

Ewa Graczyk, PRZED WYBUCEM WSTRZĄSNAĆ. O TWÓRCZOŚCI WITOLDA GOMBROWICZA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. Gdańsk 2004. Słowo/obraz terytoria, ss. 320. – Janusz Margański, GEOGRAFIA PRAGNIEŃ. OPOWIEŚĆ O GOMBROWICZU. Kraków 2005. Wydawnictwo Literackie, ss. 238. – Małgorzata Klentak-Zabłocka, SŁABOŚĆ I BUNT. O TWÓRCZOŚCI FRANZA KAFKI W ŚWIELE GOMBROWICZOWSKIEJ KONCEPCJI „NIEDOJRZAŁOŚCI”. (Recenzenci: Stefan H. Kaszyński, Jerzy Speina). Toruń 2005. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 272. – Klementyna Sucha-

n o w, ARGENTYŃSKIE PRZYGODY GOMBROWICZA. Kraków 2005. Wydawnictwo Literackie, ss. 326.

Rok 2004 przyniósł chyba definitywne zamknięcie „sprawy Gombrowicza”, podniesionej przez Janusza Sławińskiego pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Po licznych konferencjach, dyskusjach, monograficznych czasopismach, artykułach i książkach można bez większego ryzyka stwierdzić, że dyskurs o Gombrowiczu został wydarty (retoryczną) przemocą spod władzy samego autora. Mówiąc inaczej, ale chyba również zasadnie: w jakimś sensie dyskurs o Gombrowiczu dopiero teraz wrócił do Gombrowicza. Potwierdzają to na różne sposoby cztery publikacje, które ukazały się w ostatnim czasie. Chociaż *Geografię pragnień. Opowieść o Gombrowiczu* Janusza Margańskiego i *Argentyńskie przygody Gombrowicza* Klementyny Suchanow można by nazwać biografiami, a *Przed wybuchem wstrząsając. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* Ewy Graczyk oraz *Słabość i bunt. O twórczości Franza Kafki w świetle Gombrowiczowskiej koncepcji „niedojrzałości”* Małgorzaty Klentak-Zabłockiej są rozprawami historycznoliterackimi, postaram się mówić o nich szukając podobieństw. Kolejność omówienia nie jest zupełnie przypadkowa, ale też nie kryje w sobie żadnej sugestii wartościującej.

Zacznę od książki Klentak-Zabłockiej, która wyszła bodaj najpóźniej. Nie jest to praca ściśle komparatystyczna, to raczej próba odczytania dzieła Franza Kafki w optyce gombrowiczowskiej, a precyzyjniej mówiąc – przez pryzmat koncepcji „niedojrzałości”. Relację między pisarzami Klentak-Zabłocka określa jako „pewien rodzaj komunikacji międzytekstowej” (s. 23), co sugerowałoby przynajmniej trzy sposoby lektury: poprzez dające się wskazać nawiązania intertekstualne, poprzez wpisana w teksty wrażliwość obu twórców i poprzez klimat epoki. Najciekawsza wydaje mi się opcja druga, autorka wybiera natomiast ostatnią, choć, co prawda, same analizy poniekąd wymuszają zdradę przyjętych założeń metodologicznych. Klentak-Zabłocka raz po raz przywołuje kontekst biografii Kafki (znamienne, że najczęściej sprowadza go do przypisu), doszukując się „niedojrzałości”, i widzi ją przez pryzmat nieustającego konfliktu z ojcem, w niechęci do sprostania jego oczekiwaniom, niezdecydowaniu w kwestii małżeństwa, młodzieńczym wyglądzie (s. 50, przypis 11; s. 78, przypis 74). Łatwo zauważyć, że tę charakterystykę dałoby się właściwie bez zastrzeżeń odnieść do Gombrowicza, czego badaczka jest najzupełniej świadoma (s. 219, przypis 1). Kafka przekształca literacko owe doświadczenia, tworząc serię natrętnie powracających obrazów: ciasnoty domu rodzinnego, prób sprostania oczekiwaniom, udręki procesu dojrzewania, pasma dotkliwych porażek życiowych, konfrontacji z ojcem, prób rozrachunku, atmosfery osaczenia, opresji, wyobcowania, buntów, ucieczek (s. 52–57). Tymczasem Klentak-Zabłocka traktuje tę charakterystyczną taktykę protagonistów jako swoisty znak czasów, konsekwencję modernistycznego przełomu, którego szerokie panoramy kreśli (s. 18–20, 48–49), co z historycznoliterackiego punktu widzenia jest oczywiście decyzją najzupełniej trafną, ale poniekąd tonizuje dramatyzm artystycznych i biograficznych wyborów autora *Zamku*, zaciera indywidualne w ogólnym. Rodzi się ponadto sugestia, że nieufność Kafki do tego, co kulturowe, jest sprawą światopoglądu, wypracowanego na podstawie lektur antenatów modernizmu, a nie egzystencjalnego wyobcowania i kulturowego okaleczenia. Tak samo wypada najważniejsze z uzasadnień paraleli Kafka–Gombrowicz, gdzie mowa o klimacie epoki, uwrażliwieniu na rozmaite fałsze i podobnym pojmowaniu roli artysty (s. 23, 33). Być może, obawa przed biografizmem zmusza Klentak-Zabłocką do takiego myślenia i zastrzeżeń, że Kafka nie ma nic wspólnego z protagonistami swoich utworów (s. 21, 170, 181).

Drugi istotny kontekst interpretacyjny stanowi „niedojrzałość”. Podejmując próbę zdefiniowania tej kategorii, autorka poprzestaje na zebraniu dotychczasowych ustaleń, pochodzących tak od gombrowiczołogów, jak i od samego Gombrowicza (s. 25–43). Wymienia ujęcia bardzo różne, oparte na szukaniu synonimów (młodość, dziecinność, infantyizm, nie-

samodzielność, nieokreśloność, niedokształt, niewykończenie, chaos, niższość), kontekstów (bunt pokoleń), identyfikacji negatywnej (dojrzałość jako pełnia wiedzy egzystencjalnej) – wszystkie równie mało przekonujące. Jeśli wreszcie pojawiają się sugestie bardziej inspirujące – a za taką uznałbym traktowanie „niedojrzałości” jako rebelii (s. 32), jako ujawniania niskich, wstydlivych inspiracji (s. 35), jako alternatywnego projektu egzystencji (s. 220) czy specyficznej uległości mającej subwersywny potencjał (s. 32) – to nie zostają rozwinięte. Podobnie rzecz ma się z tytułową kategorią „słabości”, podsuniętą w autokomentarzu przez Kafkę, ujmowaną jako pewien brak, niedyspozycja, ułomność zgoła, znajdująca wyraz w szczególnym, transgresyjnym stosunku pisarza do wszelkiej „pozytywności” (s. 15–16). Okiełznanie podobnych kategorii wydaje się możliwe jedynie pod warunkiem ich zinterpretowania, arbitralnego narzucenia kontekstu, nadania jakiejś (nowej) konkretności Gombrowiczowskiemu metaforom bądź mnożenia innych, nowych metafor, ale wciąż odnoszących się do ludzkiego doświadczenia; słowem: wynalezienia języka silniejszego od metaliterackiego dyskursu samego Gombrowicza. Autorka książki wprawdzie zauważa taką konieczność (s. 40, przypis 63), ale na tym poprzestaje. Przygotowany w oparciu o tradycyjną gombrowicologię dyskurs sam w sobie takiej siły raczej nie ma, co widać szczególnie wyraźnie w zestawieniu z autokomentarzami Gombrowicza, z których korzysta badaczka (s. 27, 37, 41, 42). Nie chodzi mi o powielanie maniery pisarza, ale jedynie o niezatrącenie tego, co tutaj najważniejsze, mianowicie całej traumatyczności problemów z tożsamością, z jakimi borykał się Gombrowicz.

