



Tygiel Kultury 1 [238] 2024

Redakcja: Paulina Frankiewicz, Maciej Robert
Redakcja merytoryczna: Anna Spólna
Koncepcja graficzna, okładka, ilustracje: Klaudia Kiercz-Długotęcka
Współpraca projektowa, skład: Kasia Worpus-Wrońska

W projekcie wykorzystano kroje pisma:
Gambero, Bona Nova

Adres redakcji: Dom Literatury w Łodzi,
ul. Franklina D. Roosevelta 17, 90-056 Łódź
tel. 42 633 68 38
mail: tygiel@dom-literatury.pl
www.tygiel-kultury.pl

Wydawcy: Dom Literatury w Łodzi,
Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi
ISSN 1425-8587



Stowarzyszenie
Pisarzy Polskich
Oddział w Łodzi

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.
Zadanie współfinansowane ze środków Miasta Łodzi.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Tygiel Kultury

1/2024



Spis treści

- Gombrowicz – na nowo** / 5
Anna Spólna
- Gdzieś, jakby w muzeum** / 8
Tomasz Tyczyński
- Na przekór Gombrowiczowi Witkacy
zanurza się w Ferdydurke** / 14
Tomasz Bocheński
- Gombrowicz na światowych scenach
– współcześnie** / 22
Mariola Odzimkowska
- Gombrowicz ponad normą** / 28
Artur Czesak
- Gombrowicz belfrem podszyty** / 39
Filip Dimevski
- Buenos Aires: o kilku
Gombrowiczowskich potencjalnościach** / 44
Aleksandra Naróg
- Z weneńskiego „bestie”-ariusza
el conde Gombroviciusa** / 53
Katarzyna Kula



Comtessa, Psina, gwiazda i kot Autostop Maciej Bobula	/ 65
Gombrowicza życie po życiu – rozmowa z Ritą Gombrowicz	/ 77
Rita i inne późne błogostawieństwa Tomasz Tyczyński	/ 84
Egzotyczny Gombrowicz – zapis dyskusji	/ 90
Imagine. Sny przekładu Tadeusz Sławek	/ 108
Miciński. Konstelacje Tomasz Majewski	/ 116



Anna Spólna

GOMBROWICZ – NA NOWO

Jeśli w Roku Gombrowicza, pełnym związanych z pisarzem wydarzeń, przygotowuje się poświęcony mu numer pisma literackiego, trzeba niejakię odwagi. Przekonanie, że są w gombrowiczologii rzeczy dotąd niewypowiedziane lub niedopowiedziane, to wprawdzie truizm, lecz zebranie tekstów, które pokażą autora *Operetki* w nieco odmiennym świetle rzeczywiście okazało się odkrywaniem go na nowo. Oto Gombrowicz w całej swojej migotliwości: książę i towarzysz codzienności, przekorny wobec norm i czytany z przekorą, spełniony lub ledwie potencjalny, egzotyczny i tak bardzo polski...

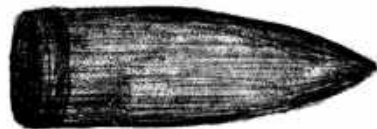
Tomasz Tyczyński i **Katarzyna Kula** prowadzą nas do gombrowiczowskich muzeów w polskiej Wsoli i we francuskim Vence, żeby pokazać, że te instytucje – przywołując pamięć miejsc i osób z przeszłości – czerpią dzisiejszą energię od ludzi mniej lub bardziej opętanych Gombrowiczem.

Minęło sto dwadzieścia lat od urodzin pisarza, a gombrowiczologia ma się świetnie. O tym, jak wiele pozostało jeszcze do odkrycia, świadczą między innymi teksty naukowców zamieszczone w tym numerze. **Tomasz Bocheński** wraca do pełnego złych przeczuć lata 1939 roku, by pokazać, dlaczego Witkacy – pomimo napastliwej wobec niego *Przedmowy do „Filidora”* – odnalazł wtedy w *Ferdydurke* momenty „czystej radości”. **Artur Czesak** tropi właściwe temu pisarzowi „perwersje językowe”: naruszenia zasad poprawnościowych, niekonwencjonalne konstrukcje składniowe, stylizacyjne smaczki wynikające ze świadomej kreacji lub – czemu nie? – błędnego użycia gwaryzmów. I przypomina, że wynalazcza polszczyzna autora *Kosmosu* była jednak zależna od norm czy zwyczajów językowych jego czasów. Artykuł **Marioli Odzimkowskiej**, najbliższej współpracownicy Rity Gombrowicz oraz teatrolożki, uświadamia, jak intensywna jest obecność tekstów pisarza na światowych scenach. A tym

samym, jak koncepcja „kościółki międzyludzkiego” wyrażanego w Formie i przez Formę rezonuje dzisiaj; jak teatr uwspółcześnia ją i ucieleśnia. Szkic **Aleksandry Naróg** wskazuje kilka istotnych buenosaireńskich tropów związanych z autorem *Trans-Atlantyku*, przez co pomaga zrozumieć, dlaczego dla mieszkańców Ameryki Południowej pozostaje on przede wszystkim „pisarzem argentyńskim”.

Ważną ścieżką transferu Gombrowicza do żywej współczesności są przekłady na kolejne, często odległe geograficznie języki – co zawsze jest także przeniesieniem dzieła w odmienne konteksty kulturowe. Jak to możliwe (i jak trudne jednocześnie), wyjaśnia zapis dyskusji z tłumaczami *Egzotyczny Gombrowicz*, która odbyła się podczas międzynarodowego kongresu zorganizowanego przez muzeum we Wsoli. **Filip Dimevski** tłumaczący książki pisarza na macedoński tym razem zmierzył się z nim na innym polu – w podszytym groteską pastiszowym opowiadaniu poprowadził swojego bohatera przez kolejne kręgi udręk i pożądań wziętych wprost z prozy Gombrowicza. Psychodeliczno-poetycką impresją z Vence **Maciej Bobula** pokazuje, do czego prowadzą rezydencje literackie pod słońcem Południa i platanami Place du Grand Jardin.

Najbardziej intymny portret pisarza-człowieka wyłania się z poruszającej rozmowy, w której **Rita Gombrowicz** wspomina Witolda jako osobę niezwykle wolną i do końca spragnioną pełnej egzystencji. Jej słowa: „**Żyłam ze specjalistą do spraw młodości, z kimś, kto wiedział, na czym polega młodość**” pośrednio tłumaczą, dlaczego czytanie i interpretowanie Gombrowicza w 2024 roku bywa tak pasjonujące.





Tomasz Tyczyński

GDZIEŚ, JAKBY W MUZEUM

Kiedyś śniliście mi się wszyscy razem, cała rodzina gdzieś jakby we Wsoli i ja także tam byłem, spotkaliśmy się po raz pierwszy po wojnie i każdy opowiadał swoje przeżycia, ale nikt nie mógł dosłyszeć, co mówią inni, po czym nagle zjawił się Pascal we własnej osobie i powiedział: żyje się samemu i umiera samemu.

List Witolda Gombrowicza
do Stanisławy Cichowskiej, 15 II 1956

Tak w głębokiej pamięci Gombrowicza zapisała się Wsola – jako miejsce samotne, choć rodzinne, towarzyskie, środowiskowe, może wręcz klasowe. Smutna to pamięć: opresji, osobności, wykluczeń i hipokryzji, zawodów, niezrozumienia, i tak dalej, i tak dalej. Katalog z co drugiego współczesnego debiutu prozatorskiego, który jest rozliczeniem z dzieciństwem, młodością i rodziną. A także próbą zerwania więzi, która tylko tę więź wzmacnia.

A jednocześnie to kraina u Gombrowicza nieco mityczna, prowincjonalny raj utracony, z pełną świadomością, że wykreowany na literackie potrzeby i konieczności. Jak to wspomnienie pierwszej (choć chyba nie najpierwszej) miłości, do której Gombro młodzieniec biegał z „narażeniem życia” przez niebezpieczny most nad zdradliwą wodą. Lanie wody, bo do Bartodziejów, do majątku, w którym (nie) czekała na niego panna Janowska, droga wiodła akurat całkiem bezpieczna i wcale nie daleka. Tyle, że daremna, bo panna za dziwaka go miała i nie chciała. Do rymu.

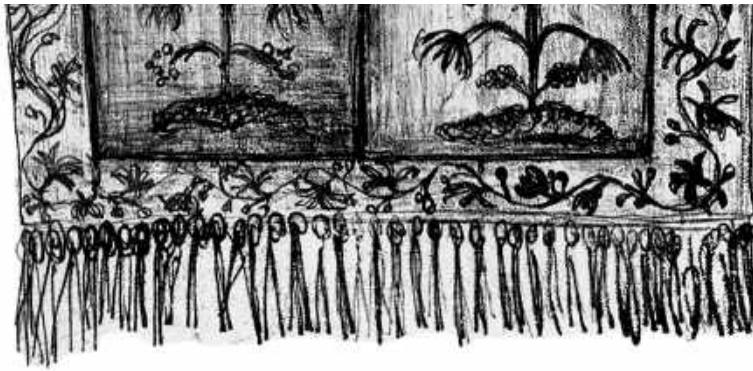
O czym to między innymi opowiadamy dziś w muzeum, w odratowanym w ostatnim momencie, na skraju ruiny „jedynym domu Gombrowiczów”, jak nazwała naszą placówkę Rita Gombrowicz podczas otwarcia muzeum, jedynego wówczas (a i teraz) na świecie. Wciąż jedynego, bo odratowane później mieszkanie Gombrowiczów, czyli dzisiejsze Espace Museal Gombrowicz w Vence jest naszą jakby filią.



Muzea to przede wszystkim opowieści, czasem snute na pograniczu faktu i zmyślenia, czy mówiąc grzeczniej: hipotez i interpretacji. Na przykład o tym, co w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku robił Gombrowicz we Wsoli, co porabiał raczej podczas pobytów u brata Jerzego i bratowej Aleksandry z Pruszków Gombrowiczowej. Najlepiej dla opowieści by było, gdyby we Wsoli pisał *Ferdydurke*, w zemście za lekceważenie i uszczypliwości okolicznego ziemiaństwa, które debiutu pisarza nie czytało, ale przeczytało małpio złośliwą recenzję Kadena-Bandrowskiego. Który być może *Pamiętnik z okresu dojrzewania* przeczytał, ale niezbyt solidnie.

Ale wcale tego pisania nie jesteśmy pewni, dowodów brak, podobno za to dużo palił i długo sypiał. Pokój miał przy samiutkim wejściu, więc mógł snuć się po nocach nikogo nie budząc, oprócz służby, która potem opowiadała, raczej bez zachwytu, wiadomo: dziwak. Pisał, nie pisał, twórczenie to proces, dla którego zaczernianie papieru albo ekranu komputera jest tylko końcowym epizodem. Więc pewnie tu *Ferdydurke* wymyślał, wymyślał się w nią, notował.

To jednak rozważania dla pasjonatów, miłośników klasycznego szczegółu biograficznego, badaczy owadzich nówek. Natomiast my jesteśmy nie tylko dla nich, nie tylko dla nich snujemy swoją opowieść. Chcemy przyciągać tak, by Gombrowicz był w kręgu zainteresowania, żeby nie był samotny jak klasyk z brązu i patyny. Wymyślamy więc formy, atrakcyjnie promocyjne, wyczyniamy koncerty, spektakle, gościmy twarze znane albo chociaż młode i zapowiadające się. Bywamy po(p)ularni aż do granic domniemanej Gombrowiczowskiej wzdgardy. Budujemy miejsce, które może zainteresować literaturą i wszelaką twórczością. Bo w końcu gdzie, jak nie tu, w miejscu należącym kiedyś do rodziny Jana Kochanowskiego, ojca literatury polskiej, i rodziny Witolda Gombrowicza, wyrodnego syna teźże literatury, ojcobójcy jej klasycznego kształtu.



Jesteśmy muzeum, więc mamy ekspozycję, statutowy przymus pokazywania, radosny, czasem pasjonujący. Więc pokazujemy, cytaty, zdjęcia, dokumenty, przedmioty codziennego użytku, walizkę, fajki, notes z numerem telefonu do Giedroycia i innych ważnych. Bywamy niemal ekszibicjonistyczni, na przykład zapraszając do wanny, uratowanej z wenecjańskiego mieszkania Gombrowiczów, ustawionej w pomieszczeniu, które nazwaliśmy CzyStelnią, a w której można też zobaczyć artystyczny nocnik z malunkami Eichlera inspirowanymi „Ferdydurką” (i nie tylko nią), który Gombro podarował swojemu argentyńskiemu chrześniakowi. Tym to populistycznym połączeniem czytelnicy z umywalnią zdarza nam się bulwersować nadętych nudziarzy i wtedy właśnie nasza satysfakcja jest jeszcze większa niż na co dzień.

Ale oczywiście bywamy serio, ostrożnie, pomni Gombrowiczowskiej przekory. Ba, nawet literaccy bywamy, choćby wtedy, gdy organizujemy kolejne edycje Nagrody Gombrowicza, kontynuującej jego zakochanie w młodości i paternalistyczne zapędy do opiekowania się początkującymi twórcami.

Jesteśmy nie tylko handlarzami opowieści, ale i ich łowcami. Wyciągamy je od naszych gości, tych szczególnych, jak Rita opowiadająca o tym, że nigdy nie widziała Witolda w wannie, choć przecież zawsze był czysty i nienagannie schludny; jak Jorge Lavelli mówiący o próbie *Ślubu*, której Gombrowicz nawet nie obejrzał w całości, spektakl był dla niego prawdopodobnie nazbyt... awangardowy, a scenografia i muzyka zbyt głośno nowoczesne; jak pewien niemiecki pisarz, który do Wsoli przyszedł z Radomia na piechotę (12 km), a potem próbował w Berlinie wskrzeszać Gombra, który tam prawie zmarł na stypendium Forda, jeśli mu wierzyć można; albo jak w końcu pewien niemłody już mężczyzna, który w jesiennym mglistym dniu opowiadał obejrzawszy ekspozycję, że lektura Gombrowicza odwieła go od samobójstwa i trzyma odwiedzonego. (To, oczywiście, zdarzyło się jeszcze przed publikacją *Kronosu*).

Gościliśmy wielu innych, na przykład tłumaczy Gombrowicza, którym we Wsoli i Vence zorganizowaliśmy kongres, pełen pasjonujących rozmów i wiedzy, takiej, co to dają ją jedynie spotkania na żywo. Ale i tak nasi goście najmocniej chyba zapamiętali akcję wypychania autobusu

z rozmięklej łąki w okolicach Małoszyc, gdzie szukali miejsca narodzin Mariana Witolda. Albo francuską rodzinę pisarza, która wcale nie przyznawała się do pokrewieństwa, dowiedzieliśmy się o nim – tak! – podsłuchując ich rozmowę przed portretem naszego antywieszcza.

Wszystkich wymienić się nie da, część ważnych kontaktów odbywała się na odległość, jak ponad roczne negocjacje z J. C. Gomezem, jednym z najbliższych argentyńskich przyjaciół Gombrowicza, który najpierw zaproponował nam sprzedaż listów od W. G., a potem bawił się przeciąganiem negocjacji, dość sadystycznie. Dając nam przy okazji swoją ekscentryczną wykładnię „nauki” Gombrowicza, uważał się bowiem niemal za jego pośmiertne wcielenie, mające wyłączność na słuszne interpretacje pism mistrza. W bezpośrednim kontakcie okazał się jeszcze bardziej ekscentryczny, o czym przekonały się nasze wysłanniczki, które Gomezowi zawiozły dolary (ten argentyński kryzys nieustający) i odebrały oden listy.

Tych gości było wielu, wszystkich nie sposób wymienić, podobnie długo trzeba by wypisywać nasze zagraniczne aktywności, od Buenos Aires, przez Barcelonę, Berlin, Paryż, aż do Vence, w którym osiedliliśmy się instytucjonalnie, śladem Gombrowicza i jego żony. Z czasem bowiem zrobiło nam się tu, we Wsoli, ciasnawo, jak autorowi *Kosmosu*, więc wypączkowaliśmy tam, gdzie nam i innym wydarzał się Gombrowicz. I świat przyjeżdżał do nas, w końcu – jak pisał nieodżałowany Jerzy Jarzębski – Gombrowicz udowodnił, że centrum nie istnieje albo że istnieje jedynie w rozbiciu na prowincję. Gdzie JA, tam centrum, pochlebiamy sobie.

Na ziemię sprowadzają nas co jakiś czas dawni mieszkańcy pałacu, osoby niepełnosprawne w potocznym sensie, które z DPS mieszczącego się w pałacu przeprowadzono do nowoczesności na wiele lat przed powstaniem muzeum. Wracają co jakiś czas i chętnie opowiadają sami, wskazując palcami i śmiejąc się: tu mieszkałem, tu był mój pokój, albo z niepokojem pytając, gdzie jest mój pokój, bo podczas remontu usunięto część ścian, by dać przestrzeń pogombrowiczowskiej pamięci. Ale i ich pamięć, wrażliwa i uważna, jest dla nas bardzo ważna. Choćby dlatego, że nie pozwala temu miejscu spowszednieć, sprzeciętnieć. Dla higieny przypominamy sobie raz na jakiś czas, co o muzeach pisał nasz patron: że są rzeczą arcynudną, przyprawiającą o ból głowy.

Więc jesteśmy otwarci, także na tych, którzy już albo jeszcze nie czytają, wolą zaś patrzeć i słuchać. Wokół pałacu czeka na nich natura, park nie park, dawne założenie leśno-łęgowe, zostały tylko resztki, które kiedyś spróbujemy w park przemienić. Na razie budujemy nową przestrzeń, chcemy się rozrastać, rozwijać, może nawet jak ponad trzystuletni dąb w głębi trawnika zrzucać uschłe konary i zielenić się nieustannie, w górę i na boki. Zielony to przecież kolor Gombra.

Jego relacje z naturą nie były łatwe, trzeba zresztą oddzielać to, co robił w tej materii od tego, co pisał. Na ścianie w moim pokoju wisi zdjęcie Gombrowicza, na którym wtula usta w małego kociaka, Autostopa, przygarniętego podczas samochodowej wycieczki po okolicach Vence. Staram się nie zapominać, że czas jakiś później Gombrowicz „zwrócił” kotu wolność, a włóczykij chętnie skorzysta z przekonania pisarza, że wszystkie istoty powinny być wolne.

To tylko jeden z wątków, które snuć można podczas niespieszniego zwiedzania muzeum we Wsoli. Wspominam tu o nim, bo niedawno w poczytnej gazecie przeczytałem rozmowę z dyrektorem pewnego stołecznego muzeum. Znany redaktor reklamował swój wywiad, pisząc, że rozmówca był prekursorem w udostępnianiu muzealnych wnętrz istotom innym niż ludzie, czyli mówiąc prościej zapraszał do swojej placówki także zwiedzających ze zwierzętami. Cóż, pomyślałem, że jeszcze musimy popracować nad autopromocją, najlepiej wzorem Gombrowicza, bo nam nigdy nawet nie przyszło do głowy, by wstępu do muzeum zwierzętom zakazywać.

Zresztą i tak byłoby to daremne, bo tu trudno by było zwierzęta zatrzymać. Dziś w nocy wokół stawu krążył łoś, a kilka dni (wieczorów) temu bobry wyprowadziły pod jabłonkę swoje potomstwo. Pamiętamy też, jak piętnaście lat temu, w pierwszą zimę muzeum do podłogi balkonu przymarzył bażant. Było mroźnie i dziwnie, ale to już całkiem inna historia.

Więc dość dygresji, jeśli chcecie konkretów, przyjeżdżajcie. Zapraszamy. Jesteśmy otwarci, taka przecież nasza misja.

Muzeum Witolda Gombrowicza mieści się w zabytkowym pałacu we Wsoli, w odległości 10 km od Radomia i 90 km od Warszawy. W pierwszej połowie XX wieku mieszkał tu wraz z żoną Aleksandrą z Prusaków i córką Teresą brat Witolda – Jerzy Gombrowicz. Pisarz przyjeżdżał do Wsoli wielokrotnie w latach 1924-1939.

W muzeum można obejrzeć stałą ekspozycję *Ja, Gombrowicz – życie i twórczość Witolda Gombrowicza*. Komentarzem do licznych fotografii, rękopisów i przedmiotów osobistych autora *Ferdydurke* są cytaty z *Biografii Witolda Gombrowicza* przygotowanej przez pisarza dla czasopisma „L’Herne”, a także fragmenty jego *Dziennika, Testamentu i Wspomnień polskich*.

Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli w liczbach:

otwarcie: październik 2009

powierzchnia terenu: 6 ha

powierzchnia wystawiennicza [Pałacyk Gombrowiczów we Wsoli]:

ok. 320 m kw.

W ciągu 15 lat działalności MWG zorganizowało ponad 200 wydarzeń artystycznych i literackich, w tym kilkudniowe festiwale; łącznie ponad 300 koncertów, spotkań autorskich, debat, dyskusji, monodramów.

