Teksty Drugie 2005, 3, s. 120-125

Gombrowicz wobec sztuki

Magdalena Miecznicka

http://rcin.org.pl

Gombrowicz wobec sztuki

Gombrowicza fascynowała literatura popularna i w swojej twórczości wykorzystywał często schematy fabularne powieści kryminalnej. Książce Piotra Millatiego *Gombrowicz wobec sztuki*[1] również nieobce są cnoty tego gatunku: badacz-detektyw tropi niestrudzenie poglądy Gombrowicza (na sztukę), ich sprzeczności i mistyfikacje autora, przesłuchując w tym celu licznych świadków. W tej roli Millati jest niezastąpiony: jego niełatwa praca owocuje książką spójną i dającą jasny ogląd stosunku Gombrowicza do sztuki i niektórych sztuk. Chciałoby się jednak, żeby badacz częściej przekraczał granicę, za którą krytyka przestaje być rzemiosłem, a staje się – sztuką właśnie.

Jaki jest cel Millatiego? Choć tytuł książki wydaje się nieco mylący – można by na przykład sądzić, że chodzi tu o kwestie sztuki uprawianej przez samego Gombrowicza – już na czwartej stronie okładki otrzymujemy informację, że rzecz dotyczy „poglądów pisarza na muzykę i malarstwo, poezję i naturę artysty". Millati dzieli książkę na dwanaście rozdziałów: *Sztuka jako ekspresja osobowości*, *Gombrowicz i Artur Schopenhauer*, *Gombrowicz i Tomasz Mann*, *„Pogranicze" Gombrowicza*, *Gombrowicz i muzyka*, *Gombrowicz, muzyka i diabeł*, *Szymanowski i Witkacy: Przywłaszczony patronat i odpychająca bliskość*, *„No credo en la pintura!"*, *Credo en la pintura!*, *O korespondencji Gombrowicza z Jeanem Dubuffetem*, *Nieczystość literatury, nieczystość sztuki*, *Gombrowicz i poezja*. Pierwsze cztery rozdziały, a także części poświęcone Szymanowskiemu i Witkacemu oraz „nieczystości" literatury i sztuki, określiłabym jako rekonstrukcję ogólnych poglądów Gombrowicza na sztukę i wskazanie na jego najważniejsze powinowactwa, przy czym myśl Gombrowicza zostaje usytuowana w kontekście tradycji modernistycznej, w szerokim, „europejskim" znaczeniu tego terminu. W rozdziałach tych Piotr Millati wydobywa też

1/ P. Millati *Gombrowicz wobec sztuki (wybrane zagadnienia)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. Cytaty lokalizuję w tekście.

http://rcin.org.pl

pewne pojęcia, takie jak „pogranicze" czy „nieczystość", oraz opozycje, jak „nauka i sztuka", według autora kluczowe dla interesującej go problematyki. Pozostałe części poświęcone są trzem konkretnym dziedzinom sztuki – malarstwu, muzyce i poezji. Rekonstruując sądy Gombrowicza na temat sztuki w ogólności i wymienionych jej dziedzin w szczególności, Piotr Millati, historyk literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, sięga głównie po *Dziennik* i *Testament* (traktując je przede wszystkim jako dzieła dyskursywne) oraz po wszelkiego rodzaju „świadectwa" na temat Gombrowicza (między innymi książki Rity Gombrowicz, Rajmunda Kalickiego, Kazimierza Głaza, Joanny Siedleckiej, Tadeusza Kępińskiego, osobne artykuły i listy) – wypowiedzi tak istotne dla recepcji jego twórczości. Znacznie mniej interesują natomiast Millatiego utwory czysto fikcjonalne – przedmiotem jego dociekań są bowiem, jak się przekonuje czytelnik, niemal wyłącznie p o g l ą d y Gombrowicza wyłożone *explicite*. Zresztą, rekonstrukcja tych poglądów to zadanie wcale nie tak łatwe, jak mogłoby się wydawać. Myśl Gombrowicza okazuje się pełna sprzeczności, mistyfikacji, mylonych tropów i fałszywych zeznań, a Millati musi przyjąć strategię badacza-detektywa, który sprzeczne oświadczenia zestawia z wypowiedziami „świadków". W ten sposób na przykład dowodzi – wbrew wielu zapewnieniom Gombrowicza – nie tylko jego fascynacji malarstwem, lecz także ogromnego znawstwa i wrażliwości w tej dziedzinie. Talenty śledcze Millatiego znajdują doskonałe zastosowanie w rozdziale o korespondencji z Dubuffetem, w którym krytyk precyzyjnie i przejrzyście rekonstruuje całą historię i zwraca uwagę na niezwykłość tej korespondencji (zaaranżowanej dla celów autopromocyjnych) na tle pozostałego dorobku epistolarnego Gombrowicza, hołdującego raczej poetyce listów handlowych niż bezinteresownej wymiany myśli.