Z tak przysposobioną maszyną analityczną Klentak-Zabłocka przystępuje do interpretacji dzieł Kafki i Gombrowicza. Jakie są efekty? Wbrew temu, co można by sądzić po nieco asekuranckim podejściu do „niedojrzałości”, okazują się całkiem interesujące. Badaczka zaczyna od omówienia Kafkowskich juveniliów (*Mały mieszkaniec ruin*, *Dzieci na drodze*, *Gdy jesteś nieszczęśliwy*), a następnie porównuje wybrane utwory fabularne obu pisarzy (*Wyrok* i *Zbrodnię z premedytacją*, *Palacza* i *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, *Przemianę* i *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*). Kafka wpisuje życiowe doświadczenia w literackie pierwociny, tworząc osobliwy fantazmat dzieciństwa, utopii czasu i miejsca poza wychowawczą i dydaktyczną opresją; fantazmat bardzo zresztą ambiwalentny, kryjący w sobie napięcia pomiędzy pragnieniem przynależności do wspólnoty, poczuciem iluzorycznej satysfakcji z tego uczestnictwa, doświadczeniem odosobnienia, świadomością bezpowrotności utraty i przecuciem daremności sprzeciwu, a będący w istocie oskarżeniem procesów pedagogizujących i socjalizujących. Z kolei porównywane opowiadania Klentak-Zabłocka interpretuje jako dokumenty patriarchalnej opresji i rozpaczliwych prób wymknięcia się jej, wykluczenia za niesprostanie roli syna oraz tworzenia lub rozpoznawania w sobie Inności (autorkę coś powstrzymuje od prób jej bardziej zdecydowanego definiowania), a następnie jej egzorcyzmowania, wypierania i stygmatyzacji. Gombrowicz pojawia się tu jako tło i kontekst interpretacyjny w postaci znanych motywów: relacji rzeczywistość–pozór, kategorii „międzyludzkości” i problemu „Formy”.

Rozdział kończy się fragmentem poświęconym interpretacji *Listu do ojca*. Klentak-Zabłocka pokazuje, że Kafka wpisał w ten tekst wszystkie traumatyczne doświadczenia, które stały się udziałem bohaterów opowiadań: koszmar pedagogicznej korekcji, nieakceptację, odrzucenie. Na podstawie analizy innych utworów autobiograficznych Kafki badaczka rekonstruuje jego definicję literatury (*nb.* zbieżną z Gombrowiczowskim rozumieniem pisania) jako wyłącznej formy istnienia i jako aktu przekroczenia (ciała, siebie, prawa). Ta partia książki chyba ostatecznie przekonuje, iż wyczuwalne tu i ówdzie obawy Klentak-Zabłockiej przed wychyleniem się w stronę egzystencji autora *Procesu* były bezpodstawne. Warto jeszcze odnotować intrygującą zależność intertekstualną między pisarzami, odkrytą i zaprezentowaną w *Zakończeniu*. Mowa o żukach pojawiających się w *Listach do Mileny* i w *Dzienniku*, w obu przypadkach stających się figurą dyskursu o etyce (s. 222–223).

Rozdział kolejny to obszerna analiza porównawcza *Procesu* i *Ferdydurki*. Klentak-

-Zabłocka nie poprzestaje na omówieniu zbieżności elementów strukturalnych (fabularnych, genologicznych, metatekstualnych), analogii tak wyrazistych, że nasuwających myśl o celowym nawiązaniu intertekstualnym. Za podstawową płaszczyznę wspólną obu powieściom uznaje temat alienacji, determinowanej czynnikami interakcyjnymi, socjalnymi i etnicznymi (s. 201–203). Trudna do wyjaśnienia podatność protagonistów na przymus alienacyjny zdaje się sugerować, że osaczająca ich władza jest strukturą absolutnie nieprzejrzystą, wszechobecną, o nie dającym się zlokalizować źródle i dlatego zgoła nieuchronną. Bohaterowie Kafki i Gombrowicza, zdaniem badaczki, reagują różnie: Józef K. – bezwolnością, Józio – autokreacją (s. 180, 185, 197, 216–217). Najciekawsza wydaje się jednak uwaga, że Prawo (*vel* Forma) ingerujące w powieściowe światy nie wprowadza porządku w miejsce chaosu, ale wydobywa z protagonistów to, co w nich i wokół nich nieokreślone, nieoficjalne, niskie, inne (s. 189–191). Interesująca byłaby więc lektura obu powieści w kategoriach „władzy duszpasterskiej” Michela Foucault.

Wszystkie interpretacje Małgorzaty Klentak-Zabłockiej są bardzo zajmujące i nie ulega wątpliwości, że pamiętać o nich powinni i kafkolodzy, i gombrowiczolodzy<sup>1</sup>. Utwory Kafki faktycznie zostały odczytane w sposób ciekawy i inspirujący. Obawiam się jednak, że ów efekt interpretacyjny nie jest – jak miało być w myśl głównych założeń pracy – konsekwencją Gombrowiczowskiej optyki, lecz energii samego tekstu Franza Kafki i, oczywiście, analitycznej biegłości autorki. Interesujące jest to wzajemne oświeclanie się tekstów obu pisarzy. To relacja poniekąd zwrotna, bo niewątpliwa wartość lektury początkowych fragmentów *Ferdydurki* w dużej mierze wynika z Kafkowego sąsiedztwa. Interpretacja Kafki z kolei jest słabsza w tych miejscach, w których badaczka czyta go poprzez Gombrowicza czy jego komentatorów. Widać to najlepiej przy lekturze *Procesu*. Klentak-Zabłocka efektownie odczytuje powieść, przebiegając podług „fałszywych tropów, zwodniczych uzasadnień i aporii” (s. 175), by nagle przerwać wtrąceniem kontekstu Goffmanowskiej interakcyjności (w czym, oczywiście, zasadniczą rolę odgrywa Zdzisław Łapiński, przywołany zaraz w przypisie). Z kolei świetna interpretacja juveniliów Kafki wynika chyba z tego, że Gombrowicz pojawia się tam sporadycznie.