Gośćmi muzeum było ponad 250 artystów, zespołów, wokalistów, pisarzy, poetów, literaturoznawców, krytyków literackich, aktorów i muzyków.

Muzeum zorganizowało trzy spotkania tłumaczy W. Gombrowicza.

Uczestnikami największego z nich, Kongresu Tłumaczy Gombrowicza (2019 r.) było 25 tłumaczy z całego świata, w tym m.in. z Chin, Izraela, Macedonii, Finlandii, Serbii, Łotwy, Hiszpanii i Włoch.

Placówka przygotowała 15 wystaw czasowych.

Muzeum wydało 7 książek artystycznych, naukowych i popularnonaukowych; jest także producentem i współproducentem trzech filmów dokumentalnych.

Do Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza przyznawanej za debiut literacki do tej pory zgłoszonych zostało blisko 800 książek (w 2024 roku odbywa się IX edycja Nagrody).

MWG we Wsoli odwiedza rocznie średnio ok. 10 tys. osób.

liczba pracowników: 8

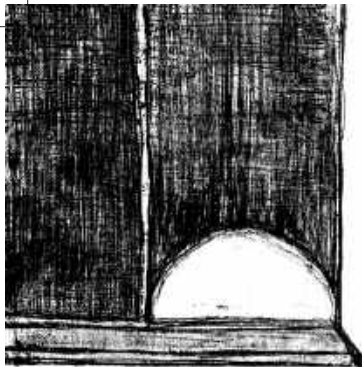
liczba bobrów: 2 (w porywach do pięciu)

liczba saren: 3 (potwierdzone)

liczba bażantów: 3

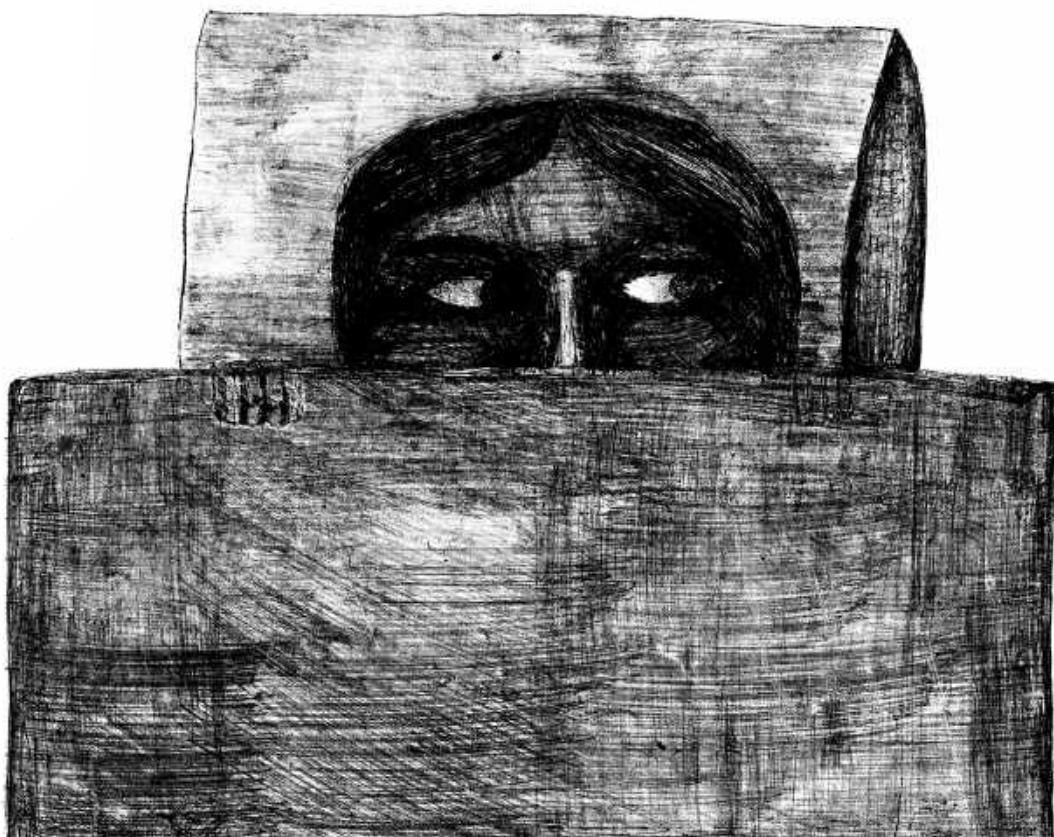
liczba łosi: 1 (potwierdzony)

Zestawił: Robert Utkowski



Tomasz Bocheński

**NA PRZEKÓR
GOMBROWICZOWI
WITKACY ZANURZA SIĘ
W FERDYDURKE**



Jest taki klasyczny temat. Piękna pogoda, uroda świata, zmysłowe lato, jak smakują wobec przeczuwanej katastrofy? I ten problem ukrywa odwieczny dylemat: tragedię jednostkowego istnienia wzmacnia czy osłabia piękny i obojętny świat? Czasem widzi się w tym dylemacie ironię, gdyż uroda ma znaczenie ironicznie, gdy obojętnie się przygląda katastrofie. Zdaje się, jakby uroda i katastrofa wypowiadały się w dwóch odległych rejestrach. Można ten dysonansowy dwugłos rozszerzyć o głos trzeci, o piękno ludzkiego umysłu i wyobraźni. Ten trzeci głos może wypowiedzieć się również poprzez klasyczną frazę: „nie zamazuj moich kół”. Chciałbym się zastanowić, jakie znaczenia zyskały te trzy toposy: obojętny i piękny świat, nadchodząca katastrofa i doskonała forma ludzkiej myśli, wtedy, pięknego lata 1939 roku. Żeby słowa o niszczeniu kół przypisywane Archimedesowi można było wypowiedzieć do legionów czy nowoczesnej armii niszczących nie tylko zadanie geometryczne, ale i zdeptujących większość kulturowych zadań obliczonych na więcej niż jednostkowe istnienie, żeby bronić kół, trzeba je cierpliwie rysować również w obliczu katastrofy. Nie chodzi tylko o cierpliwość i trzymanie się zasad, chodzi o coś więcej, o unicestwienie czasu. Można skryć się w rozumowaniu matematycznym przed inwazją historii, można także w pisaniu, malarstwie, filozofowaniu; zostało wtedy w '39 jeszcze trochę dziedzin, które pozwalały oczyszczać się z brudu niskich spraw. Kiedy piszę „zostało”, zastanawiam się nad pojedynczym istnieniem, co mnie i co nam zostało, i zastanawiam się nad pewnym Istnieniem Poszczególnym – gdzie Witkacy latem '39 mógł znaleźć schronienie i czystą radość? Schronić się, to niezbyt dobre słowo, zakłada zagrożenie, a mnie chodzi o unicestwienie zagrożenia, o chwilę zapomnienia, właściwie o dążenie do wyższych dóbr, w znaczeniu Epikteta czy Marka Aureliusza, chodzi mi o stan obojętności na zdarzenia od nas niezależne. Dążenie do dóbr wyższych również wtedy w obliczu zbliżającej się wojny dawało Witkacemu czystą radość. Napisał już wcześniej swoje *Tuskulanki*, jak nazywa się popularnie *Rozmowy tuskulańskie* Cyncerona. Tak traktowałbym *Niemyte dusze* i część *Narkotyków*, choć Witkacy nie miał nigdy swojego Tuskulanum, swojej willi na swoje przemyślenia, i nie miał gdzie schronić się przed zgiełkiem jak Cynceron. Chciałem dodać beztrąsko jak Cyncero i wielu innych, choć tylko nieliczni ceniący czyste myślenie mieli taki azyl.

Na podstawie listów wiemy, co Witkacego cieszyło latem '39. Po pierwsze rozmowy istotne z Romanem Ingardenem, Stefanem Szumanem i Jerzym Eugeniuszem Płomieńskim, po drugie lektura *Ferdydurke*, po trzecie rysowanie portretów. Na ostatnim autoportrecie namalował stoika, który bez wzruszenia i złudzeń patrzy na nas. Irena Jakimowicz napisała pięknie o tym obrazie, o dziwnym spokoju, o prostocie

i monumentalności, o godności, jaką daje poczucie dystansu, o spoglądaniu bez przerażenia w przyszłość¹. Dzisiaj inaczej brzmi inna uwaga Jakimowicz, o pięknej męskiej twarzy, na której znać przebyte burze życia. To piękno dawne w rozumieniu Marka Tulliusza, który poddaje szyję pod miecz. Dobrze się stało, że Witkacy odczuwał czystą przyjemność z lektury powieści Gombrowicza. Uważa się, że powieść ukazała się w niedobrym momencie, ponieważ mało kto mógł ją przeczytać przed wojną. Jeśli odsuniemy zły czas na sławę, to musimy się zgodzić, że *Ferdydurke* ukazała się w czasie odpowiednim, ponieważ mogła dać czystą radość istnieniom uwikłanym w brudną historię. Ale czy dawała naprawdę czystą radość Witkacemu, czy jednak radość zmaconą – to chciałbym rozważyć. Zapis tej radości, bardzo lapidarny, znajdujemy w liście z 20 lipca do Jadwigi: „Ingarden, Tazio, dyskusje. Ryczę od *Ferdydurki*”². Ryczał zatem, cieszył się humorem powieści, choć banalne efekty humorystyczne zwykle drażniły go i tyle napisał sarkastycznych uwag na temat dowcipiarzy. Nie przypuszczam, by śmiał się na przekór powadze wojny, by brał pod uwagę rozbijającą ideę śmiechu, tak jak rozumiał tę ideę Słonimski. Poeta obawiał się Niemiec urządzonych przez ponurego typa bez poczucia humoru, w ogóle obawiał się ludzi pozbawionych dystansu. Przeczuwał klęskę w Europie зараżonej walką o czystość rasową, pokonanych wyposażał w odwieczną broń: „Stanowczo, jeśli w tej walce przegramy, pozostanie nam jeszcze odwet śmiechu”³. Witkacy raczej nie śmiał się przeciw czy też mimo, raczej immanentnie, powiedzieć trzeba – czysto. Tak przypuszczam, że *Ferdydurke* cieszyła go czystą formą, aż doszedł do *Przedmowy do „Filidora dzieckiem podszytego”*. W liście z 3 sierpnia donosi Pomianowskiemu: „Przeczytałem *Ferdydurke* i wyłem ze śmiechu. Są kawałki genialne. Muszę o tym napisać. Tylko czwarty rozdział jest świński”⁴. Ryczał, wyl, zachwycał się, zamierzał nawet o powieści pisać, *świństwo* rozdziału czwartego nieco zmaćło radość. Cieszył się lekturą mimo *świństwa*, czyli mimo jakichś brudów mącących czystą radość. Trzeba dodać, że czytał powieść niezależnie od komplikacji kontaktów z Gombrowiczem. Witkacy w 1937 roku, a właściwie szef gabinetu S.I. Witkiewicza, zawiadomił Pana Witolda Gombrowicza o zerwaniu stosunków. Możliwe, że Witold otrzymał również

1 I. Jakimowicz, *Witkacy. Autoportrety*, „Przekrój” 1985, nr 2103, s. 12–13. O artykule Jakimowicz zob. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1885–1939)*, Warszawa 2009, s. 308.

2 S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. J. Degler, Warszawa 2012, s. 269.

3 A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1927–1939*, Warszawa 1956, s. 550.

4 Cyt. za: S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, s. 489. Fragment przypisu autorstwa Janusza Deglera.

wiersz *Do przyjaciół gówniarzy*, choć taki wiersz znaczył dla adresata coś zasadniczo innego, niż dla innych adresatów, ponieważ otrzymałby go zdeklarowany gówniarz, programowe istnienie niedojrzałe. Witkacy znał *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i mógłby zawahać się przed wysłaniem wiersza, choć zasadniczo różni się jego definicja gówniarstwa od Gombrowiczowskiej definicji niedojrzałości. Mimo zerwania stosunków z Gombrowiczem czyta Witkacy z entuzjazmem *Ferdydurke*, gdyż potrafi oddzielić sprawy artystyczne od osobistych, a mówiąc inaczej – potrafi, bo narzuca sobie takie zasady. Wiemy, że oddzielanie prywatnego od artystycznego ma nie tylko znaczenie etyczne, ale stanowi także prawo, które – według Witkacego – przeciwstawia się zasadzie powszechnie panującej w Polsce, czyli mieszanemu spraw osobistych i twórczych. Oddziela zatem Gombrowicza od *Ferdydurke*, by móc cieszyć się czystą lekturą powieści. Podobnie nie brałby pod uwagę sympatii dla autora, bo sympatia czy niechęć mogą zniekształcić istotne doznania. Ale Witkacy zapomina nie tylko o jakimś *świństewku* autora, musi jeszcze wziąć w nawias własną koncepcję powieści. To tylko przypuszczenie – dwa utwory, *Sklepy cynamonowe* i *Ferdydurke*, mogły zachwiać autorską koncepcją, że powieść nie jest dziełem sztuki czystej. Oczywiście, *świński* rozdział czwarty tę ideę wzmacniał.

Nie wiemy, czy w '37 r. Witkacy zerwał relacje z Gombrowiczem, czy Gombrowicz z Witkacym. Dwaj aktorzy zajęci swoimi rolami mogli skłócić się z byle powodu, z byle uwagi czy gestu. Ale pierwszeństwo w zerwaniu wcale nie jest bez znaczenia, gdyż oznacza wierność niezwykle rygorystycznym zasadom. I o coś więcej idzie w tym akcie obrony bezinteresownej przyjaźni czy znajomości – o prymat czystej gry jednego z aktorów. Obaj przecież prowadzili nadgrę, wznosząc się ponad formy ludzkich zachowań. We fragmencie *Wspomnień polskich* napisanym w 1961 roku znajdziemy sugestię, że Gombrowicza od początku znajomości męczyły i nudziły nieustanne teatralizacje Witkacego. Starał się być poniżej tych przedstawień, przytłoczony teatrem, który w mniejszym natężeniu sam na co dzień praktykował. Tak pisał o wizycie u Stanisława Ignacego: „Wszystkie te wady, będące także moimi, oglądałem jak w krzywym zwierciadle, spotworniałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych”⁵. Gombrowicza ekstrawagancje Witkacego nie bawiły, gdyż dostrzegał w nich hiperbolizacje, a może groteskową parodię własnych „impertynencji”. Przypuszczam, że dostrzegł szybko w postępowaniu artysty niezwykle rozbudowaną regułę, w której poszczególne punkty wyznaczały stosunek do higieny, do ludzkich okropności, do istotnej

5 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 93.

rozmowy czy prawa do fantastyczności istnienia. Wiedział, że Witkacy często zrywa relacje, gdy ktoś pozwala sobie na ingerencję w jego suwerenne istnienie. Gombrowicz dostosował się do tych wymagających warunków i utrzymywał z autorem *Szewców* poprawne stosunki przez kilka lat. Prawdopodobnie podzielał w międzywojniu Witkacowską zasadę, by zajmować się twórczością, a nie prywatnością, by wznosić się z poziomu urazy na poziom formy, z poziomu Sinki na poziom kreacji Pimki. „Byłem też przygotowany na zerwanie z nim w każdej chwili – wiedziałem, że się obraża, postanowiłem tego nie tolerować i zlikwidować momentalnie całą znajomość, gdyby zaszała potrzeba. Jest doprawdy dziwne, że z tym wszystkim utrzymywały się nasze stosunki lat kilka – może dlatego, że obcowaliśmy lepiej z naszymi książkami niż ze sobą osobiście i że mieliśmy jednak dla siebie trochę szacunku”⁶ – pisze we *Wspomnieniach*. Obcowali z książkami, to znaczy Witkacy czytał *Pamiętnik*, a Gombrowicz na pewno czytał w rękopisie dramaty. Wiemy, że w ankiecie polecał niewydane sztuki czytelnikom, traktując je jako najważniejsze utwory 1935 roku. To nadzwyczajny, ekstrawagancki gest, polecać utwory znane z rękopisu. Być może to nie żadne przekroczenie zasad towarzyskich, a ten gest przyczynił się do zerwania stosunków, gdyż Gombrowicz poleca dramaty, pozwalając sobie na protekcyjnie krytyczny ton. „Zawierają być może pewne błędy, braki i usterki”⁷ – pisze w rekomendacji. Musiało się zdarzyć jednak coś innego, poważniejszego, prowadzącego do zerwania relacji, może jakaś uwaga o ekstrawagancji? Po wielu latach Gombrowicz daje wyraz swojej głębokiej niechęci do osoby Witkacego: „Ten połykacz rozmaitych haszyszów, morfinoman, megaloman, schizofrenik, paranoik, kpiarz, cynik, perwersiarz i dadaista i pseudowariat (...)”⁸. Wśród wielu osób utrwalających czarną legendę Witkacego, mógłbym przyznać Gombrowiczowi miejsce w czołówce, ale nie przyznam. Autor *Ferdydurke* po latach demonstruje radykalne złamanie witkacowskiej reguły, by bez względu na odmienne poglądy, postawę życiową, polityczne zaangażowanie itp., itd. bezstronnie oceniać i smakować wszelkie dzieła o pewnych aspiracjach. Łatwiej mu ukryć spadek po Witkiewiczu za tymi powtarzаныmi w *Testamencie*, *Wspomnieniach polskich* i *Dzienniku* obrazami kuriozalnego błazeństwa.

W *Przedmowie do „Filidora dzieckiem podszytego”* nie ma nazwiska Witkacego, w ogóle nie ma nazwisk pisarzy, Gombrowicz wybiera formę aluzji

6 Tamże.

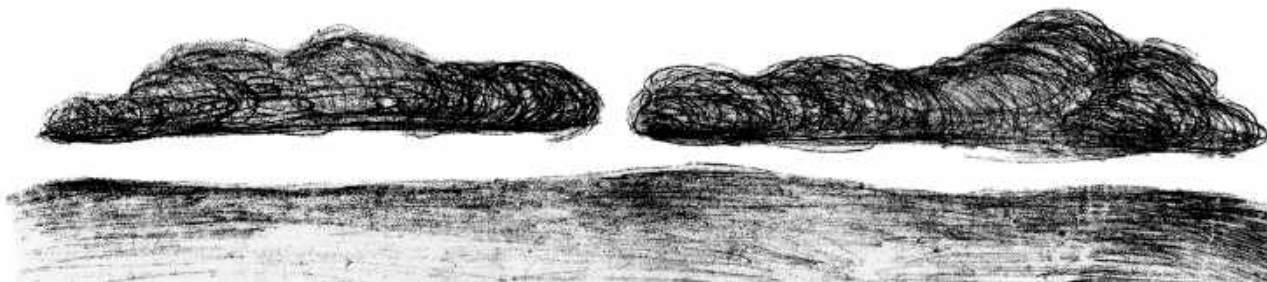
7 Gombrowicz poleca dramaty Witkacego w ankiecie „Prosto z mostu.”. Zob. W. Gombrowicz, *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933–1939*, Kraków 1995, s. 203–204.

8 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 93.

i syntetycznego portretu. Mówiąc niesprawiedliwie: staje się, pisząc Witkacym, jeszcze jednym „przemilczaczem”, podobnym do Chwistka. W *Zagadnieniach kultury duchowej* znajdziemy sarkastyczne aluzje odnoszące się m.in. do arystokratycznej obsesji Witkacego. Chwistek celowo przemilcza nazwisko adresata, by dotknąć byłego przyjaciela, Gombrowicz podobnie. Włodzimierz Bolecki w edycji *Ferdydurke* cytuje fragment powieściowego portretu: „Cicho, cyt, misterium, oto pięćdziesięcioletni twórca tworzy, klęcząc przed ołtarzem sztuki z myślą o arcydziele, harmonii, precyzji, pięknie, duchu i przezwyciężeniu, oto znawca zna się, pogłębiając tworzywo twórcy w pogłębionym studium, po czym dzieło idzie w świat do czytelnika – i to, co zostało poczęte z męką całkowitą i zupełną, przyjęte zostanie nad wyraz częściowo, pomiędzy telefonem a kotлетem”⁹. Bolecki uważa, że „słowa te dokładnie pasują do Witkacego, który w nich właśnie rozpoznał się po przeczytaniu rozdziału”¹⁰. Zauważmy, że Gombrowicz bawi się pleonazmami i synonimami, by wyśmiać głębię oraz by wtajemniczenie zestawić w telefonem i kotлетem. Podobnie prowokował Schulza, każąc mu jego artystyczne subtelności konfrontować z rechetem doktorowej z Wilczej. Mimo wszystko należy spytać, czy ten pięćdziesięcioletek tworzący głębokie dzieła w artystycznej męce to naprawdę pięćdziesięcioletni Witkacy? Harmonia, precyzja, piękno i duch nie oddają dobrze postawy artystycznej pisarza *Szewców* czy *Niemytych dusz*, ale i dość banalnie przekładają sedno Czystej Formy, czyli koncepcji porzuconej przez artystę około 1926 roku. Dobrze jednak widać w tym fragmencie anti-Witkacego, czyli Gombrowicza tworzącego teorię przeciwko Czystej Formie, a właściwie przeciwko pewnemu uproszczonemu obrazowi tej teorii. Przedstawmy w wielki skrócie wartości wyśmiane w *Przedmowie*: sztuka to misterium, artysta to heroiczna postać, sztuka to działalność czysto indywidualistyczna bliska aktu religijnego, artysta służący sztuce należy do duchowej arystokracji, sztuka dojrzała kierowana jest tylko do innych dojrzałych, czyli zakłamanych i pysznych. Czy to koncepcja Witkacego? Uproszczona, sprowadzona do wzorców romantycznych, hiperbolizowana i nie uwzględniająca historiozofii. Gombrowicz podobnie jak Chwistek ironicznie komentuje anachroniczne, arystokratyczne idee sztuki i w istocie arystokratyzm

9 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 503.

