej pracy lokalizuję w tekście, po skrócie KD.

Gombrowicza: „Syntetycznych rozpraw o Gombrowiczu nie ma. Gombrowicza częściej porównywano z innymi pisarzami – od Rabelaisa do Ionesca – niż z nim samym, co znaczy, że przedmiotem dyskusji o Gombrowiczu były najczęściej jego poszczególne utwory a prawie nigdy jego cała twórczość” (KD, s. 39). W swojej pracy Małiś spróbuje zerwać z tą „tradycją” i „pokazać p r o c e s b u d o w a n i a przez Gombrowicza własnego świata literackiego, począwszy od jego pierwszej książki do dzisiaj” (KD, s. 39), przy czym analityczno-interpretacyjny horyzont jego badań obejmuje wszystko, co do tego czasu zostało opublikowane: (wszystko oprócz *Historii*, *Operetki*, *Kosmosu*, trzeciego tomu *Dziennika*, eseju o Dantem i oczywiście *Testamentu*).

Małiś przeciwstawia się dominacji socjologicznych, ideologicznych i wszelkich innych apriorycznych interpretacji; obcy jest mu także psychologizm i każdy rodzaj freudyzmu, a więc metod, z pomocą których można było Gombrowicza najłatwiej „zdyskredytować, lekceważyć, zbagatelizować”. Postuluje, innymi słowy, nie podchodzić do tej twórczości „ani z prawej, ani z lewej strony, ani z góry, ani z dołu, jak to mówił Krleża [...], lecz od środka, od strony dzieła literackiego, od literatury” (KD, s. 19).

Perspektywę badawczą Malicia można zdefiniować jako strukturalistyczną. Oznacza to formalizm jako metodę analizy, zakładającą między innymi wielowarstwowość dzieła literackiego, również w jej fenomenologicznym (Ingardenowskim) wariacie. Ten punkt widzenia uzupełniony został elementami teorii semiotycznej i generatywnej. Należy dodać, że metoda stosowana przez Malicia odwołuje się również do tradycji tzw. zagrzebskiej szkoły stylistycznej, która na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych osiągała znaczne sukcesy. Stąd Małiś chętnie korzysta z pojęć „makrostylistyka” i „mikrostylistyka”, przy czym pierwsze z nich oznacza elementy literackiej struktury na poziomie kompozycji i klasyfikacji genologicznych, drugie natomiast odnosi się do zabiegów na samym języku.

Małiś już na samym początku dysertacji, zajmując się stosunkami narratora i postaci w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, a właściwie tym, co później nazwie gombrowiczowską „prasytuacją”, wychodzi od analizy problemu konwencjonalizacji opisu. Zauważa, że konstrukcja narratora podporządkowana została psychologii modernistycznej, a postacie zdeterminowane są zewnętrznymi tylko kategoriami – zwłaszcza wyglądem fizycznym. Małiś określa relację narrator–postać po sartr’owsku rozumianą alienacją, bezskuteczną „obroną” narratora przed innymi – obroną własnego ciała. Tym samym znajdujemy się w centralnym punkcie interpretacji dzieła Gombrowicza proponowanej przez Zdravka Malicia. Chodzi o odkrycie ciała, albowiem właśnie od ciała „rozpoczyna Gombrowicz kształtowanie indywidualnej tożsamości” (KD, s. 60). Na tym polega oryginalność tego wielkiego pisarza.

Ponieważ postacie Gombrowicza określa konwencja, posiadają one status kiczu, skostniałej formy. Można je opisać tylko za pomocą parodii. Obydwie instance są w pewien sposób „zdeformowane”: narratorzy pod względem psychicznym, a postacie – fizycznym. Zostaje to oddane poprzez opis zachowań. Ciało ulega przy

tym kompromitacji, „cielesność pochłania samą siebie. Pozostaje nic. To znaczy – pozostaje duch (forma)” (KD, s. 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)” (KD, s. 80). Do tego wszystkiego dochodzi element absurdu: „Gdyby w świecie Gombrowicza była mowa o wolności, musiałaby ona znaczyć: uwolnienie od cielesności” (KD, s. 82).