Ostateczny efekt interpretacji jednak nie do końca mnie przekonuje. Mało zdecydowane określenie kategorii „niedojrzałości” przesądza o tym, iż ogólne przesłanie książki jest, by tak rzec, za mało subwersywne (a przecież jednym z członów tytułu jest „bunt”), co się zresztą tyczy i Kafki, i Gombrowicza. Dobrze pokazują, w czym rzecz, interpretacje *Procesu* i *Ferdydurki*. Jak już wspomniałem, według autorki na doświadczenie alienacji bohaterowie reagują różnie: abnegacją i autokreacją<sup>2</sup>. Sądzę, że wnioski te nie są prostymi konstatacjami interpretacyjnymi, lecz konsekwencją przyjętych założeń i przewidywanych celów. Klentak-Zabłocka nie chce dostrzec subwersywnego potencjału *Procesu*, do czego się zresztą przyznaje (s. 198). Ale to nie koniec problemów. Po pierwsze, najgorsze, co w tak nakreślonej perspektywie może się przytrafić postaciom z opowiadań (ale i nam, dzisiejszym, chyba też, bo Kafka i Gombrowicz o nas pisali), to nieautentyczność, infantyлизм, stereotyp. Po drugie, Klentak-Zabłocka waha się, nie jest pewna, czy pisarze dają nam szansę na ocalenie przed kulturą alienacją. Myśli przy tym bardzo dialektycznie, co zwykle bywa zdradliwe. Tak pojmowaną „niedojrzałość” badaczka stara się bowiem uczynić narzędziem kontestacji ideologicznej, przy okazji jednak sugeruje, że Gombrowicz na tej kontestacji poprzestaje, nie stwarzając „widoków na przełamanie powstałego kryzysu” (s. 28), nie proponując „żadnych nowych wzorców do naśladowania” ani „konkurencyjnej prawdy” (s. 34). W innym miejscu pisze o protagonistach obu twórców:

<sup>1</sup> Obszerne bibliografie i liczne translatorskie glosy autorki, weryfikującej zastane przekłady, są zaletą tej pracy.

<sup>2</sup> W przypadku Gombrowicza nie jest to oczywiste, bo kwestia autokreacji nie pojawia się w tej powieści bardziej zdecydowanie. Znamienne, że Klentak-Zabłocka, chcąc udowodnić swoje tezy, wspiera się znacznie późniejszym komentarzem z *Dziennika* (s. 218).

„Nie są to jednak typy outsiderów kwestionujących ład społeczny bądź normy etyczne z perspektywy innej, lepszej wizji świata, lecz [...] postaci-fantomy, postaci-gracze” (s. 71). Nie jest to prawda. Bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* to postaci resentmentu, dyszące żądzą odwetu za doznane upokorzenia, tylko że ów resentment – jakkolwiek w owym czasie Gombrowiczowi bliski – w konsekwencji zostaje rozbrojony, wyegzorcyzmowany i nie przypadkiem w jego późniejszej twórczości, a nawet już w *Ferdydurce*, jest go coraz mniej. Wydaje mi się, że wykroczenie poza horyzont utworu w stronę autora pomogłoby uniknąć owego impasu (badaczka, pisząc o wyjściu na poziom meta-tekstowy, dopuszcza nieśmiało taką myśl w przypadku Kafki, s. 133–134, 220). Choć i to nie musiałyby być konieczne, dość powiedzieć, iż w świecie, w którym w jakiegokolwiek formie zagościła Inność, Tożsamości już nie ma. Spostrzeżenie, że każda Tożsamość „zawsze już” jest zagrożona od wewnątrz, nie jest niczym błahym. To właśnie jedna z „konkurencyjnych prawd” Kafki i (zwłaszcza) Gombrowicza, których poszukiwała Klentak-Zabłocka<sup>3</sup>.

Czy Ewa Graczyk w książce *Przed wybuchem wstrząsnąć* stworzyła jakiś nowy dyskurs interpretacyjny? Już metatekstowe uwagi zamieszczone na okładce zdają się sugerować, że podjęła co najmniej próbę skonstruowania takiego języka. Efektowny tytuł znacząco odbiega od standardowej poetyki. Obietnice zdetonowania Gombrowiczowskiego potencjału znaczeń i energii, wywołania kryzysu, wyzwolenia rozumienia, radości i kłopotów, wreszcie metodologiczna deklaracja inspiracji myślą psychoanalityczną, feministyczną i genderową oraz gotowości zakwestionowania wielu *loci communes* współczesnej gombrowiczologii zapowiadają potężną eksplozję subwersywnego ładunku utworów pisarza.

Omawiana praca poświęcona jest interpretacji przedwojennych tekstów Gombrowicza, zarówno literackich, jak i paraliterackich. Na szczególną uwagę zasługuje deklaracja metodologiczna z rozpoczynającego książkę *Argumentu*, w którym badaczka zastrzega, iż wprawdzie nie zamierza pisać o życiu autora, niemniej jednak chciałaby, „żeby jego postać – charakterystyczne dla Gombrowicza wybory, znaczące gesty, sympatie i antypatie, cierpienia i rozkosze (słowem, właściwy pisarzowi sposób kształtowania swojej egzystencji i podlegania przymusom życia) – były na tych stronach ciągle obecne” (s. 5). Stosownie do tych założeń Graczyk nie waha się np. doszukiwać fantazmatów dzieciństwa w debiutanckich opowiadaniach Gombrowicza (s. 28), przekonywać, że problemy z tożsamością i seksualnością bohaterów *Iwony*, *księżniczki Burgunda* to problemy samego pisarza (s. 129), a właściwie cała jego twórczość sprowadza się do „odzyskiwania-przepracowania całego doświadczenia egzystencjalnego” (s. 275). Jednocześnie dowodzi, że Gombrowicz, „przede wszystkim poprzez swoje pisarstwo, konstruuje coś, czego pisanie jest tylko częścią” (s. 161). Ewa Graczyk ma jeszcze jeden konkretny cel: chce przekonać czytelników, iż Gombrowicz, wbrew pozorom, już przed wojną był dobrze przygotowany do „skoku w nieznanne, do odkrycia swojej Ameryki, do życia wśród innych kultur i języków, pośród cudzoziemców. I dlatego przez pierwsze trudne i głodne dziesięciolecie w Argentynie, będąc prawie kłoszardem, czuł się często, mimo wszystko, młody i szczęśliwy” (s. 5–6).

I jakby właśnie w związku z tak nakreśloną perspektywą zostaje w rozdziale pierwszym zaprezentowana lektura *Pamiętnika z okresu dojrzewania* jako zapisu doświadczenia jednej osoby: outsidera (s. 26) przeżywającego kryzys tożsamości (s. 25), wiedzącego dobrze, co to marginalizacja i wykluczenie (s. 39), a nie przestającego śnić o powrocie ku dzieciństwu, ku czasowi przed indywiduacją, przed tożsamością (s. 41). Analizując *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, *Zbrodnię z premedy-*

<sup>3</sup> Można by też argumentować, za M. Blanchotem (*Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996), że dzieło Kafki kryje w sobie nieustanną pracę wzajemnie znoszących się i konstytuujących aktów negacji i afirmacji.