10 Tamże.



ducha bez dekadencji wydaje się „chowaniem głowy w piasek”¹¹. Wobec tej uproszczonej anachronicznej teorii buduje Gombrowicz własną koncepcję. Proszę oto skrót tej znanej, łatwiejszej niż Czysta Forma, teorii dla każdego: sztuka nie jest czysta tylko mętna, artysta to po prostu człowiek zajmujący się sztuką, rzeczywistość jest bogatsza niż sztuka, sztuka ma służyć człowiekowi, a nie człowiek sztuce, żywiołem twórczości jest niedojrzałość. Z punktu widzenia Witkacego ta polemika cofa jego samego do czasu sprzed I wojny, do czasów 622 upadków Bunga. Pomija zatem jeden z najważniejszych aspektów jego twórczej działalności – ujmowanie w formę degradującej się rzeczywistości. W *Szewcach*, w *Pożegnaniu jesieni* i w *Nienasyceńcu*, w *Niemytych duszach* i *Narkotykach* bada przecież granicę zmaconej formy. Gombrowicz abstrahujący od wymienionych tekstów po czasie świetnie zrozumiał ograniczenia Witkacowskiej twórczej inwencji, wynikające głównie z wierności Czystej Formie. We *Wspomnieniach polskich* po długim wyliczeniu zalet autora *Onych* zauważa, że Witkiewicz jest artystą „pozbawionym zdolności obcowania z żywym człowiekiem, nie z abstrakcją, teorią, formą...”¹². Ten nieco wyolbrzymiony zarzut odnaleźć można również w *Przedmowie do „Filidora”*. Gombrowicz chroni własną niedojrzałość przed niesłychanie silnie narzucanym przez Witkacego obowiązkiem, by twórczość ujmować w ramy teoretyczne oraz by dążyć do stworzenia filozoficznych podstaw własnej działalności artystycznej. Wymyka się zatem tej powinności, budując słabą teorię, w ciągłym ruchu, akcentującą bycie poniżej formy i wieczną niedojrzałość. Oczywiście Witkacy, o paradoksie, bywa puerylistyczny, jak napisał Jacek Woźniakowski, bywa niedojrzały i dziecięcy, jakby wcielał koncepcję Gombrowicza, zanim ten ją stworzył. Bywa puerylistyczny, ale nie bywa naiwny wobec biegu historii. Również stosunek do czasu historycznego zasadniczo poróżnił obu autorów. W *Przedmowie* znajduje się zaskakujące proroctwo: „Lepiej tedy, abyśmy już dzisiaj uznali w tym (w niewzruszonej idei człowieka – przyp. T.B.) porcję głupstwa, którą przyniesie czas... i ta siła, która was zmusza do przedwczesnej definicji, nie jest, jak sądzicie, siłą całkowicie ludzką. Niedługo zdamy sobie sprawę, że już nie to jest najważniejsze: umierać za idee, style, tezy, hasła, wiary; i nie to także: utwierdzać w nich i zamykać; ale co innego, ale to: wycofać się o krok i zdobyć dystans do wszystkiego, co nieustannie wydarza się z nami”¹³. Gombrowicz traktuje czas historii jako swoistego sprzymierzeńca, Witkacy – jako przeciwnika. Ironią biegu rzeczy chce uderzyć w koncepcję idealizacji formy.

11 Tamże, s. 76.

12 *Wspomnienia polskie*, s. 94.

13 *Ferdydurke*, s. 78.

W jakimś sensie *Przedmowa* ma lekceważyć tę nadzwyczajną, odwieczną radość – uwolnienia się od biegu spraw poprzez zanurzenie w czystej intelektualnej czy estetycznej przyjemności. Gdyby Witkacy potraktował tę teorię serio, nie mógłby cieszyć się *Ferdydurke* przed nadchodzącą wojną. To charakterystyczne dla Gombrowicza, że oddziela się od siebie stoika i ekstatyka, jakby dystans wobec czasu wykluczał radość z zanurzenia się w dziele myśli. To fragment ponurej koncepcji historiozoficznej, ciemniejszej niż witkacowski katastrofizm – ideom prowadzonym do masowego obłędu należy przeciwstawić słabą formę. Jednostce pozostaje spoglądanie z dystansem na to, co robią z nią siły zewnętrzne, lekceważące istnienie ludzkie i – oczywiście – wszelką twórczość. Pewnym czytelnikom, ale nie Witkacemu, trudno było latem 1939 czytać bez irytacji ten fragment, tym bardziej że te „idee, tezy, hasła, wiary” nie musiały się odnosić tylko do sztuki. Ta nieheroiczna, zdystansowana, niedojrzała postawa uderzała rykoszetem w pyszną, zadufaną w sobie koncepcję polskości. Witkacy także pokazywał w groteskowym świetle to polskie puszenie się – w *Nienasyce* i w *Niemytych duszach*, moim zdaniem równie ciekawie jak Gombrowicz, ale ta kpina nie przeszkadzała mu zagłębić się bez reszty w istotnych doznaniach. W *Przedmowie do „Filidora”* wzniosł Gombrowicz swojego adwersarza na najwyższy stopień gnostycznej hierarchii duchowej, by samemu opowiedzieć się po stronie materii. Okrutnie chciał odebrać innemu te rzadkie chwile uwolnienia się od konieczności, wszystko w imię formy, ale się mu nie udało. Szczęśliwie na przekór Gombrowiczowi z czwartego rozdziału, mógł Witkacy cieszyć się lekturą *Ferdydurke*.



Mariola Odzimkowska

GOMBROWICZ NA ŚWIATOWYCH SCENACH – WSPÓŁCZEŚNIE

Witold Gombrowicz napisał tylko trzy sztuki teatralne, nie lubił chodzić do teatru, tylko raz poszedł na *Iwonę* w Nicei, graną w tamtejszym Palais de Mediterranée w 1967 roku, a jednak to wystarczyło, aby stał się jednym z najczęściej wystawianych polskich autorów na świecie, źródłem inspiracji dla wielu artystów. Niemniej nie bez trudów dokonał się ten osobiwy podbój teatralny. Gombrowicz od samego początku pracy twórczej czynił wielkie wysiłki, by „wzbic się ponad Polskę” i stać się autorem światowej sławy. Jego sztuki oraz proza czekały dziesięciolecia na swe pierwsze zawodowe inscenizacje. I to dzięki tłumaczeniom i zagranicznym przedstawieniom sława polskiego twórcy jako dramaturga ugruntowała się. Recepcja jego twórczości w polskim teatrze nastąpiła dużo później niż we Francji, Niemczech czy Szwecji. Dzieła Gombrowicza znane były w Polsce lat 60. i 70. przede wszystkim z wydań drugiego obiegu, nie z przedstawień. Kiedy jego teatr przeżył wreszcie renesans w Polsce w latach 90., droga, którą przebyły jego dzieła poza granicami kraju, była już utworowana. W 2024 roku mija dokładnie 60 lat od kiedy dzieła Gombrowicza rozpoczęły swoje życie na światowych scenach. Wtedy to wystawiony został *Ślub* w reżyserii Jorge’a Lavellego w Paryżu w 1964 roku. Spektakl Lavellego otworzył teatrowi sześćdziesięcioletniego podówczas Gombrowicza drogę na sceny międzynarodowe, inspirując innych twórców teatralnych. W 1965 roku Alf Sjöberg wyreżyserował *Iwonę, księżniczkę Burgunda* w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie. Rok później Sjöberg wystawił na tej samej scenie *Ślub*. I to właśnie wtedy zaczęto wymieniać Gombrowicza jako potencjalnego zdobywcę Literackiej Nagrody Nobla, do której był nominowany czterokrotnie od 1966 aż do śmierci w 1969 roku.

W ciągu sześćdziesięciu minionych lat teatr oraz podejście do roli autora w teatrze do utworów teatralnych się zmieniło, co pociągnęło również zmianę w recepcji twórczości Witolda Gombrowicza na świecie.

Reżyserzy stopniowo odeszli od wierności tekstowi i wskazówkom autora. Coraz częściej dokonują luźnej interpretacji sztuk teatralnych i tekstów prozatorskich. Podobnie jest z dziełami Gombrowicza, nawet jeśli nie zawsze jest to zabieg udany. Tekst jest niejednokrotnie załącznikiem projektu teatralnego, jednym z zagadnień, spojrzeń, tematów, rodzajem trampoliny, od której odbijają się współcześni twórcy teatralni, którzy docelowo piszą własne teksty do spektakli, inspirując się jedynie w pewnym stopniu tekstami Gombrowicza, którego cała twórczość jest przecież niezwykle teatralna.

Aby przedstawić obecność Gombrowicza na światowych scenach współczesnych, postanowiłam podjąć aspekty, które w pewnym stopniu nakreślą stan rzeczy pod względem ilościowym przedstawień inspirowanych jego twórczością jak i jakościowym, pokazując różne wymiary tej obecności, co pozwoli być może odpowiedzieć na pytanie, w którym kierunku ta obecność zmierza. Allen Kuharski, który od wielu lat pracuje nad teatralnym archiwum autora, w swoim artykule „Improwizacja z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w XXI wiek”, opublikowanym w specjalnym numerze *Pamiętnika Teatralnego* przygotowanym na stulecie urodzin pisarza w 2004 roku, nakreślił ówczesną recepcję teatru Gombrowicza na świecie. Pewne tendencje w recepcji przez niego przedstawione dziś się potwierdzają, inne podlegają zmianom.

Światowa recepcja Gombrowicza zaczęła się od *Ślubu*, jednak to *Iwona, księżniczka Burgunda* pozostaje niezmiennie najczęściej wystawianym dramatem Gombrowicza, co podkreślał Allen Kuharski już dwadzieścia lat temu: „Na świecie najbardziej znanym tekstem jest niewątpliwie *Iwona, księżniczka Burgunda*, której inscenizacje, począwszy od światowej premiery w 1957, obejmują ponad połowę światowych realizacji scenicznych autora. Choć nie brakowało polskich inscenizacji sztuki, obejmują jedynie jedną piątą wszystkich realizacji”¹. Obecnie inscenizacje *Iwony* obejmują nie 50, a 80 procent wszystkich zagranicznych inscenizacji. Jednym z powodów światowego sukcesu tego tekstu jest fakt, że *Iwona* jest parodią szekspirowskiego dramatu. Jest najbardziej przystępnym tekstem teatralnym Gombrowicza, łączącym w sobie klasykę i awangardę. Współczesne grupy teatralne, adaptując ten tekst na scenę, często skupiają się na problemie tolerancji, akceptacji, dyskryminacji, przemocy, obecnym niestety w społeczeństwach na całym świecie. W moskiewskim przedstawieniu na przykład w reżyserii Grzegorza Jarzyny wystawionym w 2016 roku w Państwowym Teatrze Narodów *Iwona* jest grana przez czarnoskórą aktorkę. We francuskim przedstawieniu Edith

¹ A. Kuharski, *Improwizacja z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w XXI wiek*, „Pamiętnik Teatralny”, 2004, s. 142.

Amsellem z 2018 roku Iwona jest wybierana przypadkowo spośród publiczności, a scena jest zamieniona w podwórko szkolne z okrutnymi dziećmi. Jednak w ostatnich latach żadna zagraniczna adaptacja Iwony nie odniosła takiego sukcesu jak opera z 2009 roku Philippe'a Boesmansa i Luca Bondy'ego – syna François Bondy'ego, przyjaciela Gombrowicza – wystawiona w Operze Garnier w Paryżu, wznowiona z dużym sukcesem w sezonie 2019/2020, której reprezentacje dyrekcja opery była zmuszona niestety przerwać w marcu 2020 roku z powodu pandemii COVID-19. Przy okazji francuskiej premiery w 2009 roku francuscy krytycy przypominali, że Gombrowicz wpisuje się we francuską literaturę jako „spadkobierca Jarry'ego i prekursor Ionesco”. Ta swoboda tonu i straszliwa niegodziwość zawarta w parodii Szekspira wciąż intryguje i inspiruje, zarówno amatorów, tych którzy zajmują się teatrem zawodowo, jak i będących na początku artystycznej drogi, jak francuska grupa teatralna Brûler Détruire, która wystawiając *Iwonę* w 2022 roku jako przedstawienie dyplomowe w prestiżowej szkole teatralnej Cours Florent, utworzyła nazwę swojej grupy teatralnej oraz manifest artystyczny grupy, nawiązując do fragmentu monologu królowej Małgorzaty.

Podobnie, jak zauważał Kuharski dwadzieścia lat temu, zagraniczna dominująca obecność *Iwony* nie ma nic wspólnego z trendami w polskim teatrze, w którym dominuje obecnie *Ferdydurke* (184 rekordy w ciągu ostatnich dziesięciu lat). *Iwona* w Polsce jest prawie tak często wystawiana, jak *Ślub* (150 rekordów), który z kolei nie cieszy się tak dużym zainteresowaniem na światowych scenach, odbierany jako sztuka mało dostępna i zbyt zakorzeniona w polskiej kulturze. Żadna inna jej zagraniczna realizacja nie stała się tak ważnym, szeroko komentowanym wydarzeniem teatralnym, jak historyczny spektakl Lavellego z 1964 roku.

Dość rzadko artyści zarówno amatorzy, jak i zawodowi sięgają również po *Operetkę* czy *Historię*. Niemniej warto zauważyć, że ci, którzy raz „dotkną się” Gombrowicza, nie poprzestają na jednym przedstawieniu. Tak jest w przypadku młodej grupy teatralnej Tibaldus z Belgii, która w ostatnich latach podjęła się wystawienia, z dużym sukcesem, tryptyku sztuk gombrowiczowskich (wcześniej na przestrzeni kilkudziesięciu lat dokonał tego Jorge Lavelli wystawiając *Ślub* (1964), *Iwonę* (1965) i *Operetkę* (w 1971 roku w Niemczech i w 1989 we Francji). Przykładem tego jest również niedawno zmarły argentyński twórca Adrian Blanco, który nie wystawił co prawda wszystkich sztuk Gombrowicza, ale z sukcesem wystawił kilku jego, także prozatorskich, tekstów. Blanco jest pierwszym artystą w Argentynie, który zrealizował na scenie *Operetkę* (2004) oraz *Historię* (2013), a jego adaptacja *Trans-Atlantyku* (2009) otrzymała Grand Prix za najlepszy spektakl na IX Międzynarodowym Festiwalu Gombrowiczowskim w Radomiu. Ostatnim spektaklem zrealizowanym

tuż przed pandemią, który okazał się również ostatnim zrealizowanym przed jego śmiercią, był *Bakakaj, Zbrodnia z premedytacją* (2019). Mówiąc o inspiracji Gombrowiczem w swojej pracy, Adrian Blanco stwierdził: „Jedną z rzeczy, które najbardziej interesują mnie w jego twórczości, są pytania, które Gombrowicz stawia, gdy mówi o narodowym « ja »”².

Przyglądając się recepcji scenicznej dzieł Gombrowicza na świecie i jej statystykom można zauważyć, że w latach 2004–2019 (czyli od stulecia urodzin pisarza do pandemii) jego twórczość utrzymywała dość mocną pozycję w Polsce, gdzie realizowanych było blisko 30% wszystkich przedstawień inspirowanych jego twórczością na świecie. Pozycja w Europie była dość ustabilizowana, szczególnie we Francji, gdzie wystawiano co roku kilkanaście różnych realizacji *Iwony*, a z tekstów prozatorskich najbardziej inspirujące były *Ferdydurke* i *Kosmos*. Poza Europą coraz większą obecność można było zaobserwować w Argentynie, wraz z przedstawieniami wspomnianego już Adriana Blanco, Alfreda Martina (*Ferdydurke/Fachalfarra* w 2019 roku) czy Alejandro Genesa Radawskiego (*Ferdydurke* w 2019 roku). Na tę rosnącą obecność Gombrowicza na argentyńskiej scenie i jej sukces miał z pewnością wpływ fakt, że w Argentynie dwadzieścia lat temu zostało utworzone wydawnictwo *El cuenco de plata*, które do 2008 roku regularnie publikuje dzieła Gombrowicza w argentyńskim tłumaczeniu. Renesans sceniczny zbiegł się z obecnością dzieł pisarza na rynku wydawniczym, co jest najlepszym połączeniem, by wzbudzić zainteresowanie autorem w danym kraju. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Gombrowicz w Argentynie jest przedstawiany jako pisarz polski i argentyński oraz często jako anarchista, człowiek wolny, nieskorumpowany i nie dający się uwieźć żadnej ideologii ani systemowi, co wzbudza zainteresowaniem nim szczególnie wśród młodego pokolenia.

Obecność Gombrowicza na światowych scenach w ciągu ostatnich dwudziestu lat to odzwierciedlenie tego, co się dzieje z kulturą, kiedy świat dotykają kryzysy gospodarcze i polityczne. Przedstawienia inspirowane twórczością Gombrowicza jeszcze w okresie 2004–2019 były obecne na przykład w Meksyku, Izraelu, Bułgarii, Rumunii, na Słowacji, w Portugalii, Szwecji, Grecji, na Łotwie, Węgrzech, w Rosji czy Kanadzie. Co prawda była to obecność sporadyczna, ale samo zjawisko recepcji polskiego autora w tak różnych miejscach na globie było ewenementem. Fakt, że jest on przetłumaczony na 40 języków odgrywa z pewnością niebagatelną rolę. Niestety pandemia COVID-19 zburzyła

2 C. Pacheco, *Murió el director teatral Adrián Blanco*, „La Nación”, 15 maja 2021, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/murio-el-director-teatral-adrian-blanco-nid15052021/>

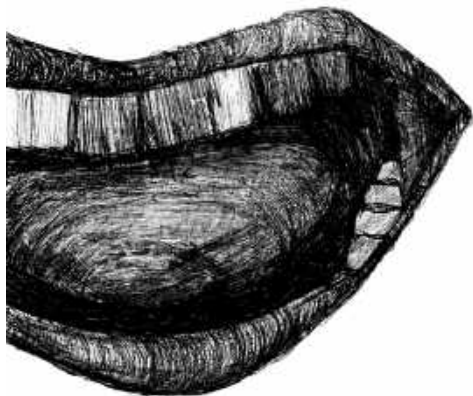
to, co udało się zapoczątkować lub realnie zbudować w ostatnim dwudziestoleciu. W okresie pandemii teatr zamarł na całym świecie. Nawet jeśli działalność teatralna została przywrócona po pandemii, obecność Gombrowicza, z wyjątkiem Polski, napotyka na ogromne trudności, by się odrodzić w tych krajach, gdzie zaczęła już kroczyć własną drogą, w tym również w Argentynie, gdzie przyszłość Gombrowicza zapowiadała się niezwykle obiecująco. Atak Rosji na Ukrainę w 2022 dołożył również swoją cegiełkę, dosłownie „zmiatając” Gombrowicza z rosyjskich i ukraińskich scen. Jeśli w okresie 2004–2020 można było zaobserwować co najmniej trzy, cztery przedstawienia rocznie w Rosji w tamtejszych teatrach, to od momentu inwazji nie zostało zarejestrowane żadne wydarzenie teatralne zainspirowane Gombrowiczem w tym kraju.

Palący jest również problem braku obecności Gombrowicza na scenach anglojęzycznych, w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, o czym wspominał już Allen Kuharski w swoim artykule z 2004. Sytuacja w tych krajach niestety nie zmieniła się w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Niemniej jednym ze światełek nadziei może okazać się działalność mającego mocną pozycję na rynku wydawnictwa Fitzcarraldo w Wielkiej Brytanii, które postanowiło dokonać nowych tłumaczeń dzieł Gombrowicza na angielski, zaczynając od *Opętanych* (2023) i planowanego na ten rok *Kosmosu*, co może wzbudzić zainteresowanie tym autorem w kręgu anglojęzycznym. Miejmy nadzieję, że wydawnictwo podejmie również wyzwanie wznowienia publikacji lub zaproponowania nowych tłumaczeń sztuk teatralnych Gombrowicza na angielski, gdyż te z lat 70. są niedostępne na rynku, ale wymagają też z pewnością językowej aktualizacji. Innym światełkiem może okazać się planowany na jesień 2024 powrót Gombrowicza do nowojorskiego teatru niezależnego la MaMa Experimental Theater Club, który na początku XXI wieku stał się miejscem, gdzie Teatr Prowizorium i Kampania Teatr wystawiły swoje słynne *Ferdydurke* w 2001 roku.