Rozdziały dotyczące ogólnej myśli pisarza o sztuce mają charakter rozbudowanych zestawień cytatów i, mimo ich niewątpliwej wartości porządkującej, wydają się mniej ciekawe niż te poświęcone konkretnym sztukom. Powinowactwa z modernistyczną koncepcją artysty, wpływ Schopenhauera i Nietzschego, a także konieczność odróżnienia elementów tych dwóch filozofii w dziele Gombrowicza, wspólnota duchowa z Tomaszem Mannem, to rzeczy znane i niebudzące szczególnych kontrowersji. Pisał już o tych sprawach dość obszernie na przykład Michał Legierski w książce *Modernizm Witolda Gombrowicza*[2]. Podczas gdy Legierskiego zajmowały jednak przede wszystkim dzieła fikcjonalne Gombrowicza – szczególnie *Pornografia*, *Kosmos* i *Zbrodnia z premedytacją* – Millati ogranicza się niemal wyłącznie do wypowiedzi dyskursywnych. O ile w passusach dotyczących porównania z Nietzschem i Schopenhauerem zasadę tę można przyjąć, o tyle brak odnośników do powieści czy opowiadań Gombrowicza w rozdziale poświęconym jego związkom z dziełem Tomasza Manna nieco razi. Niemiecki pisarz jest tu – poza esejami – autorem przede wszystkim dzieł fikcji (*Tonio Kröger*, *Czarodziejska góra*, *Wyznania hochsztalpera Feliska Krulla*). Gombrowicz okazuje się interesujący nie-

http://rcin.org.pl

2/ M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999.

mal wyłącznie jako teoretyk czy publicysta wyrażający się o sztuce *explicite* w *Dzienniku*, *Testamencie*, *Wspomnieniach polskich* czy artykule dla londyńskiego „Życia Akademickiego". A przecież samo przywołanie utworów fikcjonalnych innego autora powinno – żelaznym prawem symetrii i analogii – zwrócić uwagę krytyka na analogiczne dzieła będącego przedmiotem jego badań pisarza. Tymczasem wzmianki o *Pornografii* są tu jednozdaniowe i mają raczej charakter konstatacji niż analiz. Millati przeprowadza, niejako na życzenie samego Gombrowicza, paralelę pomiędzy jego życiem a historią Tonia Krögera, a także stosuje Mannowski podział artystów na „synów ducha" i „synów natury"[3], rekonstruując i rozwijając w ten sposób wyrażoną wprost w *Dzienniku* autointerpretację samego Gombrowicza. Gombrowicz byłby uszczęśliwiony: wszak „nic tak nie cieszy, jak fakt, że ludzie mniemają o nas dokładnie to, co chcemy, by mniemali"[4]. Jednak czytelnik, choć usatysfakcjonowany przejrzystością wywodu i łatwością, z jaką autor porusza się w temacie, chciałby, żeby – oprócz rozwinięcia tego, co powiedział sam Gombrowicz – wyprawił się on jak Kolumb na bardziej dziewicze wody. Czy badacz powinien chodzić wiernie po linii dyszli pozostawionych przez samego Gombrowicza i dostrzegać tylko te wróble, które pisarz sam powiesił? Przypomnienie i unaocznienie pewnych powinowactw, czego dokonuje Millati, mogłoby stać się doskonałym punktem wyjścia do dalszej analizy komparatystycznej.