tacją i *Biesiadę hrabiny Kothubaj*, Graczyk podąża tropem motywu śmierci czy zagrożenia śmiercią. Intencja badaczki jest jednak czytelna (mówią zresztą o niej przypisy): przeczytać te utwory inaczej niż dotychczasowi glosatorzy. Czy interpretacje Ewy Graczyk są lepsze? Tego nie jestem pewien. Niewątpliwie różnią się od znanych już ujęć, a wiele pomysłowych uwag warto zachować w pamięci. Dużo bardziej interesująca wydaje mi się analiza *Dziwictwa* poprzez kategorię „doświadczenia kobiecego” czy raczej tego, co patriarchy zaproponował kobietom. To doświadczenie Gombrowicz pokazuje dość przewrotnie, gdyż łączy przypisaną kobiecie rolę bierności, masochizmu i poczucia wstydu z pewnym rodzajem perwersyjnej satysfakcji (s. 20–21). W ten sposób otrzymujemy obraz dramatu płci, ale z odwróconymi rolami – Alicja staje się bodaj pierwszą libertynką w Gombrowiczowskim świecie, a Paweł ucieka przed kobiecością w dewocję i męski mit. Ciekawie wypadają analizy *Przygód*, w których badaczka znajduje ambiwalentne fantazmaty kryjące marzenie o solipsystycznym ratunku przed alienacją i agresją rzeczywistości, połączone z pragnieniem jej poznania i uczestnictwa (s. 29), maksymalistyczną i utopijną myśl o tożsamości poza płcią, czasem, historią, moralnością (s. 31), oraz *Zdarzeń na brygu Banbury*, gdzie zamiast tych mitów jest „logika permanentnego deficytu, nudy i frustracji. Szczególnego męskiego, homoseksualnego bowaryzmu” (s. 39). Wypada jednak zauważyć, że przynajmniej równie radykalnie już o tych tekstach pisano. Detonacja odroczona – pomyślałem po lekturze pierwszego rozdziału<sup>4</sup>.

Spieszę jednak donieść, że wybuch następuje w rozdziale kolejnym, poświęconym *Ferdydurce*, co ucieszyło mnie niepomniernie, ponieważ, jak sądzę, istnieje nagła konieczność, aby tę właśnie powieść odczytać na nowo. Dwa kierunki obszernej interpretacji Ewy Graczyk wydają się szczególnie obiecujące i inspirujące. Pierwszy to lektura w optyce Michela Foucault (przywoływanego w tekście, ale sporadycznie), w kategoriach symbolicznej przemocy performatywnego dyskursu (s. 56), sojuszu „wiedzy i władzy” (s. 103) oraz „pragnienia władzy, pragnienia »politycznego«, pragnienia dominacji” (s. 60). Opreśja dyskursu kulturowego zaznacza się – jak pokazuje autorka – w zastanawiającej idetyczności zachowań i interpretacji bohaterów oraz komentarzy narratora (s. 51, 56–57), w uprzywilejowanej pozycji tych, którzy są zdolni esencjonalnie wcielić się w kulturową ikonę (s. 57) i z tej racji mają możliwość manipulacyjnej reinterpretacji każdej interpretacji w celu utwierdzenia własnej formy (s. 59), w ludzkiej skłonności do łączenia się w grupy, by przetrwać, nie być pochłoniętym (s. 67), w atawistycznej rywalizacji starych i młodych samców (s. 85, 100). Przede wszystkim zaś przejawia się w nieustającej walce na formyinterpretacje, której stawką jest przechwycenie dyskursu, unicestwienie w wymiarze symbolicznym, odebranie prawa komunikacji (s. 60). Badaczka ujmuje tę przemoc w metaforyce kanibalistycznej, pisze nawet o impulsie rasistowsko-kanibalistycznym (s. 64–65), wynosząc ów koncept także w dalszych partiach książki do roli nadrzędnej figury heurystycznej i reguły Gombrowiczowskiego świata. Władza wydaje się wszechmocna i wszechobecna, ale nie oznacza to, że nie można się jej wymknąć. Jak pokazuje Graczyk, w powieści rysuje się przynajmniej kilka strategii subwersywnych: przyjęcie „słabej”, nieokreślonej, nieuchwytej tożsamości (s. 64), strategia mimikry i niewidzialności (s. 66), epifanie

<sup>4</sup> Być może, wynika to stąd, iż rozdział w pewnej mierze wyrasta z interpretacji zawartej we wcześniejszej o 10 lat książce E. Graczyk *Labirynt „Pamiętnika z okresu dojrzewania”* (w: *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje*. Gdańsk 1994). Pozostałe rozdziały, które także miały wcześniejsze wersje, powstałe już w okresie feministycznych zainteresowań autorki, są – że uprzedzę swoją argumentację – bardziej radykalne. Zob. E. Graczyk: *„Inne panienki skaczą”. O Iwonie i księciu Filipie w Gombrowiczowskiej „Iwonie, księżniczce Burgunda”*. W zb.: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000; *Strona Mysłoczy w „Opętanych” Witolda Gombrowicza*. W zb.: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak. Warszawa 2001.

młodości (s. 93), wyniesienie niższości (s. 101), podążanie ścieżkami wykluczonego pragnienia – poza heteronormatywnością, poza tożsamością, poza wiekiem (s. 101, 118–119), i taktyka najważniejsza – konstruowanie nowej tożsamości za pomocą praktyki pisania, pomiędzy chaosem a formą, wewnątrz a zewnątrz, ciałem a tekstem, tym, co idiomatyczne, a tym, co pospolite (s. 79–84).

Rozdział poświęcony *Iwone, księżniczce Burgunda* jest kolejnym wybuchem<sup>5</sup>. Graczyk czyta ten utwór jako dramat o problemach z tożsamością, a także jako projekt przewartościowania reguł patriarchalnego świata. Tu kobiety zrazu zobowiązane są do nieustannej kontroli i korekcji własnego ciała, mężczyźni zaś nie wychodzą z roli surowych recenzentów ich atrakcyjności (s. 134). Gombrowicz wcale nie zamierza dowodzić, że egzystencja mężczyzn jest czymś niekłopotliwym. Ich życie wypełniają „niepewność, strach i rywalizacja” (s. 135): niepewność własnej tożsamości seksualnej, strach przed niesprostaniem przypisanej im roli, rywalizacja w udowadnianiu męskości. Jak udowodnić męskość? Bohaterowie prześcigają się w prostackich żartach i zdobywaniu kobiet. W ujęciu Graczyk bardzo dobrze widać, jak Gombrowicz antycypuje stworzony przez Adrienne Rich koncept „przymusowej heteroseksualności”. Do momentu pojawienia się tytułowej księżniczki pragnienie seksualne w świecie przedstawionym było czymś naturalnym i oczywistym, sankcjonowało porządek tego świata, reguły międzyludzkiego bytowania, zobowiązania i przywileje wynikające z uczestnictwa w nim, a nawet określało psychiczną konstrukcję postaci (s. 132). Autorka raz jeszcze przekonuje, że zestawianie *Iwony, księżniczki Burgunda* z bajką o Kopciuszku jest pouczające. Gombrowicz prze-pisuje tę znaną wszystkim historię *à rebours*. Iwona, w odróżnieniu od baśniowej bohaterki, nie pragnie niczyjej akceptacji i asymilacji w patriarchalnym porządku. Jej prywatna subwersja nie będzie jednak ani łatwa, ani pozbawiona konsekwencji. Społeczność, najwyraźniej wychowana na bajce, nie wybaczy odszczepieństwa. Iwona jako radykalna Inność stanowi bowiem zagrożenie dla wszelkiej Tożsamości (grupy, seksualności) i dlatego musi zostać unicestwiona za pomocą dyskursu. Przesłanie utworu, mimo całego dramatyzmu, ma jednak pozytywny wydźwięk. Iwona została zlikwidowana, ale patriarchalny moloch „po” Iwone nie będzie już nigdy funkcjonował jak dawniej.