Dzieła Gombrowicza w ostatnim dwudziestoleciu były nie tylko wystawiane na scenach na całym świecie, ale trafiły również na duży ekran, do telewizji, radia i opery. Ta obecność ustabilizowała się w niektórych krajach i podbijała nowe terytoria, inspirowała coraz to nowych artystów, w tym twórców młodego pokolenia. Niestety COVID-19, a później wojna wywołana przez Rosję, które sparaliżowały świat, dokonały tak ogromnego spustoszenia w dziedzinie teatru, że Gombrowicz jeszcze nie powstał z popiołów w wielu krajach, w których już istniał lub zaczynał swoją sceniczną przygodę. Być może jesteśmy świadkami nieodwracalnego przełomu, ale nic nie jest przesądzone. Jeśli teksty Gombrowicza będą dostępne na rynkach wydawniczych w różnych krajach, mają szansę na to, by stać się źródłem inspiracji dla grona twórców z różnych

szkół i nurtów teatralnych, będą miały możliwość odrodzenia się w nowych kontekstach artystycznych i kulturowo-historycznych. Talent teatralny autora zawsze znajdował ostateczne potwierdzenie w przedstawieniach. Ponadto w przeciwieństwie do innych klasycznych „trupów” sceny, którzy również byli mu współcześni (Brecht, Sartre, Camus, Genet, Beckett, Ionesco), inscenizacja dzieł Gombrowicza zawsze opierała się jakimkolwiek ustalonymu stylowi reprezentacji teatralnej lub jakiegokolwiek kategorii krytycznej lub historycznej. Tak jak współcześni twórcy teatralni, sam autor wyrażał chęć unikania formalnych zafiksowań w scenicznych adaptacjach swoich tekstów, jak w przypadku *Operetki*, do której nie została przypisana konkretna partytura muzyczna, co pozostawiło wolność dla kompozytorów, którzy tworzą muzykę do tekstu.

Być może polskie produkcje operowe, które są w trakcie przygotowań, jak *Ślub* do muzyki Zygmunta Krauzego czy *Historia* do muzyki Michała Dobrzyńskiego, których premiery są przygotowywane na jesień tego roku w ramach obchodów 120. rocznicy urodzin pisarza, pozwolą wypłynąć Gombrowiczowi znów na szersze światowe wody.



Artur Czesak

GOMBROWICZ PONAD NORMĄ

Każdy Pimko swój odcinek chwali, więc i ja przystępuję do zadanej mi rozprawy z problemem uczenie sformułowanym: Witold Gombrowicz a norma językowa. Czy i w jaki sposób ów queerowy kontestator rzeczywistości, przenicowujący międzyludzkie relacje, może być w ogóle zestawiany z nie całkiem dla ortodoksów lingwistycznych naukową, więc niekiedy nie braną poważnie, gałęzią polonistycznej wiedzy, jaką jest kultura języka albo językoznawstwo normatywne? Czy to się w ogóle da ocenić? Jak nie, jak tak? – udziela nam swej uniwersalnej budującej rady Ferdynand Kiepski.

Jakie jest miejsce Gombrowicza w historii języka polskiego? Tego tak łatwo powiedzieć się nie da, za to w monumentalnej *Historii języka polskiego* autorstwa Zenona Klemensiewicza (1891–1969) – żadne. Gombrowicz nie został w ogóle wspomniany. Można to wyjaśniać ramami czasowymi przyjętymi przez krakowskiego językoznawcę, które nie wychodziły poza rok 1939, może względami cenzurowymi, a może jego upodobaniami estetycznymi i założeniami naukowymi. Te dwa ostatnie czynniki mogą być ze sobą powiązane – autor eksperymentujący, nadużywający języka nie jest wygodny do ustrukturyzowanego opisywania linii rozwojowych, tendencji, innowacji systemowych, norm i form.

Gombrowicz zaś oświadczał, że „człowiek powinien być panem form, które sobie przyswaja, a nie – ich niewolnikiem”¹, i komplikował odniesienia, nawiązania, potęgował sztuczność. My zaś pamiętamy deklarację: „U mnie forma jest zawsze parodią formy”².

Uhistorycznienie

Użyteczne będzie przypomnienie sobie o historyczności literatury i języka, nawet jeśli krytycy i bezkrytyczni wielbiciele będą mówić o ponad-

1 F. Bondy cytowany przez M. Głowińskiego, *Parodia konstruktywna*, w: tegoż: *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 85.

2 D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 128

czasowości dzieł. Minęły pokolenia i formacje kulturowe. Świat przedwojennych dworaków pamiętają naprawdę najstarsi, czyli nieliczni 90-latkowie, ba, Polska Ludowa się mitologizuje i zastyga w postaci zaledwie memów i filmowych rekonstrukcji. Kolejne rocznice i Rok Gombrowicza uświadamiają nam upływ lat i przemijanie pokoleń. Może więc, pisząc Gombrowiczem/Paskiem/anonimową sylwą i wprowadzając pojęcie Wnuczyny, Eliza Kącka trafnie opisuje mapę-świat twórczości „panicza” z Małoszyc, filozofa z Vence:

Taką też Mapę swojego Dzieła sporządzał przez lata Witold Gombrowicz. Przewaga Autokomentarza nad Dziełem w jego twórczości Przygniata. Cztery [i pół, jeśli wliczyć „Opętanych”] Powieści, trzy [i pół, bo „Historia” jest rekonstrukcją] Dramaty, dziesięć [z pominięciem wprawek] Opowiadań – a Reszta to Mapa, Mapa i Mapa. „Dziennik” – główna Mapa Cesarstwa Gombrowicz, „Wspomnienia polskie”, „Wędrowki po Argentynie”, „Testament”, publicystyka, krytyka, korespondencja, na koniec „Kronos” – wszystko to Mapa³.

Spróbujmy więc nieco popodróżować naszym, tak, tak, chciałoby się bardzo napisać „palicem” po owej mapie (mapie owej – wciąga ten rytm i szyk, a my go mamy analizować!). Pisanie Gombrowiczem o Gombrowiczu to pułapka i wykręcanie się sianem.

Co z Gombrowicza zostaje w powszechnej polskiej pomaturalnej świadomości? Rośnie przede wszystkim percepcyjna przepaść. Świat przedstawiony i część języka oddaliły się od współczesnych odbiorców bardziej niż świat gawęd szlacheckich i powiatowych oryginałów od postszlacheckiego środowiska spod Ostrowca i Radomia tudzież literackiej Warszawy lat 30. XX wieku. Garść cytatów, a może wręcz tylko hasła, z czego zdają sprawę *Skrzydlate słowa* Henryka Markiewicza i Andrzeja



3 E. Kącka, *Gombro na kryzys*, „Tygodnik Powszechny”, 22.07.2019, https://www.tygodnikpowszechny.pl/gombro-na-kryzys-witold-gombrowicz-159692?check_logged_in=1.

Romanowskiego. Przed wypisami z Gomułki Władysława Gombrowicz Witold: „Infantylna pupa”, „Im mądrzej, tym głupiej”, „Jak to: zachwyca, kiedy nie zachwyca?”, „Gęba”, „Koniec i bomba” (ze wskazaniem na Anielę Brzozowską-Łukasiewiczową) i parę innych. Brak „gwałcenia przez uszy”, bo naruszało być może profesorskie *decorum*, a dziś w dobie powszechnego *oburzu* jest „przemocowe”. Zanim jednak ktoś rzuci hasło, by Gombrowicza *scancelować*, pomyślmy, co się da powiedzieć tak, by ważnych kwestii nie przemilczeć, a oczywistych nie zagadać.

Mnóstwa rzeczy o języku Gombrowicza nie wiemy. Każdy badacz na nowo przystępuje do dzieła, sporządza fiszki (Ctrl+C, Ctrl+V), ale to warsztat pracy wciąż zbyt tradycyjny. Nie tylko język, ale przede wszystkim dzieło wielu pisarzy lepiej poznawać, odnosząc się do usystematyzowanych ustaleń, a w przypadku Gombrowicza magma i chaos treściowy i metodologiczny. Dysponujemy monografiami języka wielu autorów: Franciszka Karpińskiego, Aleksandra Fredry, monumentalnym *Słownikiem języka Adama Mickiewicza*, opisano osobliwość języka Juliusza Słowackiego, opisuje się język Norwida, wiele wiemy o wielosłownym Żeromskim i o *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej. Teoretyczne uogólnienia słuszne są, lecz łatwiej byłoby wiedzieć, czy jest jakiś konsens wychodzący ponad skompilowanie autokomentarzy Antywieszcza.

Klementyna Suchanow, autorka niedawno wydanej, obszernej biografii W.G., napisała:

Język Gombrowicza to wykręcanie znaczeń banalnych słów, rozbrajanie frazesów poprzez powtórzenia i podnoszenie ich do mitologii. [...] Tymczasem język Gombrowiczowski z weryzmem ma niewiele wspólnego. Jest rozwydrzony i sklerotyczny, nie sili się na humor czy seksapil, a jednocześnie beczelnie porywa i się narzuca. [...] Znakiem rozpoznawczym tego języka staje się nowy słownik – odtąd „przyprawia się komuś gębę” albo „gwałci przez uszy”⁴.

To oczywiście słuszne słowa, tyle że to nie tyle słownik, ile „cytatnik”, „frazemnik”, niekiedy tylko poszerzenie inteligenckiego rezerwuaru wolnomyślicielskich komunałów. Słownika brak, a przydałoby się objaśnienie nie tylko słów będących filarami gmachu interpretacji, ale także jego fundamentów i ścian.

Brak nie tylko słownika, ale i konkordancji, która w nieodległych Niemczech od pół wieku jest jednym z podstawowych i nieodzownych pomocy przy studiach nad językiem i tekstem wielu dzieł i autorów. Przeto łatwo o mniej lub bardziej gołosłowne pochwały dotyczące stylu,

4 K. Suchanow, *Przemoc ukryta w „Ferdynandzie”, „Więź”, 10.11.2017, <https://wiez.pl/2017/11/10/przemoc-ukryta-w-ferdyndurke/>*.

ale stan badań opisu mechanizmów językowych jest niepełny. Najlepiej rozpoznany jest *Trans-Atlantyk*. Postawię nieco zawadiacką tezę, że przysłużyło się temu istnienie słownika języka Jana Chryzostoma Paska, wciąż powszechna znajomość *Pana Tadeusza* i atrakcyjność badania a to sarmatyzmu jako formacji, a to sylwiczności literatury *en bloc*. Dzięki temu jest co zanotować podczas lekcji o wielkości Gombrowicza:

Nauczyciel odczytuje komentarz Stefana Chwina dotyczący Gombrowiczowskiego języka i stylu: „Bierze prowincjonalny, zalatujący polszczyzną pamiętników Jana Chryzostoma Paska, anachroniczny język szlacheckiej Polski z XVII wieku, miesza go z frazą Sienkiewicza, przyprawia romantyczno-mesjanistycznymi osobliwościami polszczyzny dziewiętnastowiecznej, dorzuca pokraczną frazeologię (i jeszcze dziwniejszą pisownię) z pamiętników chłopów-emigrantów i temu powiatowo-barokowo-wiejskiemu gadaniu Sarmaty nadaje postać... filozoficznej przypowieści o wolności i życiu autentycznym”.

S. Chwin, *Sarmatyzm jako język nowoczesności*, [w:] W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, s. 115⁵.

A że mamy postmodernizm, to nikt nie będzie się przesadnie serio domagał obiektywizacji przedstawionych sądów.

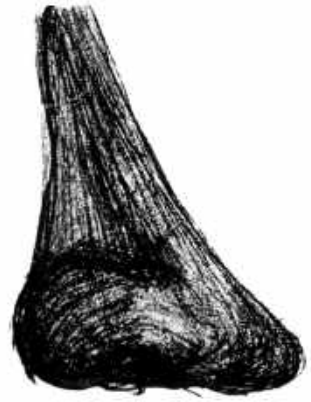
Czy więc podejmiemy misję neo-Pimki, który będzie tropił i wytykał językowe błędy? I tak, i nie. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że skoro teksty Gombrowicza to ocean (mapa) gier i relacji, o wiele częściej dostrzeżemy zamysł, figurę, koincydencję. Zaletą tej prozy jest naruszanie reguł składniowych, budowanie akcji z niekonwencjonalnych, ale istotnych i mimo swej niegramatyczności i nowości objaśniających zdań typu: „Pensjonarka nie wiedziała o Norwidzie **do** Pimki”⁶. Jerzy Jarzębski uogólniał:

jeżeli wizja świata w pewnej mierze uzależniona jest od języka, to nie tyle od języka etnicznego jako całości, ale raczej od poszczególnych subkodów, funkcjonujących w rozmaitych środowiskach społecznych, takie bowiem lokalne odmiany języka etnicznego odbijają w sobie rozliczne tabu, uprzedzenia i stereotypowe sądy właściwe dla tych grup. [...] w świecie Gombrowicza, gdzie „porządek rzeczywistości” nakłada się na „porządek języka”, następuje kumulacja **wzajemnego** wpływu – wypowiedź językowa modyfikuje obraz świata, a jednocześnie reguły języka pod naciskiem rzeczywistości „liberalizują się”⁷.

5 T. Ptaszek, *Z sarmackiej prowincji w szeroki świat – czyli szalony rejs Trans-Atlantykem Witolda Gombrowicza*, https://www.muzeumgombrowicza.pl/zarzadzanie/uploads/fckeditor/files/scenariusze/TRANS-ATLANTYK_Tomasz_Ptaszek.pdf.

6 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1986, s. 111.

7 J. Jarzębski, *Wokół „Ferdydurke”*, w: tegoż, *Gra w Gombrowicza*, Kraków 1982, s. 242–243.



Lecz ta sensowność ginie w „rozpuszczeniu języka” i innych perwersjach, zwłaszcza, lecz nie tylko poznawczych, gdzie „rozluźnieniu ulega związek języka i świata (...) rozwiązują się naturalne sensy i formy”⁸. Tak więc na podstawie literatury gombrowiczologicznej śmiało rzec można, że stosunkiem języka autora *Ślubu* do norm językowych warto lub nie warto się zajmować.

Co widzimy i opisujemy?

Przyjrzyjmy się więc, co jest u Gombrowicza mimetyczne i „poprawne” stylizacyjnie, a co celowo narusza lub wręcz znosi granice bądź – i to mnie dopiero interesuje najbardziej – jest odstępstwem od normy językowej wynikającym może z niewiedzy.

Co może być dla współczesnego czytelnika niejasne i mylące, lecz barierą nie jest myśl, lecz forma? Co może dziwić, a współczesnym mogło się wydawać „przezroczyście”?

Pisząc o języku tekstów Gombrowicza, mam na myśli jego dzieła ogłoszone drukiem. W jakiejś więc mierze mamy do czynienia z badaniem pracy redakcji i korekty, oczywiście także tłumaczy. I teraz weźmy przykład z wczesnego okresu twórczości: „pasuje, jak kur do indyki”⁹. Nieważne, o czym mowa, bo zajmujemy się językiem. Czy to parafraza rytmiczna porównania, w którym występują wół i kareta, czy może „zoo-frazeologizm” wiejski ubarwiający prasową polemikę? Doceniamy autorski „słuch” czy „wynałazczość”? Dobrze byłoby wiedzieć, ale tego nie da się orzec bez zbadania. Dziś wiemy, że na pewno w XIX wieku funkcjonowała fraza „kury do indyków nie należą”, ale dotyczy ona bardziej klasyfikacji niż niedopasowania (nawet seksualnego). Oto filologiczne smaczki z marginaliów Dzieła.

Archaizacji mankamenty?

W *Trans-Atlantyku*, pisany już po wojnie i w oddaleniu od polszczyzny żywej, pojawiają się nieprawidłowe w stosunku do normy sprzed roku 1936 formy *wrzaskiem krzykiem swoim chamskiem*. Wtapiają się one w stylistyczne szarże tego utworu, ale przymiotniki i zaimki z *-em* nie łączyły się z rzeczownikami rodzaju męskiego. Mankament albo słuszne ich użycie, bo od XVII wieku aż do wyrugowania tych form z normy ogólnopolskiej tego typu rozchwiania zdarzały się w drukach, a jeszcze częściej w piśmiennictwie prywatnym.

8 M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 17.

9 W. Gombrowicz, *O myślach chudych* [1935], w: tegoż, *Varia*, Paryż 1973, s. 52.

Dialektalne pułapki. Język wiejski mimochodem?

Jak pisze Elżbieta Rybicka, „peryferie pokazują język”, a więc na nie w pełni swoim gruncie wywracanej na opak polszczyzny literackiej, dawnej i goniącej za postęmem stylizacji gwarowej i archaizującej, raczej łapiemy Gombrowicza na przypadkowej omyłności. Autor miał bowiem potencjał, by gwary środkowo- i północnomalopolskie oddawać w miarę udatnie, ale z drugiej strony, kreując bohaterów obcych w stosunku do nietypowych językowo światów, mógł umyślnie wprowadzać stylizacje fałszywe lub oględniej mówiąc fantastyczne, jak to uczynił choćby Wyspiański w *Weselu*, nie mówiąc już o młodopolskich ludomanach *minorum gentium*. Z drugiej strony formy gwarowe były bardziej obce publiczności „kulturalnej”, ponieważ akces przedstawicieli „ludu” do sfery wykształconej był najczęściej gestem separacji i chwilą porzucenia innej rzeczywistości językowej.

W takim razie zerknijmy tylko na kwestię słynnego i też z lubością używanego przez krytyków literackich i teatralnych *dotknięcia palicem*. Zwłaszcza czasownik. On na „gombrowiczowskich” obszarach Małopolski brzmi raczej *dotchnuć* albo i *dotchnoć*, jeśli wymówić bez nosowości, co na obszarze ze *Świątym Krzyżem* w centrum jest typowe. Błąd czy kreacja?

I nieprawda, że gwary to magma, a nie system i cokolwiek się powie, będzie i tak pokraczne, więc pasujące do „zepsutej polszczyzny”. Nic bardziej klasystowskiego i filologicznie nieprawdziwego.

Albo inżynier Młodziak – prezentuje się w pewnej chwili, „kapryśnie fyrkając gołymi piętami”, „filuternie i figlarnie, typowy inteligent-chamuś z gębą tak kretynicznie krotochwilną”¹⁰. *Fyrkać* w słownikach polszczyzny ogólnej opisane jest jako dźwiękonaśladowczy wyraz oddający parskanie koni, ale *Słownik gwar polskich* PAN w mnóstwie wariantów, także małopolskich (*ferkać, fyrkać, fertać, fyrtać*) zanotował znaczenia dotyczące szybkiego ruchu obrotowego (jak w pracy tkackiej) i po prostu szybkiego poruszania się. Mamy więc dowód użycia wyrazu z pewnością „domowego”, nie dezynwoltury czy czystej kreacji. Także *kretynicznie* (widzę aliteracje, ale nie o takich zabiegach piszę) może zadziwiać, jednakże przymiotnik *kretyniczny* istniał przed wojną, więc i przysłówek *kretynicznie* jest „legalny”, choć współcześnie może zaskakiwać, bo napisalibyśmy: *po kretyńsku*.

Pseudoneologizmy

Poligonem rozumienia Gombrowicza są nie rozprawy filozoficzno-krytyczno-literackie, ale tłumaczenia się tłumaczy nie tyle z rozwiązań po-

¹⁰ W. Gombrowicz, *Ferdynurke*, dz. cyt., s. 157.

djętych w języku docelowym, ile opisujące proces rozumienia tekstu. Pojawiają się tam niedorozumienia i nadrozumienia, wynikające z kojarzenia elementów, które doświadczenie i rozmnożenie sugeruje uznać jednak za przypadkowe, a nie za wyrafinowanie artystyczne. Choć wiadomo, że z tym pisarzem nigdy nie wiadomo.

Snuje się uczony wywód o wyrazach obecnych w polskiej literaturze i normy w żaden sposób nienaruszających. Na przykład:

Oto jego twarz okazuje się *niedokształtowana*. Zastosowany przez pisarza neologizm w zakresie semantyki oraz struktury odnosi się do poprawnej jednostki leksykalnej, a więc do leksemu *nieukształtowany*¹¹.

W tle znajduje się niesłuszna teza, że neologizm *ex definitione* jest niepoprawny. To nie tak – struktura i reguły są ponad tym, co już raz zanotowano. Pobieźna zaś kwerendka (kto nam zabroni zdrobnić?) choćby w cyfrowych zbiorach Biblioteki Narodowej dostarczy nam dowodów istnienia licznych *niedokształtowanych* bytów w polszczyźnie literackiej. Nietrafne wnioski owocować zaś mogą wypaczeniami myśli i formy w przekładzie.