Malić przechodzi następnie do wykazania na materiale językowym idiomatycznego charakteru prozy Gombrowicza. Jest to widoczne szczególnie na poziomie opisu części ciała, one stanowią, można powiedzieć, *corpus delicti* literackiego talentu pisarza. Różnorodność idiomatycznych środków wyrazu świadczy o tym, iż dzieło Gombrowicza jest „jednym wielkim idiomem” (jak w przypadku tytułu *Bakakaj czy Ferdydurke*). Słowo staje się w nim 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” (KD, s. 89).

Drugi rozdział dysertacji poświęcony został felietonom Gombrowicza. Tutaj również Malić przede wszystkim analizuje problem konwencji literackich. Według badacza autor *Ferdydurke* występuje nie tylko przeciwko polskiej literackiej tradycji „pięknosłowia” (od Sienkiewicza do Kadena Bandrowskiego), lecz także przeciwko reportażowej literaturze swojej generacji. Na pierwszy plan wysuwa się rozumienie przez Gombrowicza literatury jako wartości samej w sobie:

Just [ona] (bezsilnym) bogiem naszych czasów, ostatnim, w którego Gombrowicz rzuciłby kamieniem. Stale będzie go wyśmiewał (pastisze!), lecz nigdy nie przestanie składać mu ofiary. Dla Gombrowicza literatura jest czymś więcej niż sposobem uzewnętrznienia własnej osobowości, to forma istnienia, dzięki niej jest on tym, kim jest. (KD, s. 114)

Stawianie znaku równości pomiędzy literaturą i egzystencją umożliwi Gombrowiczowi zdemaskowanie „współczesnego polskiego kłamstwa literackiego” (KD, s. 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” (KD, s. 120). Przedmiotem tego burzenia jest nie tylko literatura, ale i wszystkie składniki mieszczańskiej kultury. Jego dzieło będzie więc „zwierciadłem cywilizacji sklerotycznej, banalnej, wyżartej”, ale i przeciwnie: „tęsknotą za życiem, bezpośredniością, czystością, autentycznością” (KD, s. 126).

W rozdziale o *Ferdydurke* Malić uznał, że podstawową zasadą kompozycji tej powieści jest kategoria snu – co nie jest nowością w stosunku do istniejącej już tradycji krytycznej – ale badacz nadaje tej kategorii 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*) (KD, s. 149)

Istnieją dwaj bohaterowie – pisarz i Józio, będący „infantylną inkarnacją pisarza, owocem jego wspomnień (KD, s. 149). Chodzi więc nie o ontologiczny, lecz o literacki charakter snu, a tym samym o „podstawowy chwyt makrostylistyczny”. Jego główną cechą jest zaskakujący automatyzm wydarzeń pozbawionych czasowej cenzury (to zarazem cecha parodiowanej powieści przygodowej). Znajduje to odbicie w typie postaci, które wyglądają „jak manekiny, jak martwe kukiełki, wbrew pozornej, fizycznej ruchliwości, a ich świat jako szopka, jako teatr kukiełkowy” (KD, s. 156).

Z podwojenia narratora wynika, zdaniem Malicia, kompozycyjne rozchwianie tekstu. Tę cechę nazywa „szczeliną”. Problem głównej postaci rozwiązuje badacz „w ramach zasadniczego Gombrowiczowskiego rozumienia literatury jako aktu egzystencjalnego”, podczas gdy w przypadku pozostałych postaci pojawiają się podwójne znaczenia nieumotywowane wyłącznie snem: „z jednej strony chodzi o sensy odwołujące się do socjologii, z drugiej – do literatury” (KD, s. 158). Jednak już wkrótce ta szczelina okaże się zaletą w kontekście barokowego charakteru tekstu – *Ferdydurke* „uzmysławia załomy, nieciągłość ukazywanej rzeczywistości, jej chaotyczną naturę i bezwzględną siłę tego chaosu” (KD, s. 165).