Dalej następuje obszernie odczytanie powieści *Opętani*. To kolejna próba rewizji, ale jakże różna od usiłowań Marii Janion i Doroty Korwin-Piotrowskiej. Dla Graczyk powieść jest nie tylko ćwiczeniem genologicznym, chwilowym zejściem z Parnasu w stronę literatury popularnej (s. 159, 187) i świadectwem kwestionowania wizerunku przez autora (s. 160). To też, w ogólności, wyzwanie rzucone polskiej literaturze (s. 160), wygłos przedwojennej twórczości Gombrowicza (s. 199), zapis tego, co „w ekskluzywnym języku wysokiej literatury [...] pozostawało nieme” (s. 160), gest pozwalający wyrazić „podstawową ambiwalencję, subwersyjność własnej postawy” (s. 160), a w dodatku gest etyczny, przejaw lojalności wobec tych, którzy „uznawani są za gorszych, niższych, wypchniętych na pobocze kultury i społeczeństwa” (s. 160). Badaczka udowadnia przy okazji występowanie w utworze podstawowych figur homoerotycznego dyskursu Gombrowicza: transgresyjnego, bo kazirodczego i homoerotycznego pożądania (s. 165), nawiązań do tradycji platońskiej (s. 172, 193), motywów Erosa i Tanatosa (s. 168), sakralizacji i epifanizacji (s. 203), masochizmu, który Graczyk trafnie interpretuje jako wyraz pragnienia komunikacji i bliskości (s. 169), subwersji wspieranej nieokreśloną tożsamością społeczną postaci (s. 178–179), motywów wstydu, osaczenia, zamknięcia, opresji (s. 169). Łączy się z tym okaleczenie tożsamości przynajmniej trzech bohaterów (s. 181), zwłaszcza Leszczuka, co jest o tyle istotne, że nosi on imię będące pierwszym imieniem samego autora (s. 184, przypis 15).

<sup>5</sup> Od razu godzi się wspomnieć, że interpretacja E. Graczyk sporo zawdzięcza pomysłom M. Żółkoś. Trudno powiedzieć, kto był pierwszy, zważywszy na wcześniejszą pracę Graczyk, wymienioną w poprzednim przypisie. Pewne jest jedno: *Iwonę, księżniczkę Burgunda* najlepiej czytają w Gdańsku.

Graczyk nie traci z oczu wielu łatwo rozpoznawalnych wątków z późniejszych utworów Gombrowicza. Można by tu wymienić: poniżenie młodości (s. 188–189), alians starych i młodych (s. 199), *menage à trois* (s. 189), wchodzenie mężczyzny (chłopca) w żeńską rolę (s. 190), inscenizację procesów konstruowania płci (s. 191), transgresje obyczajowe i moralne (s. 191). Inspirująca wydaje mi się, podjęta na przecięciu linii freudyizmu i gotycyzmu, próba wyjaśnienia genealogii zła, autonomizującego się, napędzającego akcję *Opętanych* i popychającego bohaterów do rozmaitych przekroczeń, dokonywanych jednak w nietzscheańsko-foucaultowskiej aurze „poza dobrem i złem” (s. 180–192). Źródło owego zła, którym naznaczone są wszystkie postaci mające problemy z nieustaloną tożsamością, stanowi pierwotna trauma zaniechanego i wypartego uczucia między ojcem a synem oraz będące jej konsekwencją doznanie krzywdy, poniżenia, wstydu.

Bardzo oryginalny jest *Kwestionariusz Gombrowicza*, czyli zamknięcie rozważań nad *Opętanymi*. Graczyk rekonstruuje tu tożsamość zbiorowego bohatera całej przedwojennej twórczości Gombrowicza, ale – zważywszy na tytułową sugestię – w dużej mierze również tożsamość samego autora. Kwestionariusz zawiera następujące rubryki: seksualna atrakcyjność, wiek, ranga społeczna i płeć, przy czym najistotniejsza wydaje się relacja z własnym pragnieniem (s. 200). Gombrowicz ewidentnie inscenizuje schemat platoński, uchyla rozróżnienie na męskie i żeńskie, a na to miejsce wstawia opozycję aktywne–pasywne, tzn. bycie podmiotem bądź obiektem pragnienia. Podmiotem jest tu mężczyzna w okolicach przełomowego „trzydziestaka”, a obiektem pożądania – młody bądź młoda. Wyobraźnia bohatera żywi się „zerwaniem, kontempluje je i boleje nad nim” (s. 201). Zarazem 30-letni podmiot (dowolnej płci) darzy samego siebie zagadkową idiosynkrazją, niechęcią wobec własnej cielesności, a powodem tej odrazy jest odkryta mistyfikacja, udawanie młodości (s. 201).

W ostatnim rozdziale książki Ewa Graczyk analizuje przedwojenne teksty krytycznoliterackie Gombrowicza. Niewątpliwa oryginalność ujęcia polega na tym, że nie ma ono na celu rekonstrukcji poglądów pisarza na krytykę czy literaturę, ale traktuje owe *varia* jako świadectwo *quasi*-socjologiczne. Nie przeszkadza to autorce w trafnym wychwyceniu kluczowych figur metakrytycznego i metaliterackiego dyskursu: programowego nieprofesjonalizmu (s. 221), sporu z krytyką literacką i nauką o literaturze (s. 278–279), łączenia w lekturze autora i dzieła (s. 231), konsekwentnego nastawienia na „inność, odmienność, różnicę” (s. 233) oraz metaforę literatury jako rozmowy (s. 215), która naprowadza nas, być może, na jedno z najważniejszych myśli i pragnień pisarza. Oczywiście, postulat to utopijny i w Dwudziestolecie do powszechnej rozmowy nie dochodzi. Autorka wydobywa z tekstów Gombrowicza obraz społeczeństwa mocno feudalnego, ale już z rozchwanianymi podziałami socjalnymi; społeczeństwa wciąż patriarchalnego, lecz osłabionego coraz silniejszymi ogniskami subwersywnej rebelii; społeczeństwa zagrożonego totalitarną opresją – czy to ze strony prawej, reprezentowanej przez Skińskiego i Andrzejewskiego, czy to z lewej, reprezentowanej przez Wasilewską (nie wiedzieć czemu, Graczyk uznaje Gombrowiczowską wycenę jej książki za pozytywną, s. 240), ale niewątpliwie już multikulturowego i zaludnionego przez postaci o zdekonstruowanej tożsamości, najróżniejszej maści emigrantów i odmieńców o nieoczywistej płci biologicznej i kulturowej.