Rozpusta języka

Wspomniana swoboda łączy się z celowością użycia języka. Serie zdrobnień i innych derywatów, jak *zdradunia*, *zdradeczka*; *karczusio*, *karczunio*, *karczątko*, *świńtusium*, *zaświniowatowanko*; *sieńkowaty*, *stareńkowate*, *pocztówkowate*; *cudowatum*, w *cudenkowatości* swojej *jedyńum* *marzennie* *marzonum* *urokowatum*; *kotlinowatą* i nowo utworzonych (to już na pewno) połączeń typu *cudowniukowategomusium* (*Kosmos*) – to wciąż poruszanie się w obrębie systemu, macanie możliwości zmian rodzaju, wymian głoskowych i doczepiania przyrostków. Ale to nic innego niż zastanawianie się nad relacją między *mleko* a *mleczny*, między *mleczarnią* i „przegraną”, choć możliwą *mlekarnią*. I dalej, jedna z wielu niebezsensownych logorei:

Zjawiskowość, rzekłbym, w połączeniu z girlandą natury, marzycielskość trawusi, kwiatusi, drzewusi i jakieś zestrumienienie z poezją szemrze wraz z wygórzaniem się rozgórskim i rozdołowatym w duchu ciemnej zieleni ale z wyniosłością wzniosłą i jedyńą, oj, dana, Boże, tutti frutti, palusium lizusium!¹²

11 M. Osmólska, *Bohater groteskowy Ferdynurke Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2015, s. 122.

12 W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 79-80.

Mogą te wersy ukazywać rozpad świata i idiolektu bohaterów, ale dadzą się systematyzować, więc kanwa systemu polszczyzny raczej się nie pruje.

Bardziej masowe narzędzia (sztucznej inteligencji?) powinny nam pomóc się rozeznąć, jakie formy w przedgombrowiczowskiej teksto-sferze polskiej były obecne, jakie można znaleźć wzorce ich tworzenia. Właśnie choćby tylko dla wspomnianych wyżej tłumaczeń warto się pokusić o bardziej obiektywne rozpoznanie, co jest *quasi*-cytatem lub parodią młodopolskich *vel* grafomańskich grup składniowych, a co bez-apelacyjnym neologizmem.

Łączliwości naruszenia

Tysiące językowych zdziwień podczas lektury, więc przykłady króciutkie: „Obydnie wylazłem z sionki. Nikczemnie powlokłem się do siebie”¹³, „Ziemia była goła, ale miejscami *nachodziła* ją trawa krótka, rzadka, walało się tu sporo rzeczy”¹⁴. Czy te przysłowki i czasownik czytać z Arystotelesem i Euzebiuszem Słowackim, ważąc trafność zastosowania zasad stylu, czy ze *Słownikiem frazeologicznym* Stanisława Skorupki jako wzorcem składniowej poprawności w wieku XX?

Prywatne gry

Także w korespondencji prywatnej mamy do czynienia z działaniem językowym, które jestem skłonny dzielić na bardziej i mniej świadome. W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 28 października 1967 roku pisał Gombrowicz, zwracając się z prośbą o pomoc dla swego brata Janusza: „Mój drogi Jarosławie (...) *à la longue* ta sytuacja staje się dla mnie uciążliwa, a też na sercu mi leży (...). Rozejrz się, powiedz osobom mnie życzliwym, może coś się da zrobić. Bardzo a bardzo¹⁵ będę Tobie zobowiązany”.¹⁶ Kończy staropolsko-prowincjonalnym i pobożnym, a więc dystansującym od powagi sprawy „Z Panem Bogiem” złamanym przez dodanie słowa „uszanowanie”. Tu jednak z punktu widzenia wiedzy o języku istotne są zaimki w pełnej formie *mnie* i *Tobie*, choć nie są akcentowane. Albo są tylko nieco uroczyste, albo tworzą dyskretne echo kresowych fraz Iwaszkiewicza oraz kresowej autokreacji Gombrowicza.

13 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, dz. cyt., s. 159.

14 W. Gombrowicz, *Kosmos*, dz. cyt., s. 7.

15 *Bardzo a bardzo* we współczesnej polszczyźnie publicznie słyszanej i czytanej żyje tylko w wypowiedziach... Jarosława Kaczyńskiego.

16 Gombrowicz. *Walka o sławę. Korespondencja część pierwsza*, układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 171.

Za to *rozejrz się* – czas wreszcie wytknąć błąd niewątpliwy – wprost było zakazywane przez *Słownik ortoepiczny* Stanisława Szobera z 1937 i werdykt ten utrzymano po wojnie. Czyżby więc jednak na chwilę opuszczona została literacko-stylistyczna garda? Może to amatorska psychologizacja, ale bez postawienia takich pytań i przyjrzenia się temu, co napisał Gombrowicz, badania podstawowe nad jego twórczością będą niepełne, więc syntezy spekulatywne.

Język się zmienia

Na znajdującym się w Przybysławicach kamieniu nagrobnym Onufrego Gombrowicza użyto form: *s: p:* (świętej pamięci), nazwę miesiąca maja napisano dużą literą, podobnie jak przymiotniki *Kowieńskiej gub:* (wówczas: *gubernii*, przez dwa *i*, znów skróconej za pomocą dwukropka, jak w dawnych rękopisach). Jeden z nauczycieli w szkole, do której trafił Józio, *siorpał*. Młodziakowa używała formy *spółczesny*, Gombrowicz w liście do Józefa Wittlina zastanawiał się nad możliwością *tłomaczenia* na angielski *Trans-Atlantyku*. Współcześnie w tym zakresie polszczyzna się ustabilizowała i rywalizację wygrały inne warianty: *siorbać*, *współczesny*, *tłumaczenie*. Był Gombrowicz zgodny z normą swego czasu, ale język i kontekst zmieniają się nadal. Świeżość myśli i buntu przeradza się w pomnik, więc aby nie był to kamień nagrobny, trzeba wzmóc wysiłek poznawczy i wdrożyć nowoczesne badania nad materią języka jako element konieczny dla sztuki interpretacji.

Albowiem postarzał się nam Geniusz Gombrowicz, postarzał.



Filip Dimevski



GOMBROWICZ BELFREM PODSZYTY

Nie wiadomo już który raz chciałem pójść do biblioteki polonistycznej, ale spieszyłem się na egzamin, a ponieważ było późno, pominąłem ogonek (w tym dniu bardzo długi, nie wiadomo z jakich przyczyn) i wprost zwróciłem się do bibliotekarki w okienku: – Kochana pani, przedziutko dla mnie *Gama uczuć* Rodziewiczówny! Wtem ktoś wziął mnie z tyłu za kołnierz i zimno – tak, zimno – odciągnął od okienka i popchnął na właściwe miejsce, to jest tam, gdzie kończył się ogonek. Serce zabiło mi mocno, zabrakło tchu – czyż to nie jest mordercze, gdy ktoś zostanie naraz wzięty za kołnierz w publicznym lokalu? – lecz obejrzałem się: był to człowiek średniego wzrostu, chudawy, wyświeżony, pachnący jegością o lekko zakrzywionym nosie, skrzeczącym głosem, w nienagannym ubraniu i z fajką.

Cóż mogłem zrobić, położyłem po sobie uszy, podkuliłem ogon, ukloniłem się głęboko i wróciłem na koniec kolejki. Oczywiście zawstydzenie, jakie wywołała ta sytuacja, sprawiło, że moje policzki płonęły. Trzęsąc się ze wstydu, wstałem i czekałem na swoją kolej, łowiąc maksymalnie wyostrzonym słuchem szepty wokół mnie. Szeptali studenci i studentki, szeptało kilkoro profesorów, czekających, jak się okazało, wraz z mężczyzną, który wyrzucił mnie z kolejki. Oczywiście sądziłem, że wszystkie szepty dotyczyły mnie i mojego „europejskiego” zachowania. W ich ustach, gdy komentowali moje postępowanie, pełno było „Europy” i „barbarzyństwa”. Wstyd! Ukradkiem przyglądałem się mężczyźnie, który ustawił mnie do porządku, gdy usłyszałem cicho: „Gombrowicz, Gombrowicz”, „Gombrowicz złapał frajera za kołnierz”, „Gombrowicz powiedział mu, czym jest Europa!”. Zaraz, zaraz, czy to jest... Ale nie, czyżby?... To niemożliwe, Gombrowicz, czy to Gombrowicz we własnej osobie? To się nie mieści w głowie, idę po książkę do biblioteki, a on mnie wyrzuca z kolejki! Tego było już dla mnie za dużo, postanowiłem nie odpuszczać!

W międzyczasie zmieniłem zdanie co do wyboru książki, przyszła moja kolej, więc mówię do bibliotekarki: – Poproszę *Pornografię*

Gombrowicza. – A mówiłem to wszystko chłodno, tak, chłodno. Triumf! Triumf? Tak, tak, Gombrowicza przejrzę na wskroś, będę tańczyć, tańczyć nad jego twórczością! Pobiegłem do domu. Tej nocy nie mogłem zasnąć – kilkadziesiąt razy analizowałem całe zajście w bibliotece i moje ukłony w jego stronę. *Pornografia*? Dlaczego wybrałem *Pornografię*? Czy to z powodu wstydu, jaki mi sprawił, z powodu mojego nagiego, pornograficznego wstydu? Nie wiem, może ze względu na jakieś tajne, intymne znaczenie... Zapomniałem wam powiedzieć... Mam dziwny nawyk, przeglądam gazety od tyłu do przodu, i... w ten sam sposób przyszło mi czytać Gombrowicza. Przypadek? No dobrze, niezupełnie od tyłu, ale jednak nie chronologicznie.

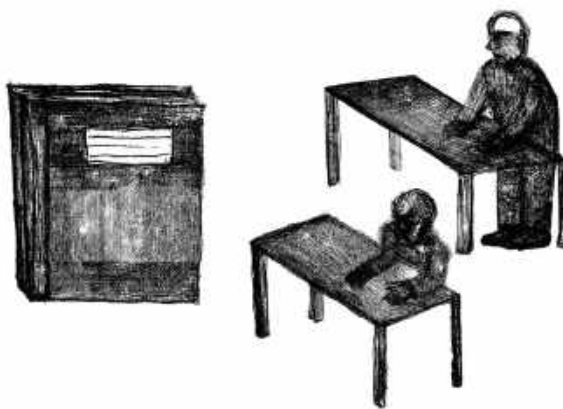
Rzuciłem się na łóżko cały w konwulsjach, otwieram książkę, Gombrowicz, Gombrowicz... Schowałem się za zasłonę wstydu, będę zaglądał, och, będę zaglądał do jego dzieła!... Temat, tak, miłość... Ale trochę... ekscentryczna... intrygująca... powściągliwa... Zafascynowani młodością i jej erotycznym potencjałem, Gombrowicz i Fryderyk, najpierw telepatycznie, a potem praktycznie, postanawiają pokierować życiem seksualnym Karola i Heni, krocząc po cienkiej linii perwersji. Obaj, najpierw osobno, a potem razem, ogarnięci „reżyserskim” szaleństwem, za pomocą różnych insynuacji i psychologicznych manipulacji starają się bawić Karolem i Henią jak marionetkami. Spragnieni młodości i świeżości, usiłują nakłonić ku sobie szesnastolatków. Powieść niejednokrotnie ociera się o bluźnierstwo oraz perwersję. O, Triumf!

Całą noc drżałem w niewytłumaczalnej gorączce... I oto zaświtało, więc postanowiłam wyjść na ulicę. Idę i – kogo widzę? – Gombrowicz zajada marcepan w pobliskiej cukierni, a następnie powoli kieruje się do wyjścia. Nasunął mi się więc nowy pomysł – wszak mogłem, zaraz, natychmiast – wyprawić na jego cześć owacje czy oddać mu dyskretny hołd, coś, czego może i nie zauważy, więc podbiegam do lady i pytam: – Szanowna pani, czy to był Gombrowicz? Witold Gombrowicz? – Tak, tak, Gombrowicz – odpowiedziała. Dusza we mnie zadrżała, cześć, cześć mu oddać! – Proszę, oto pieniądze na cały miesiąc na marcepan dla Gombrowicza. Proszę. – I wybiegłem na zewnątrz. Wtem widzę, wszedł do parku. Tak, tak, za nim, za nim!

Park w naszym mieście jest dość gęsty, wszędzie zarośla, splecione drzewa, gałęzie i znaczenia. Wtem patrzę, zza krzaków ktoś łypie, Oczkiem na mnie łypie! Gombrowicz na mnie Oczkiem łypie! Nie, nie, tak nie można, to zbyt wiele... dla mnie... nie wiem, czy wam powiedziałem, cierpię na zaburzenia obsesyjne... czasami miewam ataki. A teraz... słyszę coś... Berg. Jak to berg? Tak po prostu: berg? Ale pot, idzie Gombrowicz, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, kolejiny, gruda, ta droga, ten marsz, skąd, jak... i wróbel. Wróbel? Wróbel wisiał

na drucie. Powieszony. Z przechylonym łebkiem i rozwartym dzióbkiem. Wisiał na kawałku cienkiego drutu, zahaczonego o gałąź. Wisi tak absurdalnie, jak trik rzeczywistości, jak prowokacja niebytu. Ale nie może tak sobie po prostu wisieć... Gombrowicz węższy w nim jakiś podstęp, tak przecież nie może być... wróbel z pewnością nie powiesił się sam... ale co tam... I idzie dalej, ale widzę, że nie jest sam... Z przyjacielem Fuksem trafiają do pensjonatu (niedaleko parku), prowadzonego przez panią Wojtysową. Uwagę Gombrowicza przyciąga jej siostrzenica Katasia, która ma zniekształcone usta. Fuks zauważa na suficie w ich pokoju znak strzałki, który doprowadza ich do patyka powieszzonego na sznurku w zaroślach analogicznie do wróbla. Witold zaczyna podejrzewać, że wokół niego rozgrywają się dziwne tajemnicze mistyfikacje, podejrzewa, że ktoś daje mu znaki... Ale berg... Bembergowanie w berg? Niecee... ja rozumiem, że jego dzieła charakteryzują się głęboką analizą psychologiczną, pewnym wycuciem paradoksu i absurdu, ale coś czuję, że erotyzm pod jego piórem ma dużo więcej znaczeń, wskazuje na mroczny wymiar relacji międzyludzkich, budzący perwersyjne fascynacje i skłonności. W każdym razie: Berg! Nie, tak nie może być! Zmęczyło mnie to, czuję, że stracę przytomność, lepiej już pójdę do domu. Dość podglądania na dziś! Jutro, jutro pójdę do biblioteki i dyskretnie oddam mu hołd! Hołd mu oddam! Wszystkie pieniądze, które miałem, wydałem więc na takówkę do domu.

Nazajutrz pomyślałem sobie, że jak to... jak ja jemu będę oddawać hołd, skoro przecież nie wiem, gdzie mieszka. Lekką stópką pobiegłem więc rozejrzeć się po mieście. Przechodzę koło szkoły, na podwórku miszmasz, dzieci grają w ciuciubabkę, inne wiszą na płocie i gapią się jak cielęta... a tu nagle... przyskakuje do mnie ktoś... ale nie byle kto, tylko Gombrowicz! Czemuż ty nie jesteś w szkole, co jest z tobą?... I ciągnie mnie za ucho. W pierwszym momencie nie wiedziałem, w czym rzecz, ale nagle rozumiem, że ten belfrem, belfrem do mnie! – Co to za... Do szkoły, wracaj do szkoły, chłopię! Do profesora Pimki, do Pimki! On cię nauczy kim był Gombrowicz, że Gombrowicz wielkim pisarzem był! – Belfrem do mnie! Nie dawałem wiary! Chciałem wyjaśnić, że ja już na studiach, ale on jakby słyszał, ale nie słyszał, i już ponagla mnie, wypycha do szkoły! Już chciałem, jak kapitan Clarke, klnąć na wszystkie losy swoje, ale ogarnęła mnie jakaś niemożność, ogólna niemożność, i tylko wzruszyłem ramionami i poszedłem, gdzie mi kazano. A tam też ogólna niemożność, upupione dzieci z gębami w dłoniach. Profesor Pimko prowadzi mnie (– Cip, cip, pupa, do szkoły!) przez korytarz szkolny, powtarzając przy tym bez przerwy, że „Gombrowicz wielkim pisarzem był” i miałem wrażenie, że profesor ma jakieś Intencje, z Intencjami do mnie mówi, chyba chce mnie „zwężyć” i wystroić mi gębę! Ze swojego



gabinetu wychynął jeszcze jakiś profesor, dorzucił tylko, by „zsyntetyzować Gombrowicza pełną gębą” i szybko schował się do gabinetu jak myszka; profesor Pimko tylko skomentował, że to profesor Filidor, i że „Gombrowicz wielkim pisarzem był”, i tak szliśmy dalej. Coś jakby zniecka pojawiło się na podłodze, coś leży, a my prawie się o to potknęliśmy. Okazało się, że to inny profesor, nazwany anty-Filidorem, który dorzucił tylko, by „rozczłonkować Gombrowicza pełną gębą” i zniknął tak, jak się pojawił. A to co? Na końcu korytarza ktoś stoi i czeka na nas, a przy tym kręci Nóżką, Nożką kręci! Ale zaraz, zaraz, jak to Nóżką kręci? Ktoś do mnie pije i Nóżką kręci! Jegomość w czarnym garniturze w paseczki i żółtych giemzowych bucikach do mnie, do mnie *Trans-Atlantykiem!* No, ale zaraz, zaraz, dowiedziałem się, że w międzyczasie była też inna powieść, *Opętani*, której ten szelma Gombrowicz nie uznaje za swoją, a napisał ją pod pseudonimem, ach, Gombrowicz szelma, ach to Wariat nasz św., ach chyba Przeklęty, on nas skokami, szałami swoimi Męczył, Dręczył, nas krwią zalewał, nas Rykiem swym ryczał, wrykiwał, nas Męką zamęczał, a tu potajemnie pisał powieść, gotycką, popularną! Gębą do nas! Ach, tak nie może być, ale co to?! Oto Gombrowicz ciągnie mnie za rękę i Chodźmy, Chodźmy, Chodźmy! Znów do parku wbiegamy! A tam kolejki z hukiem zza skały, tu i ówdzie pajace lub próżne butelki, to znowuż karuzele, albo huśtawki, albo trampolina, dalej zaś na koniach drewnianych kręcenie, do celu strzelanie, grotła sztuczna lub krzywe zwierciadła... A tam, oparty o ścianę, szelmowsko stoi... Puto! Ach Gombrowicz, szelma, mnie będziesz bratać z puto! Synczyzną Ojczyznę zastąpić, a zobaczysz! – mówi. Ale to rodacy i ludzie różni, zwierciadła lampionami wabią, kolejka z hukiem wypada, pajace, rozgrywki, kręcenie, wiercenie i latanie, i jakiś hałas straszny, co to?! Jakies dzwonki coraz

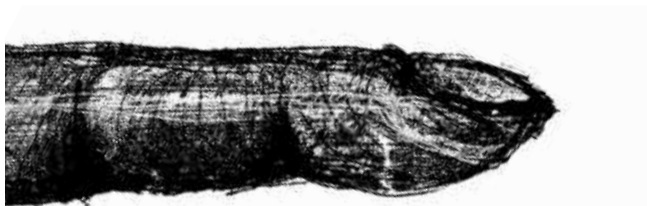
bliższe, coraz przenikliwsze, co to, co to, co to za rozgłos? A to JW Poseł, razem z Podbrockim Radcą, Kuligiem, Kuligiem! Zastaw się, postaw się! – krzyczą. Zrobił się rozgardiasz, no bo Kulig, i w ogólnym rozgardiaszu Gombrowicz tylko zrobił mi gębę, pokręcił Nóżką i uciekł! Zniknął! Poczuję się upupiony. Tego już było za dużo... Ja tego już nie mogę, nie wytrzymam, moje zdrowie na to nie pozwala, jak się rzekło, mam kruche zdrowie... Wszczął się alarm. Ktoś biegł, ktoś uciekał, ludzie wysunęli się nagle ze wszystkich stron – a mnie złapało raz, drugi, trzeci, ścięło mnie z nóg i zatańczyłem, jak jeszcze nigdy, z pianą na ustach, w drgawkach i konwulsjach – bachiczny taniec!

Co się potem działo, nie pamiętam. Ocknąłem się w szpitalu. Miewam się coraz gorzej. Ostatnie przeżycia mnie zmęczyły. Profesor Gombrowicz okazał się belfrem, swoimi głębokimi analizami psychologicznymi, swoim wyczuciem absurdu i paradoksu, swoją antynacjonalistyczną postawą i nieprzewidywalnością formy pokazał mi, że możliwości kombinacji psychologicznych są niewyczerpane, że siła sugestii, twarzy, maski jest ogromna... że absurd może być narzędziem do wyrażania głębokich stanów psychologicznych i filozoficznych... że insynuacja, sugestywność, ukryty nacisk i psychoza mogą sprowadzić człowieka do psychicznego labiryntu o nieznanym wyjściu... wskazał mi egzystencjalizm przed egzystencjalizmem... ukazał wyższość dojrzałości i niższość młodości, znaczenie „wiecznej młodości”... udowodnił, że między seksualną perwersją a sztuką miłości granica jest bardzo cienka i że stan psychiczny człowieka może mieć niezliczone odcienie, znaczenia, kombinacje... że nic nie jest jednoznaczne, że nie ma ucieczki przed gębą innej, jak tylko w inną gębę!