Występując przeciwko obydwu „tradycjom” interpretowania *Ferdydurke* – tej przedwojennej, ideologizowanej (z prawa i z lewa), jak i tej po1956 roku, która widzi w niej przede wszystkim satyrę społeczną – Małic opowiada się za trzecią (reprezentowaną przez Frydego, analizującego powieść Gombrowicza w kategoriach „konstruktywistycznej prozy”), kładącą nacisk 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 gry literackiej. Gombrowicz łamie jej zasady (co w tym przypadku znaczy: odnawia), ale nie rezygnuje z niej, nie opuszcza terenu literatury [...] nie rozprasza literackości w reporterskiej konwencji. (KD, s. 177)

Analizując postacie i realia *Ferdydurke* Małic wskazuje na nienaturalność i brak autentyczności życia w zbiorowości. Człowiek jest w zupełności zdeterminowany przez innych ludzi, a świat skrajnie uprzedmiotowiony – okazuje się „martwą naturą”. Z tej pozycji można Gombrowicza, zdaniem Malicia, zakwalifikować do pisarzy „których można by objąć wspólnym, szeroko rozumianym terminem – egzystencjalistów” (KD, s. 216).

Biorąc pod uwagę parodiowane konwencje (motyw bójki), *Ferdydurke* można analizować również w kontekście literatury popularnej (i teatru). Ta „podliteratura” kształtuje u Gombrowicza „wygląd zewnętrzny”, przeciwstawiając się głębokim znaczeniom. Właśnie to pęknięcie „pomiędzy historycznoliteracką tożsamością” a „ostatecznym, totalnym znaczeniem” stanowi wielką nowość *Ferdydurke* (KD, s. 226).

Błażina Gombrowicz Zdravka Malicia

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

Kończąc analizę *Ferdydurke*, badacz przeprowadza rekonstrukcję jej historyczno-literackiego znaczenia, odnosząc powieść Gombrowicza do *Pałuby* Irzykowskiego oraz do opinii Konstantego Jeleńskiego, dla którego autor *Trans-Atlantyku* jest „pisarzem metafizycznym”, odnawiającym „humanistyczne widzenie rzeczywistości”. Malić jest jednak bardziej skłonny umieszczać Gombrowicza w tej tradycji, która w *Ferdydurke* widzi przede wszystkim literacką „demystyfikację”, literacką parodię i parodię literatury (Kijowski): „Socjologia przestaje tutaj być celem, staje się środkiem” (KD, s. 251).

Następnie Malić przechodzi do *Iwony, księżniczki Burgunda*. Opiera się ponownie na analizie idiomatyki oraz ustaleniu stosunku dramatu do jego literackiego „pramodelu” – Szekspira. Tu, niby w zwierciadle parodii, potwierdza się, że „*Iwona* to *Hamlet à rebours*, tak jak Jarry’ego *Ubu król* to *Makbet à rebours*” (KD, s. 261). Ten przebrany Szekspir to tylko maska, pod którą rozprzestrzenia się „bezgraniczne *mare tenebrarum* drobnomieszkaństwa, przeciętnego Polaka XX wieku” (KD, s. 262). Ten „szekspirowski wierzch” i „spód spod znaku Alfreda Jarry” gombrowiczowskiej farsy zdradzają w rezultacie prawdziwe odniesienie dla *Iwony*, za którą „stoi Gabriela Zapolska ze swoim światem” (KD, s. 263).