Janusz Margański nie odkrywa nieznanych kart z życia Gombrowicza, nie informuje o biograficznych przypadkach, o których byśmy nie wiedzieli, nie prezentuje tekstów, których byśmy nie znali. Opowiada o życiu i twórczości pisarza, opierając się na solidnym fundamencie biograficznych opracowań. A jednak udaje mu się powiedzieć wiele nowego. Na końcu książki i na okładce zamieszcza istotną deklarację. Czytamy tam, że *Geografia pragnień* ma być „popularną opowieścią biograficzną”, a zamierzeniem autora było „w przystępnej formie opowiedzieć o tym, co w życiu i twórczości Witolda Gombrowicza najważniejsze, o tym, co układa się w czytelną całość” (s. 229). „Przystępnej”, czyli pozbawionej standardowego wyposażenia literaturoznawczego: drobiazgowych przypisów, ob-



szernej bibliografii, precyzyjnych analiz i określonego przedmiotu badań. Margański wybiera w zamian poetykę swobodnej gawędy i frapującą konfrontację życia i dzieła Gombrowicza. Wie od niego samego, że dobre książki – także te, których autorami są literaturoznawcy – muszą być tak pisane, by przeczytała je Doktorowa z Wilczej. *Geografię pragnień* przeczyta nie tylko ona, lecz również gombrowiczolodzy, bo to po prostu jedna z najciekawszych książek o tym twórcy.

Tylekroć i na różne sposoby opisywaną dialektykę Formy i Chaosu ujmuje Margański jako podstawową figurę kształtującą sposoby rozumowania pisarza, powodowanego – z jednej strony – przekonaniem o przygodności egzystencji, prymacie popędów i lęków nad racjonalną refleksją oraz gry i przypadku nad domniemywanym przedustawnym porządkiem; z drugiej zaś strony, pragnieniem poszukiwania jakiejś nadrzędnej myśli uzasadniającej egzystencję (s. 8–9). Te najbardziej elementarne odczucia znajdują w pisaniu Gombrowicza wieloraki wyraz w postaci najrozmaitszych figur poetyki i mistycznych obrazów, traktowanych jednak w sposób niewyżbyty ironii.

Jeden z takich fantazmatów – fantazmat geograficzny – Margański czyni osnową swojej książki. Gombrowiczowskie *itinerarium* jest tyleż imponujące, co nieprzypadkowe (przynajmniej od pewnego momentu), i układa się w szczególny wzór egzystencji i podróży oscylujący niezmiennie wokół osi Północ–Południe, a zarazem odzwierciedla najważniejsze aporie antropologii i osobiste dążenia pisarza (s. 10–11). Margański celowo układa narrację w opozycji do heroicznych opowieści o literatach. Materię biografii, osobowości i pisania Gombrowicza tworzą bowiem „urazy, natręctwa i zranienia” (s. 11) i stąd bierze początek nieustanna autokreacja – w istocie rozpaczliwa strategia obrony, a nie dominacji. Zasadniczym celem tych taktyk jest rozpoznanie własnej sytuacji, uchylanie się przed kulturowym dyskursem, konstruowanie tożsamości i poszukiwanie inności (s. 12). W tym sensie podróże pisarza stają się ucieczkami przed Północą – domeną Formy, wysokiej kultury, postępu i racjonalności, kulturowej opresji, okaleczonej tożsamości, ale i jednocześnie, zupełnie paradoksalnie, instytucjonalnej gwarancji literackiego uznania, ku Południu – obiecującemu Chaos, niezakłóconą ekspresję, nieskrępowaną emocjonalność i wolność ciała.

W tak nakreślonej perspektywie Margański wpisuje narrację o Gombrowiczu. Wszystko zaczyna się na Północy. Autor opowiada o młodości pisarza w feudalnym, szlacheckim świecie, anachronicznym i szowinistycznym, ale już zagrożonym w swym kształcie nowoczesnością; o dojrzewaniu w rodzinie naznaczonej skazą patologii i przy osobliwej presji, którą wywierali uosabiający bardzo patriarchalny wzór męskości ojciec i skłonna do „kobiecej” hysterii matka; o upokorzeniach ze strony rodzeństwa; o wczesnych lekturach i nie całkiem jeszcze udanych juveniliach; o pierwszych problemach z męskością i cielesnością oraz o pierwszej wyprawie do Francji, ku inicjacji w tajemnicę, erotyzm i ciało Południa. Wszystkie te – negatywne i pozytywne – doświadczenia kształtują młodocianego twórcę. Margański pisze o konsekwencjach kulturowego okaleczenia, o zrodzonych w ten sposób wstydzie i lękach, a także o niezmiennie silnym u Gombrowicza pragnieniu bezpośredniości, autentyczności, połączonej z ostentacyjną ekscentrycznością, autokreacją i wyobcowaniem (s. 35). I te lęki, urazy, okaleczenia zostaną wplecione w teksty literackie. Zasilą żywioł parodii i powrócą w namyśle nad tożsamością (s. 23). Stąd też biorą się strategie Gombrowicza: ustawiczna krytyka tego, co oficjalne, abstrakcyjne, wyrozumowane, wysokie, a wybór tego, co nieoficjalne, cielesne, niedozwolone, niskie (s. 68–71). Ale nie chodzi wyłącznie o resentymenty. Literatura – tak jak ją rozumiał Gombrowicz – to nie jedynie czysta spekulacja, która „potęgując autorefleksję” (s. 68), przynosi coś w rodzaju namiastki terapeutycznego wyzwolenia, lecz przede wszystkim, dzięki mocnemu wychyleniu ku doświadczeniu, dzięki związaniu z życiem (s. 128–129), stanowi ekspresję „nie tylko wyobraźni, ale właściwie całego jestestwa uwięzionego w spętanym ciele” (s. 68), dokonującą się „na granicy legalności” (s. 68). Według badacza, Gombrowicz, „wychylając się ku

inności, odkrywał tkaninę swej egzystencji, splecionej z nieustannego braku, nienasyce-  
nia, niezaspokojenia, i te odkrycia następnie pogłębiał w pisaniu” (s. 71). Tak brzmi jedna  
ze stworzonych przezeń definicji literatury, zrekonstruowana przez Margańskiego. Podoba  
mi się ona tym bardziej, że wraz z jego osobistą deklaracją w wieńczących książkę  
podziękowaniach (s. 230) oraz z licznymi uwagami rozsianymi po *Geografii pragnień*  
(s. 215, 222) naprowadza na niezwykle istotną figurę melancholii, która – jak sądzę –  
dobrze charakteryzuje logikę literackich autokreacji i wrażliwości Gombrowicza.