Wyjeżdża jutro w tajemnicy przede mną (lecz ja wiem) do małej, górskiej miejscowości w Koziegłówkach Południowych. Chce przepaść w górach na parę tygodni i sądzi, że może zapomnę. Za nim! Tak, za nim!

Koniec i bomba
A kto czytał, ten trąba!

* W tekście wykorzystano oryginalne fragmenty dzieł Witolda Gombrowicza.



Aleksandra Naróg

BUENOS AIRES: O KILKU GOMBROWICZOWSKICH POTENCJALNOŚCIACH

Początkowo literatura wydawać mogła się ostatnim tematem, które zajmował moje myśli. Z biegiem czasu okazało się jednak, że ta podróż – poza szeregiem znalezisk nie tylko literaturo- i pamięcioznawczych – umożliwiła przyjęcie niezwykle cennej perspektywy, pozwalającej na symboliczne choć odczucie położenia samego Gombrowicza w Argentynie. Pewnego popołudnia uczestniczyłam, dzięki zaproszeniu zaprzyjaźnionej działaczki polonijnej, w warsztatowym spotkaniu z grupą nastolatków zainteresowanych sprawami polskimi i europejskimi – uczniów jednej ze szkół w Córdoba. Uczniowie chcieli poznać złożoność nieznaną im perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej, pytali też o szczegóły związane z pomocą dla Ukrainy w Polsce. Tym, co najsilniej zapadło mi w pamięć, było pytanie zadane mi przez jednego z uczniów: czy ja sama przyjechałam do Argentyny, aby uciec przed wojną? Wisząca nad Europą wizja konfliktu światowego pozwoliła mi wtedy, w paradoksalny sposób, odczuć echa zdarzeń, w które – ponad osiemdziesiąt lat wcześniej – uwikłany był przecież w najpełniejszy sposób autor *Trans-Atlantyku*. 29 lipca 1939 roku Gombrowicz wsiadł na pokład statku „Chrobry”, planując początkowo, kilkutygodniowy rejs reporterski wraz z Czesławem Straszewiczem; schodząc na ląd zakładał już jednak, że może nigdy już nie wrócić do Polski. Dominujące okazywało się w jego narracji niewypowiedziane przeczucie – „(...) to wszystko z góry było wiadome (...), od lat obcowałem w sobie z katastrofą”, notował w *Dzienniku*. Pierwszym przystankiem na drodze, na której, jak pisze Klementyna Suchanow, „wszystko zaczynało się od morza i od portów”¹, był dla Gombrowicza punkt przejściowy: ośrodek rejestracji imigrantów znajdujący się zaraz przy porcie, przy Avenida

¹ K. Suchanow (Czernicka), *Podróż Gombrowicza na „Chrobrym” oraz jego pierwsze dni w Argentynie*, „Teksty Drugie” 3/2002, s. 241.

Antártida (działa tu dziś archiwum oraz gromadzące niezwykle bogate zbiory Muzeum Imigracji). Podczas swojego pierwszego pobytu w Argentynie w trakcie międzynarodowego festiwalu *Congreso Gombrowicz* w sierpniu 2019 roku przypadkowo natknęłam się w jego zbiorach na kartę dokumentującą przybycie pisarza do Buenos Aires². Znajdowała się ona w dobrze ukrytej w ekspozycji muzealnej szufladzie, w towarzystwie fiszek należących do dwóch innych słynnych imigrantów: Federico Garcíi Lorki oraz Alberta Einsteina. Dokument ten (wraz z całym otaczającym go kontekstem) potwierdził tylko, jak sądzę, spostrzeżenie oczywiste, ale w tym miejscu i czasie najbardziej dojmujące: Gombrowicz w swojej (nie)zwyczajnej egzystencji dzielił los tysięcy migrantów przybywających do Buenos Aires w celach zarobkowych lub uciekających z krajów ogarniętych wojną i kryzysami. Fiszki z danymi wielu pozostałych, dziś anonimowych, przyjezdnych, są nadal stałym elementem ekspozycji w muzeum, zgrupowane na licznych, uginających się pod ich ciężarem regałach.

Ariella Aisha Azoulay, rozważając pod kątem filozoficznym i historycznym kontekst konfliktu izraelsko-palestyńskiego, stworzyła niezwykle cenne pojęcie „potencjalnej historii”. Opisuje ona możliwości tego, „co by było, gdyby” dzieje potoczyły się inaczej; przygląda się także imperialistycznym fundamentom myślenia o historii oraz kulturze z postulatem, by podjąć je inaczej. Przeszłość staje się w tym ujęciu rodzajem laboratorium; „repozytorium ludzkich możliwości”. Historia rozgrywać się może przez to oddolnie, poza dominującym systemem i kursami; otwierać na możliwości. Kategoria ta wydaje mi się również bardzo dobrze odzwierciedlać myślenie o historii – a także o losach Gombrowicza, nie tylko tych okołowojeńnych – w Buenos Aires. Jerzy Jarzębski zauważał, że stolica Argentyny dogłębnie różni się od innych typowych „miast pisarzy”. Ze względu na ogromną odległość geograficzną jest bowiem w znacznej mierze, z europejskiej perspektywy, przestrzenią „mało konkretną, nieledwie mitologiczną”³. Widać tu, jak sądzę, kolejne ciekawe zjawisko: „potencjalizowana” jest zarówno Argentyna, jak i figura samego pisarza, którego Pau Freixa Terradas niezwykle celnie określił w tytule swojej monografii mianem „Gombrowicza wyobrazonego”⁴. To postać imigranta, a zarazem pisarza niemal „wchłaniającego”

2 Kartę tę, podobnie jak afektywną recepcję twórczości Gombrowicza we współczesnym Buenos Aires, opisuję szczegółowo w szkicu *Witold Gombrowicz we współczesnej Argentynie: artefakty, ślady, afekty*, „Wielogłos” 1/2024.

3 J. Jarzębski, *Buenos Aires Gombrowicza*, w: tegoż, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019, s. 367.

4 Por. P. F. Terradas, *Gombrowicz wyobrażony. Recepcja twórczości Witolda Gombrowicza w Argentynie i obraz pisarza w argentyńskim imaginariu kulturowym*, Warszawa 2022.

argentyńskość i toczącego z nią grę – naznaczona w moim odczuciu nieustanną „potencjalnością”, o której tak często Gombrowicz pisał przecież w *Dzienniku*. Opiera się ona na tym, co wyobrażone, imaginacyjne, mogące się wydarzyć. Kilku tym kalejdoskopowym fragmentom i obrazom, Gombrowiczowskim i argentyńskim, chciałabym się tu krótko przyjrzeć.

Jednym z moich pierwszych i największych zaskoczeń związanych z recepcją Gombrowicza w Argentynie były odwiedziny w najstarszej księgarni w Buenos Aires – zabytkowej, otwartej w 1919 roku El Ateneo Grand Splendid, znajdującej się w pomieszczeniach dawnego teatru. Całej seria argentyńskich wydań autora *Dziennika* umieszczona jest w niej na półce opatrzonej podpisem „literatura argentyńska”. Ta pozornie anegdotyczna historia pokazuje kwestię niezwykle istotną: nieusuwalne miejsce Gombrowicza na mapie argentyńskiej literatury i kultury, która zmienia europocentryczną percepcję.



Ilustr. 1 Przekłady utworów Gombrowicza eksponowane na półce z literaturą argentyńską w księgarni El Ateneo Grand Splendid, marzec 2022 roku, fot. Aleksandra Naróg

Jak stwierdza jeden z najważniejszych badaczy twórczości autora *Dziennika* za oceanem, argentyński krytyk Juan José Saer: „Gombrowicz swoją młodość spędził w Polsce, lecz dojrzałość osiągnął w Argentynie”⁵. Ta niby oczywista konstatacja niesie za sobą znacznie dalej idące wnioski. Twórczość Gombrowicza jest w zasadzie niemożliwa do pełnego zinterpretowania bez uwzględnienia jej argentyńskich kontekstów. Widoczne jest to właśnie w jej recepcji za oceanem, gdzie znacząca większość opracowań krytycznych poświęconych jest właśnie doświadczeniu emigracyjnemu oraz trudnej, złożonej relacji pisarza ze środowiskiem literackim Buenos Aires. Recepcja ta często opiera się na przedstawianiu doświadczenia argentyńskiego w oderwaniu od kontekstu polskiego, czego

najbardziej wyrazistym wyznacznikiem jest sam status *Diario argentino* – wycinków z *Dziennika* opisujących doświadczenia argentyńskie, a zarazem jednego z najpoczytniejszych i najczęściej wznawianych utwo-

5 Por. J. J. Saer, *Spojrzenie z zewnątrz*, przeł. K. Suchanow, w: Witold Gombrowicz, *Pisarz argentyński. Antologia*, red. E. Kobyłecka-Piwońska, Kraków-Łódź 2018, s. 192.

rów pisarza w Argentynie. Co istotne, Gombrowicz funkcjonuje również w dzisiejszym Buenos Aires także jako literacko-kawiarniana legenda, bazująca na anegdotach oraz ikonicznych wizerunkach nie do końca odzwierciedlających rzeczywistą postać. Pamięć o Gombrowiczu staje się przez to zagadnieniem szczególnym: opiera się na imaginacyjnym, potencjalizowanym i często nie mającym wiele wspólnego z rzeczywistością wyobrażeniu figury „artysty-dandysa”, często sprzecznym z realnym wizerunkiem pisarza. Wydaje się przez to, że autor *Trans-Atlantyku* w dzisiejszej recepcji argentyńskiej istnieje zarówno w płaszczyźnie realnej, jak i wyobrażeniowej – a zatem afektywnej, imaginacyjnej i oddolnej⁶.

Główny organizator i inicjator międzynarodowego kongresu Gombrowiczowskiego w Buenos Aires, Nicolas Hochman, zauważył w rozmowie z Anną Spólną⁷, że Argentyńczycy w znacznym stopniu dokonują gestu „przywłaszczania sobie” polskiego pisarza. Tworzy to zarazem ciekawy paradoks pomiędzy byciem pisarzem „argentyńskim” oraz „polskim”; rozciągniętym między dwoma krajami półperyferijnymi. Co ciekawe jednak, Gombrowicz w wywiadach udzielanych już w Niemczech i we Francji mówił w pierwszej kolejności właśnie o Argentynie jako swojej ojczyźnie, dokonując kolejnego gestu potencjalizacji własnej tożsamości. Zdaniem badacza kwestia emigracji Gombrowicza to proces, który ciągle wymyka się pełnym próbom intelektualnego uporządkowania, pozostaje otwarty na niedopowiedziane możliwości – także w obszarze historii literatury. Charakter ten doskonale pokazywał zainicjowany przez Hochmana w 2014 roku *Congreso Gombrowicz* – międzynarodowy kongres, gromadzący badaczy z całego świata, prezentujący, także poprzez działania artystyczne i performatywne, szczególne miejsce autora *Trans-Atlantyku* w przestrzeni argentyńskiej kultury: zarówno wysokiej, jak i popularnej.

W kontekście polityki pamięci o pisarzu warto wspomnieć o jeszcze jednym symbolicznym, choć „potencjalnym” już teraz miejscu. W dawnym mieszkaniu Gombrowicza przy ulicy Venezuela 615 jeszcze podczas mojego pobytu w 2022 roku funkcjonowała prywatna księgarnia oraz antykwariat – Witolda Libros. Niestety od kilku już miesięcy pozostaje ona na stałe zamknięta, a wraz z nią ekspozycja: ogromna, skonstruowana

6 O wątku imaginacyjnym pisze szeroko P. Freixa Terradas w monografii *Witoldo wyobrażony...*. Dodać tu należy oczywiście, że samej obecności Gombrowicza w argentyńskim kanonie towarzyszyła na przestrzeni lat stopniowa ewolucja; największym przełomem było tu właśnie wydanie jego utworów w serii argentyńskiej, dużo bardziej powszechnej i dostępnej cenowo niż tytuły sprowadzane wcześniej z Hiszpanii.

7 Rozmowa Anny Spólnej z Nicolasem Hochmanem, wywiad dostępny online: <http://www.muzeumgombrowicza.pl/pl/filmy/film/138/nicolas-hochman-congreso-gombrowicz>, [dostęp: 22.07.2024].

w duchu gombrowiczowskim kolekcja zabawek. Otwarte pozostaje pytanie o losy tej przestrzeni: jej doskonałym przeznaczeniem mogłaby okazać się aranżacja muzeum pisarza, wymagałoby to zapewne jednak kooperacji międzynarodowej, skomplikowanej poprzez znaczącą odległość geograficzną. Miejsce to pozostaje teraz również elementem historii, która – miejmy nadzieję – mogłaby wkrótce się wydarzyć.

Szczególnie istotna dla kontekstu pobytu Gombrowicza w Buenos Aires (zwłaszcza w perspektywie dzisiejszej sytuacji społecznej Argentyny) jest kwestia polityki lub też szerzej: polityczności, rozumianej za belgijską filozofką Chantal Mouffe jako oparty na emocjach agon. Polityczność to świadome „poróżnienie”⁸, które coraz bardziej zanika w unifikującej demokracji społeczeństw Zachodu, a które niezbędne jest dla samego procesu powstania żywej społecznej wspólnoty. Nastrój panujący w Buenos Aires autor *Wędrówek po Argentynie* opisywał między innymi jako pole nieustannego ścierania się złożonych społecznych afektów i emocji, czy niemal „widowiska” – jak czasy rządów Arturo Frondiziego, w których: „[...] w powietrzu tumań się jeszcze od hasła, nazwiska, idei, polityk, ideologii, interesów, zupełnie jakby to mgła była, ale oto powoli mgła opada i obnaża się kontur nieustępliwy prawdziwego życia”⁹. Notował też swoje kawiarniane spotkania i rozmowy zarówno z peronistami, jak i nacjonalistami; argentyńską politykę opisywał jako pole oddziaływania sił i walkę o dominację podszyte różnymi afektami: lękiem, rozpaczą, ale i entuzjazmem; oczekiwaniem na to, co potencjalnie może się wydarzyć. Lektura tych tekstów podczas pobytu w Argentynie w latach 2019 oraz 2022 i czasach ogromnych zawirowań geopolitycznych pozwoliła mi w znacznym stopniu odczuć, że diagnozy pisarza stawiane w felietonach i zapiskach dziennikowych są nieustannie żywe i aktualne.

Zorganizowany w sierpniu 2019 roku II *Congreso Gombrowicz* (upamiętniający równocześnie 80. rocznicę przybycia pisarza do Buenos Aires oraz 50. rocznicę jego śmierci) przypadał na burzliwy okres we współczesnej historii społeczno-politycznej Argentyny. Pokrywał się z terminem wstępnych wyborów prezydenckich, w których kandydowali przedstawiciel peronistów Alberto Fernández Kirschner oraz reprezentujący liberałów Mauricio Macri. Już po kongresie, w oficjalnych wyni-

8 Por. Ch. Mouffe, *Polityczność*. Przewodnik „Krytyki Politycznej”, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 13.

9 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Kraków 2008, s. 199.

kach wyborów ogłoszono zwycięstwo pierwszego z kandydatów. Przegrany Macri oskarżany był przez lewicowo zaangażowanych Argentyńczyków o doprowadzenie kraju na skraj bankructwa poprzez kontrowersyjne decyzje ekonomiczne oraz likwidację najważniejszych struktur państwowych (w tym ministerstwa zdrowia i edukacji). Stojąca za zwyciężskim Kischnerem żona

Cristina, której wizerunki widoczne były na koszulkach demonstrantów i ulicznych plakatach, zdawała się wtedy w oficjalnej narracji odzwierciedlać kolejne wcielenie wciąż obecnego w Argentynie mitu dobrostanu symbolizowanego przez rządu Perona oraz jego żony Evity, będącej do dziś ikoną kultu.

Sytuacja permanentnego kryzysu staje się jeszcze bardziej dojmująca w kontekście rozpoczętych w grudniu 2023 roku populistycznych rządów prezydenta Javiera Milei. Wiele rozmów prowadzonych przeze mnie obecnie z Argentyńczykami potwierdza w różnorodnych wariacjach postawioną przez Gombrowicza w *Wędrówkach...* diagnozę społecznego „osłupienia i obozwładnienia”; poczucia kryzysu tak dojmującego i poważnego, że przewyższa on wszelkie poprzednie. Społeczeństwo argentyńskie nieustannie mierzy się z ogromnymi nierównościami społecznymi, gwałtownymi zmianami kursu peso oraz konsekwencjami wynikającymi ze znaczącego zadłużenia budżetu państwa na arenie międzynarodowej, przeciwko czemu Milei rozpoczął działania określone mianem „terapii szokowej”. Gombrowiczowska diagnoza społecznych konfliktów okazuje się w tym kontekście nieustannie bardzo aktualna. Nie sposób nie wspomnieć tu również o politycznym zaangażowaniu uniwersytetu oraz różnorodnych instytucji państwowych, które obserwo wałam w ciągu kilku zaledwie dni pobytu w Buenos Aires, zarówno w 2019, jak i 2022 roku. Napięcie polityczne było bardzo silnie zauważalne na ulicach stolicy Argentyny, a także na uniwersytecie, będącym, poza działalnością naukową, obszarem oddziaływania licznych stronnictw feministycznych, anarchistycznych i antykapitalistycznych. Pozornie zwyczajne, rutynowe wybory do samorządu studenckiego na Wydziale Prawa były dla studentów wydziału okazją do ogromnej politycznej manifestacji – rozwieszenia transparentów, agitacji, ale także tworzenia przestrzeni do dyskusji. W Bibliotece Narodowej w trakcie



Ilustr. 2 Demonstracja związków zawodowych na Plaza de Mayo, Buenos Aires, marzec 2022 roku, fot. Aleksandra Naróg

trwania kongresu oglądać można było ogromną, kilkupiętrową wystawę poświęconą prawom kobiet w Argentynie; czynnie strajkowali wtedy również pracownicy samej biblioteki.

Kwestie polityczne na każdym kroku widoczne były także w przestrzeni miejskiej Buenos Aires. Nieustannie żywa pozostaje pamięć oddolnego ruchu Madres z Plaza de Mayo związana z *desaparecidos* – zaginionymi w często dramatycznych okolicznościach ofiarami reżimu junty wojskowej w latach siedemdziesiątych. Co tydzień, w każdy czwartek, członkinie tej organizacji (są to głównie matki zaginionych) spotykają się na Plaza de Mayo ubrane w białe chusty, aby upamiętnić synów i członków rodziny, przywrócić symboliczną pamięć i sprawiedliwość. Ikoniczna symbolika pojawia się również w przestrzeni miejskiej.



Ilustr. 3 Graffiti znajdujące się niedaleko mieszkania Gombrowicza przy ulicy Venezuela, Buenos Aires, luty 2024 roku, fot. Michał Milczarek¹⁰

Na ścianach budynków w robotniczej dzielnicy La Boca oglądać można, niemal na każdej ze ścian budynków, graffiti przedstawiające – znajdujących się obok siebie – Diego Maradonę, Leo Messiego, Evitę Perón, papieża Franciszka czy Che Guevarę. (Niedawno w okolicy ulicy Venezuela 615 pojawił się kolejny mural przedstawiający Gombrowicza, reprodukcją niezwykle popularny w Argentynie wizerunek pisarza z fotografii Miguela Grinberga, trzymającego w ręku

butelkę po wódce bols. Zdjęcie opatrzone pierwotnie podpisem *el escándalo Gombrowicz*, mającym zaakcentować „buntowniczy” w oczach Argentyńczyków wizerunek pisarza – zob. ilustr. 3). Na ścianach budynków w Buenos Aires spotykają najważniejsze elementy dystynktywne kultury tego miasta: jak celnie zauważał autor *Wędrówek po Argentynie*: „(...) piłka nożna, polityka i religia – to zrównane ze sobą trzy świętości kultury argentyńskiej”.

Dla współczesnej tożsamości polityczno-kulturowej Argentyny niezwykle znaczące są również kwestie związane z mniejszościami

¹⁰ Za udostępnienie prywatnej fotografii na potrzeby tego tekstu serdecznie dziękuję Michałowi Milczarkowi.

narodowymi. Co roku w Buenos Aires odbywa się ogromny festiwal mniejszości narodowych: Festival de las Naciones y Colectividades. Niezwykle interesujące były w nim z mojej perspektywy zjawiska kolażu kultur rdzennych i napływowych: na przykład przy stoisku mniejszości ukraińskiej można było kupić tykwę do picia *yerba mate* ozdobioną ukraińskim tryzubem. Kontekstów tych doświadczyłam w trakcie obu moich pobytów w Argentynie bardzo wiele; wspomnę tu może o jednym tylko aspekcie. Wielkanoc 2022 roku spędziłam na północy kraju, w okolicach Salty. Po niezwyklej podróży w Andy miałam okazję doświadczyć pierwszy raz w życiu znacznie odmiennych od europejskich obchodów najważniejszego chrześcijańskiego święta. Triduum paschalne obchodzone było w Salcie w masowy i powszechny sposób, a wiele tradycji wciąż jest kultywowanych przez rdzennych mieszkańców północnych prowincji Argentyny. W Niedzielę Palmową uczestniczyć można było w uroczystych procesjach, którym towarzyszyły śpiewy na ulicach i witanie niesionej w nich figury Chrystusa żywymi liśćmi palmowymi. Żywa i absolutnie powszechna była także tradycja święcenia pokarmów wielkanocnych na ulicach miast w Wielką Sobotę, którą spędziłam już w prowincji Misiones, w miejscowości Apostoles. W ustawianych na chodnikach koszyczkach znajdowały się, między innymi, owoce charakterystyczne nie dla znanej z polskich przyzwyczajień wiosny, a dla jesieni: jabłka, banany i orzechy. To w Apostoles zresztą mieszka wciąż wielu potomków migrantów z Polski oraz Ukrainy; znajduje się tu nawet osobny pomniczek poświęcony tradycji pisanki [*pysanky*]. Ponownie było to zetknięcie z rodzajem potencjalnej historii, historii żywej i migracyjnej, niezwykle poruszającej również w swoim aktualnym znaczeniu.