Sytuacja, w jakiej znalazł się Gombrowicz po wyjeździe do Argentyny, uwypukla i dramatyzuje jedną z podstawowych cech jego literatury: ukierunkowanie na czytelnika (KD, s. 270) – co jest rezultatem męczącej pisarza nostalgii. *Ślub* jest dla Malicia jeszcze jednym powrotem Gombrowicza do mitu rodziny. Z nowej, mitologicznej tym razem perspektywy „cała akcja dramatu nabiera cech kościelnego obrzędu, chrześcijańskiej mszy” (KD, s. 275). Podstawowy gest metamorfozy ma charakter biblijny, słowo staje się ciałem i dlatego *Ślub* stanowi „sceniczną demonstrację mocy słowa” (KD, s. 277), co tłumaczy prymat stylistyki:

wydarzenia śledzą słowa, akcja jest do nich komentarzem. Fabuła (intryga) *Ślubu* naśladowuje językowy akt twórczy, materializację, realizację, potwierdzenie, wyświęcenie słów. (KD, s.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 udratyzowany monolog wewnętrzny głównej postaci. Na poziomie fabuły przeprowadza paralele z *Iwoną*: i Władzio, i Iwona pełnią tylko funkcję „kości niezgody”. Natomiast rola Henryka sprawia, że *Ślub* jest bardziej podobny do *Ferdydurke*. To Henryk właśnie 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 arcyzmu” (KD, s. 282-283).

Podobne cięcie strukturalne Malić zauważył w *Trans-Atlantyku*: tutaj „życie antycypuje fabułę, zaczyna się wcześniej od niej [...] i wcześniej się kończy” (KD, s. 294). Pomiędzy 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” (KD, s. 297), a Syn „postępu i nieskrępowania, wolności, życia i przyszłości” (KD, s. 298).

Fabuła odwołująca się do powieści detektywistycznej jest naznaczona zbrodnią i erotyczną perwersją: obydwie cechy spotykają się w postaci Gonzala, „reżysera, uwodziciela i złego ducha” (KD, s. 299). I chociaż zbrodnia pozostaje jedynie zamiarem, on jednak naprowadza narratora (Witolda Gombrowicza), aby ją przyjął jako rozwiązanie. Gombrowicz porównuje patriotyzm ze zmysłową miłością i opowiada się przeciwko „polskości”, przeciwko formie – w imię nowego, przyszłości. Z tej perspektywy *Trans-Atlantyk* staje się dla Malicia „powieścią patriotyczną w psychopatologicznej szacie” (KD, s. 300). Badacz jest on oczywiście świadomy, że *credo* Gombrowicza brzmi „od formy nie ma ucieczki”, co 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 martyrologicznego niewolnictwa”. Tutaj również na pierwszy plan wysuwa się idiomatyka, utrzymana w całości w poetyce kiczu. Strukturę *Trans-Atlantyku* Malić nazywa barokową, czego potwierdzeniem jest stylistyczna archaizacja idąca nie tylko w kierunku literatury sarmackiej, ale i tej gminnej, trywialnej. Z perspektywy barokowości tekstu widoczna jest jego znaczeniowa spójność: „Człowiek społeczny *Trans-Atlantyku* zostaje na końcu powieści związany jedynie z ideą polskości, a jedynym autentycznym wyrazem literackim tej idei jest folklor. Tym kończy się spór o Polskę, noszący cechy najgłębszego atawizmu” (KD, s. 312).

Pornografia stanowi dla Malicia swego rodzaju syntezę Gombrowicza. Tutaj stare Gombrowiczowskie motywy, tematy i kategorie zastały przedstawione w „stanie czystym”, w powieści panuje „doskonałe zgranie, celowość, odpowiedniość i konsekwencja dwu systemów obecnych w każdym dziele literackim: ideowego [...] i literackiego” (KD, s. 323-324).