Podstawowym impulsem popychającym go do podróży jest tyleż „pragnienie zanurzenia się w »inności«, co ucieczka od »tego samego«” (s. 90). Druga zasada reguluje zwłaszcza literackie światy: „to, co swoje, własne i bezpieczne, jest nagle odpoznanane jako obce i niebezpieczne” (s. 98). W Argentynie Gombrowicz odnajduje głównie „to samo”: napięcia wewnątrz diaspory, patriotyczny szantaż i ksenofobię Polaków, nacjonalizmy Argentyńczyków, własne wyobcowanie z każdej wspólnoty, koniunkturalną, snobistyczną, miejscową społeczność literacką. Ale są też obszary czy sfery łudzące nadzieją na „inność”: to młodość, którą Gombrowicz ściga „jak zjawę” (s. 68, 85, 127); to transgresje biograficzne – egzystencja na granicy ubóstwa i legalności, artystowskie autokreacje w kawiarniach Buenos Aires, seksualne ekscesy w dzielnicy Retiro, oazie gejowskiej subkultury, gdzie Południe otwiera się przed Gombrowiczem po raz drugi. To wreszcie transgresje literackie – począwszy od skandalu w Teatro del Pueblo, prowokacji z eseju *Przeciw poetom*, futurystycznej rewolty z ulotki „Aurora” i feministycznego przesłania cyklu esejistycznego *Nasz dramat erotyczny*, poprzez subwersję wszelkiej tożsamości w *Trans-Atlantyku* i pozostałe utwory, każdy w inny sposób obrazujący destrukcję niegdysiejszego ładu, aż po *Dziennik*, narzędzie autokreacji i „walki o sławę”, miejsce sporu ze światem, literaturą, ludźmi, a przede wszystkim osobliwy pamiętnik człowieka cierpiącego męki choroby, starości, samotności, przemijania, niespełnionej miłości i oczekiwania na śmierć. *Dziennik* jest także zapisem powrotu na Północ po spóźniony triumf, sukces, materialny dostatek, swoistą zemstę na kulturze (s. 204, 208). I po śmierć. Śmierć, która nastąpi na Południu.

Książka Klementyny Suchanow różni się od *Geografii pragnień*. W dużej mierze opiera się na – nierzadko dopiero co odkrytych – materiałach źródłowych, dokumentach, relacjach (dotyczących zresztą nie tylko Gombrowicza, bo Suchanow maluje ową historię na szerokim tle historyczno-społecznym), a autorka raczej stroni od tego, co Margański czynił z upodobaniem, mianowicie od psychologicznej analizy i interpretacji<sup>6</sup>. Nie mniej ciekawo od treści takich książek, jak *Argentyńskie przygody Gombrowicza* wydaje się proces ich powstawania. I to, co najbardziej fascynujące, pozostaje na wyłączność autorów. Tak na pewno było w przypadku Suchanow. Mam na myśli nie samo pisanie czy ślęczenie w archiwach bibliotecznych, ale zbieranie materiałów, spotkania z ludźmi na trzech kontynentach, także i z tymi, którzy znali Gombrowicza.

Suchanow zaczyna od opisu podróży i przeglądu często sprzecznych relacji na jej temat oraz weryfikacji rozmaitych błędów, nieścisłości i fabularyzacji, za które zresztą w największej mierze odpowiada sam Gombrowicz (s. 26). Badaczka sugeruje, że jego wyjazd do Argentyny jest po części sprawą przypadku, konsekwencją wpływu otoczenia i suwerennej decyzji pisarza, wynikającej z przejrzenia rodzącej się przyszłości (s. 30). Pierwsze godziny i dni w obcym kraju Gombrowicz spędza na rozmaitych przyjęciach, które zresztą w pewnym stopniu wpisuje potem w *Trans-Atlantyk*. Wraz z nimi kończą się dość szczegółowe relacje prasowe, a Suchanow musi odłączyć się w swej pracy

<sup>6</sup> Wypada wspomnieć jeszcze inne przejawy aktywności K. Suchanow: udział w przygotowaniu gombrowiczowskiej „Literatury na Świecie” (2001, nr 4) i suplement do nowego wydania książki R. Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963* (Kraków 2005).

*Trans-Atlantykiem* i *Testamentem*, gdyż początki pobytu pisarza w Argentynie wciąż są nieprzezwyciężalną tajemnicą (s. 47).

Z tego powodu dalsza narracja osnuta jest wokół wydarzeń najbardziej wyrazistych, jakimi z różnych powodów są wywoływane przez Gombrowicza skandale. Skąd to nieodpowiedzialne i ryzykowne zachowanie? Otóż Gombrowicza, wbrew temu, co opowiadają niektórzy, cechuje maksymalizm. Nie mogąc zgarnąć całej stawki kosztem różnych kompromisów, pozyskać publiczności emigracyjnej (zbyt konserwatywnej i szowinistycznej), wkupić się w łaski Ocampo i Borgesa (zbyt elitarnych), pisarz staje się zaczepny. Odczyt w Teatro del Pueblo oraz esej *Przeciw poetom* i jednodniówka „Aurora” są skandalami – patriotycznymi i literackimi. W konsekwencji relacje z emigracyjną diasporą i argentyńskim establishmentem to nieprzemijające nieporozumienia i spory, wzajemne urazy i pretensje.

Suchanow w barwny sposób pokazuje, że egzystencja Gombrowicza w pierwszych latach pobytu w Argentynie, choć nie jest wyzbyta pewnego dramatyzmu, nie wypada efektownie. Jej rytm wyznaczają różnorakie zabiegi, pozwalające utrzymać się na życiowej powierzchni, i eksces. Gombrowicz przez długi czas żyje w skrajnej biedzie, wie, co to głód i brak mieszkania. Radzi sobie różnie: organizuje wykłady dla przyjaciół (s. 33), zabiega o zapomogi (s. 46) i podejmuje dorywcze prace (m.in. w archiwum jezuickiego (!) pisma „Solaridad”; s. 53), przyjmuje „stypendia” od przyjaciół (s. 52–53), zbiera od nich cerowane skarpety i wprasza się na obiady (s. 54). Niewykluczone, że jest nawet utrzymankiem aktorki z Teatro Colón (s. 53), że zdarza mu się i żebranina, i prostytutka (s. 54). Widzimy tu innego Gombrowicza, odważnego i beztroskiego *flâneur’a*, włóczącego się nocami po Avenida Corrientes i Retiro, nocującego w cokolwiek przerażających *conventillos* albo na dworcu czy na ławce w parku.