Gombrowicz notował w *Diariuszu Rio Parana*: „Właściwie nie wiem, co się stało, a nawet, prawdę powiedziawszy, nic się nie stało – ale to właśnie, że „nic się nie stało” jest ważniejsze (...) niż gdyby stało się coś”. Wydaje mi się, że historię o „potencjalnościach” zakończyć najlepiej marzeniem: o roku Gombrowiczowskim 2024, który byłby przede wszystkim czasem możliwości, otwierającym na to, co dopiero może się wydarzyć.



Katarzyna Kula

Z VENCJAŃSKIEGO „BESTIE”-ARIUSZA EL CONDE GOMBROVICIUSA

Kotom psom Tobie

Vence, animalia – miscellanea¹

Dzisiaj, w dawnym wencjańskim mieszkaniu Witoldo, pod sklepieniami malowanymi kwieciami rozmaitem, secesyjnymi pnączami pod każdym sufitem (w iście Gombrowiczowskim „pomiędzy” – pomiędzy „polskimi” malunkami a typowo prowansalską podłogą, pomiędzy górami Baous tak przypominającymi mu polskie Tatry a wybrzeżem przywołującym na myśl Argentynę) panoszą się bez pardonu zwierzęta. Na wielkiej mozaice ze zdjęć, którą po „zdeformowaniu” okazuje się podwójny – lustrzany (auto?)portret Gombrowicza, na nagraniach, na wielojęzycznych okładkach książek odbijających się w nieskończoność w *Kosmosie* Espace Gombrowicz, nawet dzieci bez trudu odnajdują niejednego ukrytego kota (ponoć kotki!) Autostopa czy „uczestniczącego” w literackich debatach pomiędzy swym panem a Dominikiem de Roux, Psiny, który sekundował Witoldowi także w balkonowym „osiedlowym” monitoringu wrogów-artystów.

Bestiarium

Nie bez kozery (a jesienią tego roku i z Kozerą – Grzegorzem Kozerą, który wystawą kolaży, pod kuratorskim okiem profesor. Anny Spólnej

¹ Nawiązanie do tytułu książki poetyckiej Macieja Bobulipt. *Wsie, animalia, miscellanea* (pierwsze wydanie z dość makabrycznym, choć zaskakująco nie wiszącym, a leżącym ptaszkiem (wróblem?): Fundacja Duży Format, Warszawa 2018, piękna zaś estetycznie reprzyza, porzucająca bestiariom na rzecz herbarium: Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2022).

z Muzeum Witolda Gombrowicza, będzie eksplorował animalne motywy w dziele pisarza) łazienka dawnego mieszkania Villi Alexandrine w 2022 roku na stałe przeobraziła się w argentyńskie „Bestiarium”². Tutaj bowiem – w bliskich spotkaniach trzeciego stopnia – niczym Witoldo przed laty możemy z południowoamerykańskimi krowami spojrzeć sobie oko w oko:

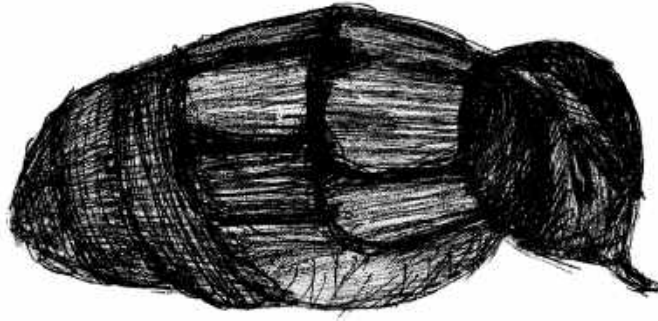
Spacerowałem po alei eukaliptusowej, gdy wtem zza drzewa wylała krowa. Przystanąłem i spojrzeliśmy sobie oko w oko. **Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość – ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty – że stropiłem się jako człowiek, to jest w moim, ludzkim, gatunku.** Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane – ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia. Pozwoliłem żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie – to nas zrównało – wskutek tego stałem się także zwierzęciem – ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie.³

Tutaj także dociekliwy zwiedzający niespodziewanie odkryje w zasuniętych szufladach okazy bezradnie leżących do góry nogami – na odwłoku – żuków, które choć wyglądają jak przyszpilone motyle⁴, tak naprawdę od niechybnej śmierci były bohaterko, jeden po drugim

2 Nie bez wpływu na obranie tej właśnie nazwy pozostaje skomponowany z tekstów Gombrowicza wybór: W. Gombrowicz, *Bestiarium*, wstęp, wybór, układ W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004). Nie można także pominąć tekstu *Gombrowicz i natura* Jerzego Jarzębskiego w: *Teksty Drugie*, nr 3/2005 (s. 17–26).

3 W. Gombrowicz, *Dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 366. Wytłuszczono cytat użyty – zgodnie z wyborem prof. Anny Spólnej i dr. Roberta Utkowskiego z Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli – w ekspozycji Espace Gombrowicz w Vence.

4 Nieszczęścia rozczłonkowanych w kolażach Jeana Dubuffeta (owego wroga–przyjaciela i wspaniałego korespondenta Gombrowicza) motyli nie mógł w 2022 roku, znieść pierwszy wencjański rezydent literacki – Maciu Bobula, który to wspomnianemu artyście *nomen omen* brutalnie odwdzieczył się pięknym za nadobne wpisem (wrysem?) do espace’owego „pamiętniczka” o wiele mówiącym tytule „Motyle rozczłonkują Dubuffeta, żeby zrobić z jego kończyn piękną partyturę” (zał. 1). Ze wszech miar strzeż się zatem, Grzegorz Kozero (zanim za Gombro jednym z ulubionych, wedle Rity, jego powiedzonek zakrzyknimy „Sam tego chciałeś, Grzegorz Dyndało!”) O gościach w Vence pisząc, trzeba podkreślić, że Maciej Bobula (za zbiór opowiadań *Szaleją*, Wydawnictwo j, Wrocław 2021) był pierwszym, lecz nie ostatnim z rezydentów literackich, wylanianych decyzją kapituły spośród finalistów Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza. Dzięki uprzejmości sponsora (firma Kombud S.A.) w 2023 roku na Lazurkowym Wybrzeżu gościł Mateusz Pakuła (za *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2021), w kolejnym zaś – Wiktoria Biezuńska (za *Przechodząc przez próg zagwiżdżę*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022).



(i trzecim, i czwartym, i...⁵) ratowane przez „karetkę Pogotowia”, jaką stał się Witoldo, szaleńczo biegający po południowej plaży od stworzonka do stworzonka, by przewracać je na nóżki, tym samym przywracając do życia. Czemu i my możemy się dziś symbolicznie oddać w Espace Gombrowicz, zapamiętane ratując, ratując, ratując tonące w kaskadach szuflad żuki.

Być może była to jakaś forma ekspiacji, bo choć od wczesnej młodości (ba! dzieciństwa – wystarczy zobaczyć w Muzeum we Wsoli zdjęcie Itka na koniu...) przyszły pisarz widzi nie tylko niesprawiedliwości społeczne, ale także dziwaczne i śmieszne ludzkie przyzwyczajenia (:

„Tłumaczyłem, że zwierzę nie rodzi się po to, aby dźwigać na sobie inne zwierzę. Człowiek na koniu jest równie dziwaczny, jak szczur na kogucie, kura na wielbłądzie, małpa na krowie, pies na bawole. Człowiek na koniu to skandal, zakłócenie naturalnego porządku, gwałcąca sztuczność, dysonans, brzydota”⁶, w swej nieodzownej dychotomii i rozdarciu Witold wspomina nie bez wstydu: „w młodości dręczyłem zwierzęta. Przypominam sobie, jak w Małoszycach zabawiałem się z chłopakami wiejskimi. Siekliśmy batami żaby”. W Argentynie jeszcze zdarza mu się być swego rodzaju władcą much, wybijając ich w swym pokoju dziesiątki

5 Całą, przezabawną zarazem i głęboko dramatyczną w egzystencjalnych porywach Gombro scenę ratowania dziesiątek żuków („Zaledwie to uczyniłem, ujrzałem trochę dalej identycznego żuka, w identycznym położeniu. I wymachiwał łapkami. Nie chciało mi się ruszać... Ale – dlaczego tamtego uratowałeś, a tego nie?... Dlaczego tamten... gdy ten?... Uszczęśliwiłeś jednego, drugi ma się męczyć? Wziąłem patyk, wyciągnąłem rękę – uratowałem. Zaledwie to uczyniłem, ujrzałem nieco dalej identycznego żuka, w identycznym położeniu”...), kończąca się paradoksalnym stwierdzeniem, że „moralność jest niemożliwa” („Ilość! Ilość! Musiałem abdykować ze sprawiedliwości, z moralności, z ludzkości – gdyż nie mogłem sprostać ilości. Za dużo ich było. Przepraszam!”), naprawdę warto odświeżyć sobie ze stronic *Dziennika* (op.cit., s. 384–387).

6 *Dziennik*, op. cit., s. 366–367.

dziennie⁷. Z wiekiem dokonuje się w nim jednak – na skutek refleksji i obserwacji dotyczących śmierci i bólu – jak sam mówi „ewolucja, której tragicznego i groźnego charakteru nie chc[e] ukrywać”. Tak, że sam konstatuje finalnie: „Dziś boję się – oto właściwe słowo – cierpienia muchy”⁸... W świecie natury wydaje się on z czasem odnajdować kwintesencję swego uwielbienia dla niższości i niedojrzałości, dla rozróżnienia wyższej i niższej świadomości. Próbując jednak „zstąpić niżej jeszcze po drabinie gatunków”, zniechęca się szybko, nudzi i gubi (w ogromie tego innego uniwersum?), traci ochotę, by „wybierać się myślą poza królestwo ludzkie”. I być może, jak sam twierdzi, to rozdarcie najlepiej określa istotę jego człowieczeństwa⁹.

Bo choć pozornie jego literatura jest do głębi antropocentryczna, a on sam wyrzeka, w *Ferdydurce* wkładając w usta Józia słowa: „Natura? Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie”¹⁰, stronicę jego dzieł zapełniają powieszony wróble i koty (*Kosmos*), mordercze w skutkach karasie (*Iwona, księżniczka Burgunda*, a pamiętajmy jednocześnie, że przecież „Literatura i piskorz póty żyją, póki się wymykają”¹¹), umartwiane dżdżownice (*Pornografia*), cierpiące w agonii muchy (w *Ferdydurce* i *Opętanych* masakrowane przez bohaterów, w *Dzienniku* i planowanej ostatniej sztuce stając się ofiarami i kwintesencją bólu jako takiego), psy i kolejne anty-psy „nad rozpętanym diabelstwem bólu”¹²... – zwierzęta, żywe czy martwe, u Gombrowicza tak wiele zapowiadają, symbolizują, znaczą.

7 Aż strach pomyśleć, czy znęcanie się nad żabami, a potem jaskółką Stefcia Czarnieckiego w Bakakaju i zabicie wiewiórki przez Walczaka w *Opętanych* mogły być udziałem i samego Itka. Zwłaszcza, że w innych miejscach takich kaźni, bohater zaskakująco przyjmuje imię... Witolda (który w *Kosmosie* wiesza kota, a w *Pornografii* patrzy beczynnie na miażdżenie dżdżownicy). Może jednak najcelniej pojął to i przedstawił w swym wspomnieniu o Witoldzie Konstanty Jeleński: „Pisarstwo Gombrowicza jest autobiograficzne. Dlatego w każdej powieści można odnaleźć narratora i jego sobowtóra. Dla siebie samego zachowuje rolę narratora, zaś na sobowtóra, na alter ego ceduje rolę reżysera, który zbuduje maszynę piekielną. Narrator jest Gombrowiczem letnim, rozluźnionym, zubożniętym, raczej optymistycznym, leniwym. Witold-narrator zachowuje stale w polu widzenia rodzinę, środowisko, kłopoty życiowe. Podczas gdy sobowtór przedstawia Witolda bardziej intymnego, wyostrego, perwersyjnego, demonicznego. Zadaniem sobowtóra jest iść dalej niż narrator” (R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty. 1963-1969*, Wydawnictwo Literackie, wyd. drugie poprawione, Kraków 2008, s. 26).

8 Fragmenty *Dziennika* za: W. Gombrowicz, *Bestiarium*, op. cit., s. 19.

9 W. Gombrowicz, *Dziennik*, op. cit., s. 370.

10 W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, II t. *Pism zebranych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 182.

11 W. Gombrowicz, *Testament*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 73.

12 W. Gombrowicz, *Dziennik*, op. cit. (*Dziennik*, 1958).

Zwłaszcza w Vence, na ostatnim, pełnym cierpienia, etapie życia, Witoldowi – człowiekowi schorowanemu (ale i hipochondrykowi), somatyzującemu wszelkie życiowe i intelektualne problemy, przy całej jego wiedzy o naturalnych i chemicznych środkach leczniczych, bliżej powinno być raczej do tworzenia herbariów (z niezwykle aromatycznych ziół prowansalskich – odurzony dziko rosnącym tymiankiem nie raz kontemplował przecież wybrzeże w iście księżycowym pejzażu Col de Vence, a dziś nic nie rośnie na jego grobie lepiej niż „Persley, Sage, [a zwłaszcza] Rosemary and Thyme”). To jednak zainteresowanie fauną, nie florą, pozwoliło mu we własnych tekstach¹³, ale i w bliskim otoczeniu, zebrać całkiem pokaźny katalog-bestiarium.

W praktyce to właśnie zwierzęta okazują się Witoldowi bliższe, to z nimi czuje się lepiej, im jako jedynym potrafi okazać czułość¹⁴ (w tym momencie do głowy zawsze przychodzi mi rodzinne zdjęcie z Villi Alexandrine, gdzie – stojąca za pisarzem, z dłonią na jego ramieniu – Rita, nie zostaje obdarzona przez niego żadnym gestem czy spojrzeniem, cała bowiem uwaga Witolda skupia się w tej samej chwili na czułym tarmoszeniu Psiny. Na innej fotografii Witold przytula kota Autostopa i być może nawet go całuje. A obecność tych stworzeń wydaje się być zarazem – pośród innych spraw – wyznacznikiem życiowego statusu, kiedy dorosły w końcu Itek pisze w *Dzienniku*: „W sześćdziesiątym pierwszym roku życia osiągnąłem to, co normalnie człowiek zdobywa około trzydziestki: życie rodzinne, mieszkanie, pieska, kotka, wygody... A też niewątpliwie (wszystko o tym świadczy) stałem się «pisarzem»”¹⁵.

Odwiedzający go natomiast goście nie przybywają co prawda do Vence ze zwierzętami, ale czynią z nich niekiedy główne postaci swego artystycznego świata, jak choćby Jan Lenica, a zwłaszcza Jan Lebenstein i Leonor Fini, którzy w swej onirycznej, nierzadko mrocznej sztuce za pomocą animaliów przedstawiają to, co najbardziej ludzkie i nieludzkie zarazem.

13 Włodzimierz Bolecki we Wwstępie do *Bestiarium* doliczył się „odrębnych nazw zwierząt, jakimi pisarz posługuje się na najrozmaitszych poziomach swoich tekstów – tych nazw, zarówno indywidualnych, jak i gatunkowych [...] około stu czterdziestu (licząc w wielkim przybliżeniu). Pojawiają się na poziomie stylistycznym, w komentarzach narracyjnych, w konstrukcjach fabularnych, we frazeologizmach, przysłowiach, w zleksykalizowanych powiedzeniach i porównaniach, a wreszcie, w *Dzienniku*, w dyskursach filozoficznych” (*Bestiarium*, op. cit., s. 9).

14 W. Bolecki idzie jeszcze dalej, stwierdzając: „Rzecz charakterystyczna, w utworach literackich Gombrowicza opisom śmierci ludzi nie towarzyszą żadne emocje. Umierają lub zostają zamordowani Syfon, Iwona, Władzio, Amelia, Siemian, Ludwik, ale nie żegna ich żadne słowo współczucia czy uczucia. Tylko w jednym wypadku Gombrowicz pisze wprost o bólu, rozpacz, o przerażeniu cierpieniem, śmiercią, konaniem – tylko wtedy, gdy pisze o zwierzętach...” (W. Gombrowicz, *Bestiarium*, op. cit., s. 17–18).

15 W. Gombrowicz, *Dziennik*, op. cit., s. 850.

Ślimak z pazurem

Nic co zwierzęce nie jest bowiem Witoldowi obce. I poza rodzinnym najwyraźniej rysem animalnym (czy przypadkiem bratanek Józef, syn Janusza, od dziecka w rodzinie nazywany był Rysiem?), nawet obcy ludzie lubią z takim właśnie zacięciem Witolda określać. Znająca go z czasów Royaumont, a odwiedzająca później i w Vence, Véronique Charaire, aktorka, tłumaczka i realizatorka radiowa, żona Georges Charaire'a (poety, artysty i człowieka teatru) wspominała po latach Gombrowicza w ten sposób: „Miał w sobie coś kociego. Był z gatunku kotów i tygrysów z powodu cętkowanych oczu, sposobu poruszania się, gibkości, a w sferze intelektu – bo dawał innym odczuć ostrość swych pazurów”¹⁶.

Konstanty Jeleński powierzył zaś Ricie inną zgoła stronicę Witoldowego bestiariusza: „Witold był taki sam w Argentynie, śpiąc na gołej ziemi w Morón czy mieszkając u poczciwej pani Elsy przy ulicy Venezuela, co w Vence, przy placu du Grand-Jardin: ślimak był nieskończenie mocniejszy od skorupy. Myślę, że przedmioty były mu obojętne. Mieszkanie meblował wyobraźnią. Tu strzałka: do lasu, tam: do zamku, trochę jak w teatrze szekspirowskim”¹⁷.

„Bestie”

Piękną zaś klamrą pomiędzy bestiariuszami realnym a wyobrażonym Gombrowicza wydaje mi się zdjęcie przedstawiające Witolda i właśnie Konstantego Jeleńskiego, pracujących w 1967 roku w Vence nad francuskim tłumaczeniem *Operetki*. Choć wielu znajomych wspomina niezwykle poczucie humoru Gombrowicza: sceny balkonowe w Villi Alexandrine z Ritą, minispektakle (i kolaże – a jakże!) odgrywane przez nich z Marią i Bohdanem Paczowskimi oraz Marią Sperling i Józefem Jarema, szaleńcze pościgi schorowanego przecież Witolda (z nożyczkami w rękę!) za Czesławem Miłoszem czy owo sławetne „ha, ha, ha!” triumfalnie wieńczące wiele konwersacji, na zdjęciach (nawet jeśli pamiętamy, że były to długie i często inscenizowane przez Bohdana Paczowskiego sesje) próżno szukać Witolda uśmiechniętego. Inaczej jest na wspomnianej, ale i innych fotografiach z Jeleńskim, gdzie intelektualne braterstwo widać także w fizycznej bliskości pozujących w przyjacielskim uścisku mężczyźni. Na zdjęciach tych bowiem nie tylko uśmiecha się Witoldo do swego towarzysza, ale wręcz pełną gębą (!) śmieje. Nie bez

16 R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, op. cit., s. 314 – z relacji Véronique Charaire.

17 Ibidem, s. 31 – z relacji Konstantego A. Jeleńskiego.

znaczenia zapewne jest fakt, że pozostajemy tu wszelako w animalnym świecie Witolda – Konstanty nie bez kozery przez wszystkich zwany był przecież... Kotem! Inny przyjaciel i przez blisko miesiąc 1967 roku stały bywalec Villi Alexandrine – Czesław Miłosz – krzaczastymi brwiami zaskakująco przypominał zaś puchacza.

Zapisując pozornie ostatnie stronicie Gombrowiczowskiego bestiarusza¹⁸, można by –w dzisiejszym świecie, w którym „swiftie” nie odnosi się bynajmniej do bycia fanem Jonathana Swifta – z przymrużeniem oka i z angielska powiedzieć, że (pomimo niesnasek finansowych na ostatnim etapie znajomości) Kot (ale i Miłosz) był po prostu „bestie” – najlepszym „psiapsiołem” Witolda.