Pomysłem interpretacyjnym, do którego autor zdaje się przywiązywać dużą wagę, jest wyróżnienie i podkreślenie kategorii „pogranicza" – bycia „pomiędzy" czy „na skraju" – jednego z ważnych motywów w myśli Gombrowicza, dotąd jeszcze, jak sądzi Millati, nie wystarczająco opisanego przez krytykę. Z kategorią tą badacz łączy zarówno Gombrowiczowski postulat krańcowości, jak i pochwałę „średnich temperatur". Zestawiając rozproszone wypowiedzi autora *Ferdydurke*, konstatuje, że „te dwa znaczenia, które pisarz nadał p o g r a n i c z u, są jednocześnie odbiciem jego dwóch twarzy, współistniejących na równych prawach, dwóch dążeń, postaw, namiętności" (s. 86). Operatywność tej kategorii – funkcjonującej na tych samych zasadach (choć oczywiście w mniejszym zakresie), co pojęcie „formy" – wykazuje Millati poprzez częste stosowanie jej w dalszych rozdziałach. Jest to zresztą cecha charakterystyczna tej pracy, która mimo wielości poruszanych problemów, zachowuje dość dużą spójność: wiele wątków przewija się w kilku rozdziałach – co można uznać zarówno za siłę rozprawy (konsekwencja, ogląd całościowy), jak i słabość (częste, zwłaszcza pod koniec, wrażenie *déjà vu*).

Najciekawsze są z pewnością – i choćby dla nich warto przeczytać książkę Millatiego – dwa rozdziały poświęcone muzyce. Choć zmuszony przywołać opinię Tadeusza Kępińskiego, odmawiającego Gombrowiczowi i wykształcenia, i talentów muzycznych, Millati staje po stronie Gombrowicza: przypomina „edukację mu-

3/ T. Mann *Geothe i Tołstoj*, przeł. M. Kłos-Gwizdalska, w: tegoż *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, wyb. D. Żmij-Zielińska, Muza, Warszawa 2000.

4/ J. Sławiński *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż *Teksty i teksty. Prace wybrane*, t. 3, Universitas, Kraków 2000, s. 158.

http://rcin.org.pl

zyczną", jaką pisarz przeprowadzał wśród swoich młodych przyjaciół w Tandilu, melomańskie popołudnia w Vence, o których pisała Rita Gombrowicz, a także wypowiedzi kompetentnych osób, uważających Gombrowicza za obytego z muzyką. Millati stawia sobie za cel dowieść ogromnej roli tej dziedziny sztuki w życiu pisarza i jego wrażliwości na muzykę: rzecz to wprawdzie znana, dla badacza staje się jednak punktem wyjścia do ciekawych wniosków. Po pierwsze, do przeprowadzenia paraleli pomiędzy rozwojem twórczości Gombrowicza i Beethovena. Po drugie, do wykazania – wbrew zapewnieniom samego pisarza – jego faktycznej fascynacji Bachem. Po trzecie, do uprawomocnienia interpretacji „muzycznych" dzieła Gombrowicza. I tu właśnie refleksja krytyczna Millatiego staje się najoryginalniejsza. Niezrażony całkowitym niemal brakiem bezpośrednich nawiązań do muzyki w utworach fikcjonalnych Gombrowicza, odstępując zarazem od zasady analizowania przede wszystkim strony dyskursywnej jego tekstów, autor podnosi problem muzykalności w warstwie formalnej dzieła, na przykład *Kosmosu*. Rezygnując ze zbyt trudnej, jego zdaniem, analizy muzycznej tej powieści, postanawia zestawić XIV kwartet smyczkowy Beethovena z rozdziałami XIV i XXI *Dziennika 1957-1961*, z których pierwszy zawiera bezpośrednie odniesienie do tego utworu. Motywami przewodnimi są ręka kelnera z kawiarni Querandi (rozdział XIV) i poparzenie córeczki Simona (rozdział XXI). „Zdarzenia opisane w tych dwóch rozdziałach rozgrywają się w dynamice krótkich fraz muzycznych, często kończących się gwałtownie, by pozwolić wybrzmieć grozie zapadającej po nich ciszy" (s. 121) – zauważa Millati. Dalszą analizę skupi wokół pojęć takich, jak „ekspozycja", „silny akcent akustyczny", „refren", „motyw" i „temat" w sensie muzycznym, „wariacja", „kompozycja", „scherzo" czy „przyprawiające o ciarki *forte*". Te muzyczne paralele połączy z przywoływaną już przez Jana Błońskiego „topiką diabelską"[5], przypominając przy tym – bardzo słusznie – że są to motywy znane z *Opętanych*. Pomysł konsekwentnie przeprowadzony i ciekawy, bo *Dziennik* nie odgrywa tu roli tekstu, z którego wyławiamy myśli, ale, traktowany jak dzieło artystyczne, podlega interpretacji.