Nowością jest sposób przedstawiania pejzażu, nabierającego mitologicznego i katolickiego charakteru (KD, s. 321). Lecz w centrum uwagi badacza ponownie znajduje się cielesność, która nie tylko determinuje kompozycję, ale i „coś o wiele ważniejszego – rzeczywistą podstawę fenomenów świata tej powieści” (KD, s. 324). Pozornie rozprawa Malicia zatoczyła tutaj pełne koło; nie chodzi jednak 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 samounicestwienia, autonegacji. Jedynym absolutem świata kreowanego przez Gombrowicza jest nicność. Śmierć jest znakiem tej nicności, a życie jej potwierdzeniem. (KD, s. 326)

Wyodrębniając w *Pornografii* elementy strukturalne, 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 to destrukcja polegająca na demitologizacji pejzażu i teraźniejszości powieści. Rezultatem tego zabiegu jest ustanawianie nowej równowagi: „Narodowa i katolicka mitologia ulega rozkładowi w zdemitologizowanej, ogołoconej rzeczywistości, której biologicznym atrybutem jest cielesność, a metafizycznym – kosmos” (KD, s. 333). „Wyższy poziom” to zatem „tłumaczenie mitologii świata przedstawionego powieści na język «nagiej» rzeczywistości, na język podstawowych egzystencjalnych kategorii człowieczeństwa” (KD, s. 332).

Doszedłszy do wyjściowego punktu swojej interpretacji, Malić na krótko zajmie się *Dziennikiem* (w tym momencie ma dostęp tylko do pierwszych dwóch części), w którym znajduje potwierdzenie swojej najważniejszej hipotezy: jako gatunek *Dziennik* w sposób najbardziej adekwatny realizuje „literaturę aktu życia” i umożliwia „utrwalenie życia w nieustannym ruchu i niedokończoności” (KD, s. 343).

Rekonstrukcja literackiego systemu Gombrowicza przeprowadzana przez Malicia systematycznie, od tekstu do tekstu, w interpretacyjnej spirali, jest równocześnie zamknięta i otwarta (znaczące jest w niej przecucie *Kosmosu*, a nawet eseju o Dantem). Jednakże referowanie idei Malicia, które miało na celu pokazanie najważniejszych mechanizmów jego metody badania Gombrowicza, byłoby niepełne bez uwzględnienia jeszcze dwóch ważnych charakterystycznych dla badacza kwestii historyczno-literackich. Po pierwsze, Malić umieszcza dzieło Gombrowicza w tradycji literatury polskiej, na europejskiej peryferii, gdyż „wiele możliwości literackich środków wyrazu może się tu o wiele swobodniej zrealizować niż w pobliżu wielkich literackich metropolii, które w znacznie większym są zdeterminowane i ograniczane przez tradycję” (KD, s. 350). Po drugie, twórczość Gombrowicza stanowi dla Malicia jedno z ogniw łańcucha literatury europejskiej, tego który „od Erazma, Montaigne’a i Rabelais’a, poprzez Voltaire’a, Gribojedowa, Gogola i Flauberta, Jarry’ego, Witkiewicza, nadrealistów, Krleży i Gombrowicza – na pierwszy plan wysuwa motyw «pochwały głupoty»” (KD, s. 44). Dlatego nie dziwi ostatni punkt interpretacji:

Zamiast zadowolić się miejscem ubożego 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. Zamiast przyjąć wyznaczoną mu rolę „kapłana” – wybrał dostojeństwo „błazna”. (KD, s. 351)

Praca doktorska Zdravka Malicia pisana w czasie, kiedy Gombrowicz wracał do Europy, kończy się apoteozą jego polskości. Oczywiście nie tylko z powodu Polski. Chodziło o reafirmację wszystkich „małych literatur”, również i chorwackiej – każdej kultury peryferii.