*Argentyńskie przygody Gombrowicza* trudno przecenić także z historycznoliterackiego punktu widzenia. Poznajemy oto bliżej ludzi z kart książek Gombrowicza. Np. Józefę Radzymińską (s. 165), która, jak wiemy z *Dziennika*, pewnego piątku dostarcza mu wielkodusznie kilkanaście numerów „Wiadomości” i „Życia”, czy Helenę Zawadzką (s. 139) – i to najprawdopodobniej ona, uprzykrzając urzędnicze życie pisarza, dręczy także Leona w sprawie płwocin. Równie sensacyjny charakter mają informacje Suchanow na temat powstających wówczas utworów. Prawdziwą rewelacją są odkryte przez nią teksty opublikowane w czasopiśmie „Aquí Está” (s. 55–60). Gombrowicz, ukrywając się pod pseudonimem Alejandro Ianka, ogłasza tam na przełomie lat 1940 i 1941 cykl 12 felietonów o znanych postaciach kultury francuskiej i polskiej. Co ciekawe, „Aquí Está” było pismem dla nowoczesnych kobiet, chcących zaznajomić się z historią, sztuką, geografią. Suchanow odnotowuje liczne filiacje tych tekstów z literackimi utworami Gombrowicza: motywy zachwytu młodocia i „międzyludzkości”, kpiny z salonowych konwenansów i snobizmów, analizy psychologii narodowej. Ponadto w czasopiśmie „El Hogar” w roku 1941 zostaje ogłoszone jego opowiadanie *Un romance en Venecia*” (odkryte przez Jerzego Jarzębskiego) o podróży młodej pary do Wenecji, w trakcie której mężczyzna, zniechęcony afektowanymi zachwykami nad sztuką żony, opuszcza ją. Suchanow określa ten utwór jako „sentymentalny” (s. 61), być może jednak dałoby się odczytać go trochę bardziej dramatycznie. Dalej badaczka omawia inne, ale już nam znane teksty, które Gombrowicz zamieszcza w prasie argentyńskiej, usilnie pragnąc zaistnieć w publicznej świadomości: cykl *Nasz dramat erotyczny* (z wielu powodów trudno jest mi się zgodzić, że zawarte w tych esejach uwagi „nieraz bywają naciągane i pisane raczej na kolanie”, s. 64), artykuły ogłoszone pod pseudonimem Mariano Lenogiry w katolickim piśmie „Criterio”, opublikowane w „Océano” *Dziennik z Río Ceballos* i *Polska a świat łaciński*, fragmenty *Ferdydurki* w „Papeles de Buenos Aires” i w prasie kubańskiej, szkice o zakroju historycznoliterackim w „La Nación”, wreszcie – *List do ferdydurkistów*. Sensacyjnie wypada odnaleziona przez badaczkę zapowiedź (najprawdopodobniej nie napisanej) sylwicznej książki Gombrowicza *Wspomnienia niedojrzałego po-*

*szukiwacza przygód. (Napisane niedojrzałą hiszpańszczyzną)*, w której miałyby się znaleźć m.in. wspomnienia twórcy, fragment *Ferdydurki* i, być może, szkicowe pierwociny dramatów (s. 76–77). Niewykluczone jednak, że Klementyna Suchanow we wciąż kontynuowanych eksploracjach tę sprawę wyjaśni.

Badaczka, jak niegdyś Jarzębski w odniesieniu do *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, odsłania prawdę o recepcji argentyńskiego wydania *Ferdydurki*. Otóż tak naprawdę różnorakie akcje promocyjne, listy, przedmowy, spotkania, dedykacje, rozsiewane plotki spowodowały, że powieść została zauważona i skomentowana w szeregu recenzji, a także w przedłużającym się dyskursie publicznym, dla Gombrowicza, jak wiadomo, nie mniej ważnym. Osobliwy to zaiste przypadek, by pisarz tak bardzo zainteresowany pocztynością swoich utworów i tak świetnie wyczuwający mechanizmy przemysłu literackiego wciąż z rozmysłem roztaczał legendę o nieprzychylniej recepcji. Przewrażliwienie? Zmysł marketingowy? Wychodzi na to, że jedno i drugie.

Sukces nie zmienia jednak sytuacji Gombrowicza. Wprawdzie autor chce iść za ciosem, wygłasza anonsowane w prasie odczyty, na które zbiera się początkowo po kilkadziesiąt osób, ale *Przeciw poetom* i „Aurora” dopełniają miary i wydany rok później *Ślub* przechodzi bez echa (s. 123). W konsekwencji Gombrowicz nie bez oporu przyjmuje posadę w Banco Polaco, choć do jego obowiązków należeć ma właściwie tylko pojawianie się w miejscu pracy. Ale i tak nie jest to dlań łatwe doświadczenie: wdrożony do urzędniczej rutyny, pobłażliwie traktowany, z czasem pomawiany o wysługiwanie się reżimowi, bardzo się męczy. Opowiadając o tym, Suchanow prezentuje kolejne rewelacyjne odkrycia: m.in. notatnik kolegi z biura, Kazimierza Rytla (którego wspomagała na tym polu jego późniejsza żona, Helena Zawadzka), niełatwo znoszącego ekstrawagancje literata – i ta opowieść wypada bardzo komicznie (albo tragikomicznie). Oto Gombrowicz, nie mając zbyt wiele do roboty, zabawia się ściąganiem spodni, udawaniem chłopa, robieniem min do lustra, klóci się ze wszystkimi, wymienia z Rytlem złośliwe wiersze i – to fragment donosu Zawadzkiej skierowanego do dyrektora banku – „obrzydliwie je pomarańcze, pestki wypluwa do kosza” (s. 153).

Rok 1955 przynosi długo oczekiwany przełom. Odejście z banku, stabilizacja pozycji w „Kulturze”, zbliżająca się odwilż, a z nią publikacje w kraju, zmiana strategii recepcji u emigrantów, ukazanie się *Pornografii* powodują, że zamiast zwyczajowego milczenia bądź kalumnii pojawiają się zrazu nieśmiałe próby zrozumienia. Ale ten sukces, mocno spóźniony, ma gorzki smak. Stąd szyderstwo i ironia, ale częściej ignorowanie niegdyśszych wrogów – tak już do samego końca, do wyjazdu z Argentyny. Lecz to nie koniec narracji Suchanow, która opowiada jeszcze o obecności Gombrowicza po jego wyjeździe. Najpierw echa pobytu w Europie, pogłosy polemik, komentarzy, publikacji, samodzielne komentarze i edycje. Potem długotrwała cisza, nie przerwana nawet śmiercią pisarza, i tylko sporadyczne artykuły, wydarzenia okolicznościowe, obchody. Badaczka dba jednak, by czytelnik nie odkładał książki przygnębiony. Ostatni rozdział przynosi nie lada atrakcję: opis argentyńskiej recepcji krytycznoliterackiej i literackiej twórczości i osoby Gombrowicza. Nie tylko przyjaciele (di Paola, Tirri), ale i pisarze znani mniej (David, Abós) czy bardziej (Cortázar, Sabato, Piglia) czynią autora *Ferdydurki* bohaterem literackim i te filiacje – jak pokazuje Suchanow w krótkich interpretacjach – są wielce zajmujące, jak i to, że artystyczna recepcja gombrowiczowskiego fenomenu w Argentynie układa się trochę inaczej niż w Polsce. Dla tamtejszych pisarzy Gombrowicz staje się nie tylko sojusznikiem ideologicznych dążeń (podczas gdy dla rodzimych równie często bywa adwersarzem), ale także postacią literacką. Książkę Klementyny Suchanow zamyka bogate i instryktywne kalendarium życia oraz bibliografia argentyńskich tekstów Gombrowicza i o Gombrowiczu.

Jeśli miałbym pokusić się o rozpoznanie jakiejś ogólniejszej tendencji w gombrowiczologii, łączyłbym ją z przesunięciem zainteresowań literaturoznawczych ku traktowa-

niu literatury jako artykulacji ludzkiego doświadczenia. Teksty Gombrowicza w tej perspektywie są właśnie pewnym integralnym zapisem doświadczenia. Powraca więc autor, ale autor postrzegany – po poststrukturalistycznej i genderowej lekcji – nie jako ten, „którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada już spójności; jest prostą wielością »oczarowań«, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych, przerywaną pieśnią słodyczy [...]; to nie osoba (cywilna, moralna), to ciało”<sup>7</sup>.

Także tego uczył nas Witold Gombrowicz.

*Marian Bielecki*

---

<sup>7</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Warszawa 1996, s. 10.