O ile w rozdziałach poświęconych muzyce Millatiemu zależało na uprawomocnieniu – wbrew opiniom niektórych świadków – takiego wizerunku Gombrowicza, jaki on sam promował, o tyle w części dotyczącej malarstwa cel jest odwrotny: wbrew licznym zapewnieniom samego Gombrowicza dowieść jego fascynacji malarstwem. W obu wypadkach jednak – z Gombrowiczem czy mimo Gombrowicza – śledztwo Millatiego ma doprowadzić do udowodnienia pisarzowi jego ogromnego zaangażowania duchowego w daną dziedzinę sztuki. W rozdziałach dotyczących malarstwa Millati występuje więc nie jako obrońca autotematycznych wypowiedzi Gombrowicza, ale ich oskarżyciel. Słowom pisarza przeciwstawia zeznania „świadków" i „ekspertów" – takich jak historyk sztuki Andrzej Nakov i malarka Teresa Stankiewicz, którzy odwiedzali go w Vence, a także krytyk Piotr Skórzyński. Autor przypomina też wrażliwość Gombrowicza na piękno krajobrazów i cytu-

http://rcin.org.pl

5/ J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne, studia o Gombrowiczu*, Znak, Kraków 1994.

je twierdzenie Franscesca Cataluccia, że Gombrowicz zaczął pisać *Pornografię*, patrząc na reprodukcją obrazu Tycjana *Śmierć Akteona*. Krótko mówiąc, Millati robi wszystko, by pokazać nie tylko fascynację pisarza tępioną przez niego sztuką, lecz także jego dużą orientację w tym zakresie. Tym razem jednak – inaczej niż w rozdziałach o muzyce – rezygnuje z bardziej szczegółowej analizy „malarskiej" czy „plastycznej" któregoś z utworów Gombrowicza. A szkoda. Szkoda też, że Millati, skoro już przytacza liczne argumenty na rzecz tezy o plastyczności Gombrowiczowskiego opisu – pochodzące wprawdzie raczej z cudzych wypowiedzi niż z własnej analizy poetyki pisarza – nie ustosunkowuje się na przykład do wysuniętych kiedyś przez Włodzimierza Boleckiego[6] twierdzeń o konwencjonalnym i sztampowym charakterze Gombrowiczowskich opisów przyrody i o ich nieumotywowaniu zmysłową percepcją narratora – kluczowych przecież dla badań nad poetyką Gombrowicza. Przypomnijmy, że artykułowi poświęconemu opisom u Gombrowicza Bolecki nadał nawet kiedyś tytuł *Czy Gombrowicz miał oczy?*[7]. Byłoby ciekawie, gdyby Millati skonfrontował przytaczane przez siebie opinie ze sprzeczną – jak by się zdawało – tezą Boleckiego. Ponadto, skoro już zacytował Cataluccia *à propos Pornografii* i tyle miejsca poświęcił wrażliwości Gombrowicza na obrazy, mógł powieść tę wziąć na warsztat i analizie poddać na przykład rozsiane po tym utworze elementy poetyki ekfrazy – takie, jak choćby we fragmencie:

> Ale gdy znaleźliśmy się na wzgórzu i owiał nas oddech przestrzeni, u krańca której majaczyły się Góry Świętokrzyskie, przewrotność tej jazdy grzmotnęła mnie niemal w pierś – gdyż byliśmy jak z oleodruku – jak ze starego, familijnego albumu umarła fotografia – a na tym wzgórzu dawno zmarły wehikuł był widziany i z najdalszych krańców – wskutek czego kraina stała się złośliwie szydercza, okrutnie wzgardliwa.[8]