O wizjach, perspektywach i porównaniach 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 tych nawiązań są także prace Malicia na temat Krleży, powstałe równoległe z dysertacją. Malić zajmuje się w nich przede wszystkim tym 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 i mitologizacja kultury mieszczańskiej – potraktowane zostają w duchu sowizdrzalskiej groteski i egzystencjalizmu, i w których najmocniej dochodzi do głosu chęć burzenia 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 dziele 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”². Wszechmoc stylizacji, świadomy wybór pozycji autorskiej w stosunku do sprawdzonych kulturowych i literackich kanonów oraz egzystencjalistyczna wizja ludzkiego losu stanowi podstawę pozwalającą przeprowadzić paralelę Krleża – Gombrowicz; co więcej, radykalizm buntu stawia ich na tym samym poziomie w horyzoncie 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”³. 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 dzięki grotesce”⁴.

Pomiędzy Krleżą i Gombrowiczem istnieje jednak pewna zasadnicza różnica: o ile Gombrowicz jest radykalnym indywidualistą i destruktozem pozorów, a jego „pozytywną filozofię” można streścić jako literacką reafirmację abstrakcyjnie rozumianego humanizmu (stąd też jego krytyka Sartre’a), Krleża, jeśli chodzi o odrzucanie kulturowego i ideologicznego „kłamstwa”, o wiele bliższy Sartre’owi jako reprezentantowi tzw. literatury zaangażowanej.

Cztery rozdziały z dysertacji Zdravka Malicia – o *Šlubie* (1966), *Ferdydurke* (1968), *Trans-Atlantyku* (1970) i felietonach literackich (1973), w całości lub częściowo przerobione, pojawiły się w polskim tłumaczeniu w okresie „kanonizowania” Gombrowicza – w sensie nadanym przez Janusza Sławińskiego⁵. Na początku znajduje się Malić: autor pierwszej syntezy, interpretator, który odrzucił (jak sądził) balast nieliterackich chwytów interpretacyjnych, a szczególnie tych,

^{2/} J. Wierzbicki *Miroslav Krleža*, Warszawa 1965, s.100.

^{3/} Z. Malić *U krugu Balada Petrice Kerempuha*, „Umjetnost riječi”, br. 3, s. 553.

^{4/} Tamże, s.558.

^{5/} J. Sławiński *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 159-165.

Blażina Gombrowicz Zdravka Malicia

które można byłoby zakwalifikować do świata pozorów i kłamstw – do świata wszechwładnej formy. Stawiając znak równości pomiędzy Gombrowiczem a literaturą – rozumianą jako „akt egzystencjalny” – Malić w znacznej mierze „oczyścił” gombrowiczologiczny horyzont oczekiwań. Dzięki temu mogła ruszyć lawina interpretacji: jego praca zawiera *in nuce* wiele tematów, którymi później zajmowała się ta ekskluzywna dyscyplina hermeneutyczna, potrzebująca w pewnym momencie zachęty do koncentracji na tym, co istotne – na literackości. Tak w 1965 roku Malić widział przyszłość gombrowiczologii:

W literaturze o Gombrowiczu istnieje 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 szansę rozkwitnąć, wzmocnić się, ale pod warunkiem spokojniejszego, bardziej zrównoważonego i obiektywnego podejścia do twórczości Gombrowicza. (KD, s. 204)

Właściwie to zadanie wykonał Malić. W 1984 roku Zbigniew Łapiński chorwackiemu poloniście przypisuje w tym zakresie 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 z Zagrzebia, żeby umieć spojrzeć na Gombrowicza jak na przedmiot badań. Zresztą po rozprawach Zdravka Malicia ukazały się także pozycje polskie, posuwające naszą wiedzę znacznie dalej.⁶

„Oczyszczanie” gombrowiczologii przez Malicia jest rezultatem, co próbowałem pokazać, przyjęcia perspektywy „niezarażonej” Gombrowiczem samym. Może największa zasługa badacza polega na tym, że nie pisał o Gombrowiczu językiem Gombrowicza, decydując się na język zaczerpnięty z własnej tradycji, z jej perspektywy, „z granicy rozumu”. W ten pozornie paradoksalny sposób, według Malicia Gombrowicz właściwie potwierdził Krleżę i jego intelektualne znaczenie.

Po opublikowaniu wybranych rozdziałów z pracy doktorskiej w polskich czasopiśmie nie ukaże 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)*⁷, napisana z perspektywy, której można nadać imię: rok 1968. Zawiera ona krótki portret Gombrowicza jako (literackiego) buntownika i opis „literackiej drogi” pisarza, który okazuje się „nasz i współczesny”. Najważniejsze zadanie tego tekstu polega na ukazaniu teatralności utworów Gombrowicza, na umieszczeniu jego tekstów dramatycznych w kontekście historyczno-literackim.

^{6/} Z. Łapiński *Wstęp*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław 1984, s. 22.

^{7/} Z. Malić *Bit Gombrowiczewa kazališta*, „Książeczka smotra” II/1970, br. 3.

Malić widzi Gombrowicza jako „człowieka epoki przejściowej”, którego poglądy na świat jest

głęboko przesączony gnostycznym, antyapologetycznym pesymizmem ostatniego człowieka, człowieka rejestrującego rzeczywistość, zapisującego wydarzenia [...] człowieka, który przychodzi na końcu, aby poznać ukończone dzieło i odejść nic nie zmieniwszy.⁸

Gombrowicz, 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 – jak i Krleża) widzi twórczość Gombrowicza w tym kontekście jako negację nowych lewicowych ideałów.

Wcześniej opublikował Malić tekst *in memoriam* Gombrowicza⁹. Tekst bardzo skoncentrowany, informacyjny, napisany w tradycji najlepszych prac badacza, daje wizję człowieka, który swoją osobowość „podporządkował wymaganiom tej ludzkości, która jest istotą egzystencji człowieka”. Jeszcze raz z perspektywy Malicia oglądamy Gombrowicza w całej jego wielkości: „Umarł człowiek, który był nam potrzebny”¹⁰.

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 Harybdy polityki. Później stopniowo coraz bardziej wycofywał się ze świata i uciekał od ludzi, a literatura stała 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.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w czasie agresji i wojny w Chorwacji oraz Bośni i Hercegowinie, co dla Malicia było ideowym i osobistym „burzeniem świata”, próba tłumaczenia *Trans-Atlantyku* była niewątpliwie gestem opozycyjnym i próbą katharsis. Wielki rozrachunek Gombrowicza z „polskością” może stanowić antidotum na chorwacką (i nie tylko chorwacką) fascynację mitami i ideologiami tego czasu. Historyczno-literacki kontekst *Trans-Atlantyku* scharakteryzowany teraz zostaje ze 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 *Ob-*

^{8/} Tamże, s. 207-208.

^{9/} Z. Malić *Witold Gombrowicz (1904-1969) (U powodu smrti)*, „Telegram”, br. 487, Zagreb 1969.

^{10/} Tamże, s. 226.

Blażina Gombrowicz Zdravka Malicia

cego Alberta Camusa do dzisiejszych *Szatańskich wersetów* Rushdiego przewija się masa tekstów literackich, które głośno, ale jak 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.¹¹

Zakończenie *Trans-Atlantyku*, które kiedyś przynosiło katharsis poprzez śmiech, teraz przyjmuje kolor uniwersalnej cywilizacyjnej czerni – jest to

fajerwerk osiągniętej i zarazem straconej wolności, jedności i braterstwa. Ponieważ tą euforią demonicznie bezosobowego śmiechu cyrkowo i spektakularnie kamufluje się gorzka prawdę o zbrodni i czynieniu zła jako kwintesencji Historii.¹²

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

Gombrowicz Malicia miał swoje „fazy”. Na początku była dysertacja i wszystko, co zostało napisane później, pozostawało pod jej znakiem; z czasem jednak uzupełniał się i Malicia horyzont aktualizacji gombrowiczowskiego testamentu. Długo pozostawał wiernym literackim sojusznikiem autora *Ferdydurke*. Potwierdzają to także te teksty badacza, które polskiej publiczności do chwili obecnej nie były dostępne, tak jak i jego liczne tłumaczenia utworów Gombrowicza¹³.