Jeśli chodzi o rozdział poświęcony stosunkowi Gombrowicza do poezji, podstawowym zadaniem, jakie stawia sobie Millati, jest uporządkowanie poglądów autora *Przeciw poetom* w tej kwestii, sprowadzające się po pierwsze do odróżnienia dwóch różnych znaczeń, w jakich pisarz używa słowa „poezja": poezja jako dziedzina sztuki oraz poezja jako jakość artystyczna, a po drugie do definicji określenia „poeta" w jego języku. Nie dochodzi tu jednak do żadnych rewolucyjnych interpretacji, a podstawowym autorytetem nauki o sobie i swoich poglądach okazuje się, nie po raz pierwszy w tej książce, sam Gombrowicz – raz nawet w sposób nieprzewidziany i humorystyczny: „Można tu bez większego ryzyka sformułować uogólnienie, że to ekskluzywne miano [poety – przyp. mój, M.M.] przysługuje tym, którzy swą twórczością budzą w nim największy artystyczny zachwyt [...]"

6/ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996, wyd. 2 popr. i uzup., s. 155-193. Analizy W. Boleckiego dotyczą oczywiście wczesnej twórczości Gombrowicza, a szczególnie *Ferdydurke*.

7/ W. Bolecki *Gombrowicz, avait-il des yeux?*, „Revue des Sciences Humaines" 1995 nr 239.

8/ W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 14.

http://rcin.org.pl

(s. 298) – pisze Millati w podsumowaniu. Krótko mówiąc – jeśli ktoś zachwyca, to dlatego, że poetą był.

W podtytule książki zawarta jest informacja „Wybrane zagadnienia" – i rzeczywiście, całkowicie pominięty został na przykład teatr. Brak ten zwraca uwagę, jeśli zważymy, że ze wszystkich dziedzin sztuki to właśnie teatr (a w każdym razie kategoria teatralności czy dramatyczności[9]), a nie muzyka czy malarstwo (tudzież kategorie muzyczności czy malarskości), uchodził zwykle za kluczowy dla Gombrowiczowskiej poetyki – do tego stopnia, że pisarstwo autora *Ślubu* i *Ferdydurke* od lat funkcjonuje w świadomości krytycznej jako na wskroś „teatralne". Jeśli weźmiemy pod uwagę wypowiedzi Gombrowicza na temat jego niechęci do spektakli teatralnych, domyślimy się, że tutaj także metoda śledcza Millatiego miałaby doskonałe zastosowanie. Czy badacz nie uznał teatru za sztukę równoważną z muzyką i plastyką, czy też postanowił pominąć go właśnie ze względu na tak liczne już rozpoznania tematu, tego nie wiem. Na marginesie dodajmy, że nie uwzględnił też tańca – a i tu miałby duże pole do popisu.

Reasumując, walory opisowe i rekonstrukcyjne książki Millatiego są niezaprzeczalne. Podjęte tematy w warstwie ideowej omawiane są bardzo skrupulatnie i na pewno wiele rozświetlają i precyzują. Ponadto, książkę bardzo dobrze się czyta – nie tylko ze względu na znaczną ilość cytatów z Gombrowicza, ale też na płynność wywodu i lekkość pióra autora. Nie zawsze jednak, jak sądzę, krytyk wystarczająco dystansuje się do swojego przedmiotu badań i jego wnioski czasami nie wykraczają zbytnio poza to, co mówił o sobie sam Gombrowicz – jest to, jak wiemy, typowa pułapka tej zdradliwej nauki, jaką jest gombrowiczologia. Dla mnie najciekawsza w książce okazuje się jednak nie rekonstrukcja tego, co Gombrowicz powiedział albo w skrytości sobie myślał, ale analiza poetyki jego utworów – taka jak w części dotyczącej muzyki. Chciałoby się, żeby takich analiz pojawiło się więcej – być może będzie to kolejne zadanie badawcze Piotra Millatiego?

Magdalena MIECZNICKA

9/ Zob. na przykład J. Błoński *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne?* , w: *Forma, śmiech*…, s. 251-252; J. Jarzębski *Dramat ego w dramacie historii*, wstęp do: W. Gombrowicz *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 6, a także W. Bolecki *Poetycki model prozy*…, przyp. 6, s. 191 – uwagi o „spektaklu myśli" w twórczości Gombrowicza.

http://rcin.org.pl