Dziś wydaje mi się, że wkład Malicia w gombrowicologię, który moglibyśmy krótko określić – *ad rem*, powrót do literatury! – znowu nabiera na znaczeniu. Co więcej, może tak właśnie dałoby się obronić twórczość Gombrowicza tych wszystkich efemerycznych i przejściowych odczytań, którymi otoczony jest dziś.

Przeł. Jolanta Sychowska-Kawedźżija

Bibliografia prac Zdravko Malicia o Witoldzie Gombrowiczu:

1965. a) *Književno djelo Witolda Gombrowicza* [praca doktorska], w całości nie drukowana, 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.

^{11/} Z. Malić *Gombrowiczev „Trans-Atlantik”*, „Treći program Hrvatskog radija” br. 34, Zagreb 1991; zob. w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 231.

^{12/} Tamże.

^{13/} Już po ukończeniu tego artykułu ukazał się zbiór tekstów Zdravka Malicia o Gombrowiczu, jak i fragmentów jego tłumaczeń – *Gombrowicziana*, Zagreb 2004.

1966. a) *Ślub Gombrowicza* [rozdział pracy doktorskiej], „Dialog” (Warszawa), 1966 nr 5, s. 93-103; zob. też: *Gombrowiczevo Vjēnanje*, „Prolog” (Zagreb) 1974, br. 18, s. 40-44.
 b) *Uspomene iz puberteta Witolda Gombrowicza* [częściowo zmieniony rozdział z dysertacji], „Radovi Zavoda za slavensku filologiju” 1966, br. 8, Zagreb, s. 91-128.
1967. a) *Književni feljtoni Witolda Gombrowicza* [zmieniony rozdział z dysertacji], „Filološki pregled”, br. I-IV/1967, Beograd; zob. też: *Gombrowicz*, „L’Herne” nr 14, przeł. B. Vuletić, Paris 1971; także 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 Gombrowiczevo Dnevnik)* [rozdział z dysertacji], „Telegram”, br. 363, Zagreb 1967; zob. też pod tytułem: *Gombrowiczevo Dnevnik (1953-1966)*, w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 216-220.
1968. *Ferdydurke* [skrócony rozdział z dysertacji], przeł. J. Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 108-15; *Gombrowiczeva „Ferdydurke”* [rozdział z dysertacji częściowo zmieniony], „Književna smotra” XV/1983, br. 50, s. 21-44.
1969. *Witold Gombrowicz (1904-1969) (U povodu smrti)*, „Telegram” br. 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” 1970 z. 1/24, s. 95-112; zob. też pod tyt. „*Trans-Atlantyk, Witolda Gombrowicza*, przeł. Jan Wierzbicki, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 235-255.
 b) *Bit Gombrowiczeva kazališta*, „Književna smotra”, II/1970, br. 3, s. 3-8; zob. też: *Gombrowiczevo izlazak na scenu*, w: Z. Malić *Polonica*, Zagreb 1973, s. 41-54; także w: Z. Malić *Mickiewicz itd.*, Zagreb 2002, s. 196-209.
1971. *Poljska proza tridesetih godina*, „Književna smotra”, III/1971/1972, br. 10, s. 19-32.
1973. *Pogovor*, w: Witold Gombrowicz, *Pornografija – Kozmos*, Zagreb 1973, s. 279-281.
1991. *Gombrowiczevo „Trans-Atlantik”*, „Treći program Hrvatskog radija” br. 34, Zagreb 1991; także 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 tyt.: *Witold Gombrowicz*, „Dubrovnik” XII/2002, br. 3, s. 284-292.