Bestiarium to jednak zaledwie załączek jak kura pazurem pisanego *carnet d'adresses*¹⁹ Witolda w Vence („bo jednak to jest salon Europy”...). Oprócz „besties” takich jak Kot Jeleński czy Czesław Miłosz, w owym «*cit  des arts*» otaczali (osaczali?) Witolda także i najzacieklejsi jego wrogowie – artyści. O licznych wizytach tłumaczy, wydawców, kompozytorów czy kolegów po piórze nie wspominając. W końcu, jak pisze 6 sierpnia 1965 roku w liście do Jorge Di Paoli: „Vence jest bardzo eleganckim miejscem, bywa nawet pięć albo sześć Rollce Roysów [sic!]. Widzę ich przez okno jadalni, które wychodzi na plac, kupują mleko i inne rzeczy na śniadanie. Rotschildowie, hrabina Carolyi, de Noailles, Safary, Dubuffet, Chagall, czasami Picasso, żona Johnsona gwiazdy, amerykańscy admirałowie itd. Wszyscy się tutaj zjawiają. Przyjmuję sporo gości, gdyż liczni są ci, którzy pragną widzieć tego, który każdego ranka ukazuje się im w świetle dwóch świec zapalonych dla Świętego Ducha.”²⁰

„Żegnaj więc chwilowo, dzienniczku mój, wierny psie mej duszy – ale nie wyj – pan twój wprawdzie wydala się, ale powróci”²¹!

18 Co zabawne, jego stronicie do dziś zapisują się, i to złotymi zgłoskami: latem 2024 roku Espace Gombrowicz miało bowiem wielką przyjemność gościć w Vence przybyłych niespodzianie króla (i królową) nie lwa jednak, lecz Koziołka – prof. Ryszarda Koziołka i prof. Krystynę Koziołek.

19 Ten prawdziwy do dziś oglądać możemy we Wsoli (?).

20 List do „Dipięgo” cytuję za: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie...*, op. cit., s. 366.

21 W. Gombrowicz, *Dziennik*, op. cit., s. 24.



Maciej Bobula, - „Motyle rozczłonkują Dubuffeta, żeby zrobić z jego kończyn piękną partyturę”
 (wpis-wrys (?) do „pamiętniczka” – złotej książki Espace Gombrowicz w Vence)

Espace Muséal Witold Gombrowicz
– **Przestrzeń Muzealna Witolda Gombrowicza** powstała w Vence w 2017 roku po latach starań tak pani Rity Gombrowicz, jak i strony polskiej [Ministerstwo Kultury i Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli] oraz francuskiej [miasteczko Vence].



Konstanty „Kot” Jeleński i Witold Gombrowicz nad przekładem na francuski *Operetki*, Vence, lipiec 1967
fot. Bohdan Paczowski

Przestrzeń Muzealna, będąca filią
– siostrą *par excellence* Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, mieści się w dawnym mieszkaniu państwa Gombrowiczów, zajmowanego przez nich w latach 1964-1969 na drugim piętrze secesyjnej Villi Alexandrine, jednego z najpiękniejszych budynków okalających centralny plac miasteczka – Place du Grand Jardin.

A wielki ogród rzeczywiście on przypomina – plac otacza szereg rozłożystych dziś platanów, zza których Witold z berlińską lornetką podglądał ze swego paradnego balkonu zamieszkujących „Cité des Arts” lub bawiących tu „wrogów”-artystów, takich jak: Marc Chagall, Jean Dubuffet – sławny korespondent-polemista Witoldo, a także Raoul Duffy, Georges Papazoff czy odwiedzający ich czasami Picasso. Nie zapominając też o „Wikingu” – Kanadyjczyku Jimie Ritchiem, który był sąsiadem i przyjacielem pisarza za życia, a po śmierci strażnikiem pamięci o nim aż do 1997 roku.

Budynkowi powstałemu w 1911 roku, po wielu latach zaniedbań i zniszczeń, udało się w 2017 roku przywrócić świetność dzięki skutecznej współpracy polsko-francuskiej: obok prac budowlanych wykonywanych przez Francuzów, polscy artyści zajęli się renowacją wszystkich dekoracji malarskich tak wewnątrz, jak i na zewnątrz willi oraz składaniem, niczym z puzzli, tutejszych kominków przydających mieszkaniu splendoru. Nie bez kozery pisał o nim Gombrowicz z dumą „pałac”, nie szczędząc w korespondencji do rodziny nawet szczegółowych rysunków swej siedziby.

Współpracujące z władzami Vence polskie Ministerstwo Kultury stworzyło tym samym fizyczną przestrzeń, dla Przestrzeni muzealnej, otwierając w 2017 pierwszą część ekspozycji stworzonej przez Jolantę Pol i Adama Orlewicza/ Nowy Motyw przy współpracy MWG we Wsoli [Tomasz Tyczyński, Anna Spólna, Robert Utkowski], by pod jego już pieczę w 2022 roku uzupełnić ją o pozostałe pomieszczenia dawnego lokum Gombrowiczów.

Dziś, spacerując po dawnych pokojach „pałacu” Witoldo, odbyć możemy podróż w czasie i przestrzeni po całym jego życiu, zaczynając od „Genealogii” – sali polskiej, utworzonej paradoksalnie w dawnym pokoju Rity-Kanadyjki, by przez „Bestiarium” – Argentynę, trafić z powrotem do Europy, a nawet wywindować się w „Kosmos”! Sala „Autokreacje”, jak sama nazwa wskazuje, pozwala przy tym najlepiej – choć była tylko pokojem gościnnym – skonfrontować się z Gombrowiczem i... z samym sobą! A wisienką na torcie, a może raczej na makaronie, który gotował nieudolnie pod batutą Witolda Sławomir Mrożek, jest dawna kuchnia – dziś „Teatr” Gombrowicza i „Ostatni Wywiad” z nim przeprowadzony.

Tak też, od 2017 roku oprócz przyjmowania wizyt grupowych i indywidualnych (kilka tysięcy osób rocznie), Espace Gombrowicz regularnie organizuje i współorganizuje ze swą starszą muzealną siostrą i licznymi partnerami [miasto Vence, Instytut Biblioteka Polska w Paryżu, Instytut Literacki „Kultura Paryska”, Instytut Polski w Paryżu, Sorbonne Université, Ambasada RP w Paryżu i Konsulat w Lyonie, Lire à Vence czy Association Witold Gombrowicz] wydarzenia na miejscu (świetnie przyjęty przez tubylców cykl *Apéro Gombro*, wystawy, spotkania z literatami i badaczami, koncerty i spektakle), jak i w Paryżu, goszcząc wybitnych polskich i zagranicznych specjalistów, tłumaczy i artystów.

Dzięki uprzejmości sponsora [Kombud S.A.] od 2022 roku mamy też przyjemność gościć w Vence rezydentów literackich wybieranych spośród finalistów Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza, organizowanej przez Muzeum Witolda Gombrowicza wraz z władzami miasta Radomia: w 2022 roku był to Maciej Bobula za zbiór opowiadań *Szalejów*, w 2023 roku Mateusz Pakuła za książkę *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*, a w 2024 roku – Wiktoria Biezuńska za *Przechodząc przez próg, zagwiżdżę*.



W liczbach:

„pięć balkonów, cztery widoki, trzy kominki. Pomędzy Alpami, wręcymy od światła, morzem niebieszczęcym się w dali, oraz starożytnymi uliczkami ujmującej mieściny z resztką zamku baronów de Villeneuve et de Vence”*

Witold: sztuk 1

Grób Witolda: sztuk 1 [na wencjańskim cmentarzu]

Kot: sztuk 4 [1 Jeleński, 3 Autostopy]

Psy: sztuk 1 [Psina]

Krowy: sztuk 8

Żuki: sztuk 10

Drzewa: sztuk 3 [w porywach do 4]

Gęby: bez liku

Pupa: sztuk 1

Pracownicy: sztuk 1

W obrazach [nie Jaremach i Głazach]:

„Vence, o dwadzieścia kilometrów od Nicei, na zboczu Alpes Maritimes – miejscowość szykowna, nie brak rezydencji wykwinicie ukrytych w kępach palmowych, za murami z róż, w gęstwinie mimoz. Nieraz z okna widzę na placu po kilka Rolls Royce’ów, których właściciele kupują na targu mleko, lub krewetki. Oprócz Rolls Royce’ów, Jaguary”.

„Nie brak wizyt, bo jednak to jest salon Europy, ciągle ktoś się zjawia, z Ameryki, z Australii, ze Szwecji, z Polski, na święta zatrzęsienie królów, finansistów, maharadzów, admirałów, gwiazd filmowych”.

„ W kawiarence, na placu, malarze... [w Vence ich pełno].

Piwo, whisky... Mówią „och, ta chodzi teraz z tym...”

Chagall, Dubuffet i Papazoff.

Mistral.

Stolik ma za krótką nogę.

Muszę kupić zapałki.

Kapelusz”.

Zestawiła: Katarzyna Anna Kula

* Wszystkie cytaty pochodzą ze stron *Dziennika* zapisanych przez WG w 1966 i 1967 roku.



Maciej Bobula

COMTESSA, PSINA, GWIAZDA I KOT AUTOSTOP

à K.K., cette papillon de nuit

Kim byli ci wszyscy ludzie, co na placu Grand Jardin piętami iskry krzesali, tańcząc, krzycząc, dłonią w dłoń tudzież w udo klaszcząc, tego nie wiedziałem. Wiem, że stałem z torbą i jak zaczarowany patrzyłem, jak wałą w bęben, jak kręcą korba, ciało jest rytmem, a rytm ciałem, jak ten i ów klaszczą do taktu na dwa, jak wybrzmiewa ten czysty daktyl, jak kołuje pod wysokie platany, jak trąca platanie kwiatostany, jak dyndają, dyn dyn, raz dwa, jak dyndają platanie kwiatostany na placu du Grand Jardin. Na początku jeszcze tego nie wiedziałem, pod koniec wiedziałem już bardziej, podobnie jak wiedziałem już, kim są i dokąd idą moi przyszli goście na tymczasowych mych włościach: Beatritz de Dia, D.H. Lawrence, Otokar Balcy, Alojzy Mol, no i urodzony w 1946 i zmarły w 2017 roku Jacques Doyen i jego ukwiecony kot na kamieniu nagrobnym na Cimetière Parc du Souvenir. Wiem już też, czym jest zjawisko iryzacji, które chodziło nade mną przez całe życie, ale zawsze znikало, gdy tylko się odwracałem, a żeby to znikanie pojąć, potrzebna mi była kałuża, która odbiła niebo i tęczę. Kałuża i sen, bo po trudnym lipcu i pierwszej połowie sierpnia potrzeba mi było też snu, porządnego, twardego dziewięciogodzinnego snu, którym nigdy nie pogardzę, ale który nie zawsze przyjsć odwiedzić chce. Tak, sen był nieodzowny, żeby tych wszystkich tańczących gości ugościć. Ten zespół, co temu wszystkiemu na mój przyjazd przygrywał, znajdował się tam na tym gorącym i gorejącym piasku z boku Grand Jardin, na którym, jak się później dowiem, miejska starszyzna zazwyczaj gra w boule, popija yerbę mate i wcale nie martwi się tym, że tam na południu coraz goręcej, że trudniej w boule grać i nie dostać udaru albo najzwyczajniej mieć problem ze zbyt nagrzaną słońcem, łyskającą słonecznym światłem kulą, której po jednej ledwie partii nie da się chwycić. Południe hartuje, południe wzmacnia, południe robi się do życia dopiero wieczorem, kiedy można coś orzeźwiającego

golnąć i spojrzeć głęboko w obłądnie rozgwieżdżone niebo; w to niebo gwiazdziste, w którym po odpowiedniej ilości trunków orzeźwiających da się zatracić, jak we śnie, tak że nie wiadomo już czy to wokół to jawa czy sen. A co do kuli do bouli, to – jak się jeszcze okaże, bo póki co okazać się jeszcze nie miało okazji, ale widziałem to wyraźnie – ona też jest gwiazdą, a zderzenie tych kul boulowych w odpowiednim miejscu i czasie, pod odpowiednią szerokością geograficzną, w odpowiedniej temperaturze i pod odpowiednim kątem uderzenia jednej bouli o drugą może spowodować kilonową, widok nie dany żadnemu śmiertelnikowi, dzięki kilonowej zaś mamy złoto i platynę, najwspanialsze pierwiastki pod słońcem i platanami. I byłbym zapomniał o tym wspomnieć, powiedziano mi, że ten zespół, który przygrywał na tym piasku, to był Lo Cepon, najwspanialsza kapela pod wszystkimi okolicznymi Baou, grali pieśni Oksytanii, tej krainy historycznej, w której wszyscy ci tańczący, ci grający i ci to wszystko oglądający, w której wszyscy się znajdowaliśmy. A nawiasem jeszcze mówiąc, ta myśl o wybuchającej kilonowej zaszczerpiła we mnie też bliźniaczą myśl o wszystkich tych zdegenerowanych gwiazdach typu Lindsay Lohan, Tori Spelling czy ten raper Juice WRLD, który zmarł po tym, jak najadł się opioidów, bo policja przeszukiwała mu samolot w poszukiwaniu niedozwolonych substancji. Myślał może, że jak już przeszukają i znajdą tylko te 32 kg marihuany, które znaleźli, to go potem wypuszczą i gość wszystko zwróci gdzieś do pierwszego lepszego śmietnika na lotnisku. No ale tak się nie stało, dołączył do tych, o których śpiewał w piosence Legends XXXTentacion i Lil Peepa, którzy zmarli trochę przed nim. I ta myśl moja oscylowała w kierunku banalnej puenty, że zdegenerowane gwiazdy wybuchają jak kilonowa, ale to nie jest prawda. Zdegenerowane gwiazdy mają potężne pole magnetyczne, pewnie dlatego tak przyciągają publiczność i portale plotkarskie. I nie wybuchają, żyją wiecznie. Od czasu śmierci Juice WRLDa wyszły jego dwa nowe albumy, czyli impreza się nie kończy – tak zresztą nazywa się zupełnie ostatni album. Impreza nie kończy się także na placu du Grand Jardin, gdzie Lo Cepon kręca lirą korbową i wała w bęben w najlepsze, a wszyscy ci moi vencjańscy goście tańczą i tańczą, tak zaczyna się mój kilkutygodniowy pobyt w Vence. Opuszczając ten wielki ogród nieziemskich rozkoszy, udając się do lokum, gdzie zamknę się na kilka najbliższych dni i zacznę seans spirytystyczny razem z moimi gośćmi, patrzę w niebo i zastanawiam się, czy te wszystkie duchy płasające wokół do Lo Cepon, śpiewających po oksytańsku, być może wśród nich również duch pana Grochowiaka, myślały kiedykolwiek o tym, że na południu, podobnie jak na północy, czas i przestrzeń też jedną spięte są gwiazdą. W jednej mienią się bouli rzuconej jak kości na pełne słońce na placu du Grand Jardin.

Mówili mi, głupi jesteś, jakby próbowali mnie odwieść już poniewczasie od tego pomysłu mojego w ich oczach szalonego, od tej chęci mojej dzikiej, żeby pojechać do Vence na rezydencję literacką po to, żeby się wyspać, żeby zaczerpnąć snu z najgłębszych połąci studni zapomnienia. A żeby plan ten wcielić w życie, żeby jeszcze lepiej móc posnać i zanurzyć się w tę studnię bez dna, ponoć siostrę śmierci, przed tym moim kilkutygodniowym pobytem na Lazurowym Wybrzeżu w Alpach Nadmorskich nie spałem najpierw przez kilka dobrych dni, tyle, ile się dało, żeby nie zemrzeć jakoś łatwo, nie podzielić losu wszystkich tych bohaterów legend, tych mistrzów konkurencji opętańczych, przed którymi strzegli nas ojcowie, jak przed narkotykami rozdawanymi pod szkołą, tych maratonów bezsenności przy towarzyszeniu filmów jakiegoś samozwańczego mistrza błazenady i makabreski filmowej typu Jesus Franco, Mario Bava czy Lucio Fulci, którzy po obejrzeniu 25-ciu dzieł tych popaprańców z rzędu wracali nad ranem do domów i w tym stanie, w którym już nie rozróżnia się snu od rzeczywistości, kończyli jak dzieł tych bohaterowie, jakaś dziwna, mordercza siła pchała ich pod tramwaj, samochód, wypychała z mostów, ciągnęła wprost w głębinę rzeki, gdzie czekały już na nich zastępy Wielkich Przedwiecznych, gotowych maczkami utulić wiernych swych apologetów, którzy przez przypadek tylko znaleźli się na tym najgłębszym z możliwych światów. I ja sam, wychodząc z autobusu numer 9, byłem już w stanie na poły psychodelicznym, i do mnie zaczął się powoli przedzierać ten szatański głos, ten słodki syreni i na manowce wiodący tembr, i mało już, mało wiedziałem, co prawdą jest, a co nie. Bo czy to Lo Cepon, które gra, czy to jest muzyka prawdziwa, czy jedynie muzyka dobywająca się ze słuchawek, które mam na uszach i czy ci ludzie tańczący to nie są przypadkiem jakieś powidoki z wszystkich tych filmów o tańcach prowansalskich: farandoli i estampie, i nie tylko, bo przecież porwały mnie też filmy o tarantelli, które tak przecież namiętnie oglądałem przed przyjazdem tu? Czy ludzi tych nie pokąsały pająki i nie tańczą, nie lecą się teraz tańcem? I czy mnie też nie pokąsał pająk, bo i pode mną nogi rwą się do tańca i przebierają, przebierają, podskakuje stopa za stopą, okręca się, wiruje ciało, bezwiednie prowadzi prosto w miejskie mury, ciągnie ochoczo jak za fletem szczurołapa w drzwi naprzeciw merostwa, prosto do łóżka i ciało się zapada owinięte w prześcieradła, jeszcze przedsenne faramuszki i już ucho do poduszki, hen w dół tej studni, w dziurę czarną, tam gwiazda neutronowa, rozbłysk gamma, wybucha kilonowa.

BUM. Pewne rzeczy nigdy się nie wydarzyły i nie wydarzą. I bardzo niedobrze. Bo też jak byłoby wspaniale, gdyby ten pierwszy mój sen okazał się być prawdą, ale choćbym użył wszystkich swoich wcale nie-fatalnych zdolności oratorskich, w życiu nikogo bym nie przekonał, że

zakochałem się już pierwszego dnia bytności w Vence w pięknej comtesse, że zostałem trubadurem o imieniu Raimbaut d'Orange, że reszta jest milczeniem. A było to tak, że ten budynek merostwa, który znajdował się vis a vis mego lokum, skrywał tuż za sobą najmniejszą katedrę we Francji, La cathédrale de la Nativité-de-Marie, na którą, jeszcze przed zapikowaniem do studni zapomnienia, poszedłem rzucić okiem, wszak wydawało mi się, że całkiem liczna grupa osób wystaje tuż przed wejściem do niej, jakby na jakimś wernisażu, jakby prace swoje wystawiał tam jakiś niepośledniejszy artysta, jakiś Marc Chagall, Lechosław Marszałek tudzież sam Władysław Nehrebecki. I jakież to zdziwienie towarzyszyło mi, kiedy zajrzałem za winkiel, a tam, z postawionego tam wielkiego białego ekranu nie spojrział na mnie sam Lolek, tak, ten od Bolka, fioletowe spodnie, szelki, biały podkoszulek, kilka włosów, okrągła głowa, niemowa. I wiedziałem też, że to jest ten montaż, ten dźwięk i te efekty, wszystko to złożyło się na natychmiastową i pełną immersję audiowizualną, tak że zostałem połknięty i przetrawiony, jak słońca połyka i trawi wąż, a stoi za tym nie kto inny jak Otokar Balcy i Alojzy Mol. A oprócz mnie ciekawskiego stała tam pokaźna grupa miejscowych, kontemplujących sztukę polskiej animacji, bo po Bolku i Lolku przyszedł czas na Reksia. Czy to wszystko mi się już śniło? Tego nie wiem. Wiem tylko, że pierwszym, co zobaczyłem po zapadnięciu w głęboki jak studnia sen był uśmiech psa, delikatny i nienachalny. Niby Reksia, ale nie Reksia, uśmiechniętemu psu towarzyszył zaś Anioł Stróż. Za rękę trzymał niewiastę, która patrzyła na jego nalaną twarz. I ta niewiasta z tego obrazka, bo był to obrazek, który znajduje się po lewej stronie od ołtarza w najmniejszej katedrze Francji, to była ona właśnie comtessa de Die, moja Beatritz, moja trobairitz, trubaduressa, którą ponownie zobaczyłem już we śnie, jak stała pod pomnikiem autorstwa Jima Ritchiego, jak patrzyła się na mnie i moją nalaną słońcem twarz, a ja uśmiechałem się do niej zalotnie, choć miałem już dziewczynę. Ale też wiedziałem, że tym razem to wszystko to jest sen.

Pewne rzeczy się nie wydarzyły, ale wydarzyć się mogą. Na przykład ta, że kiedy już zapadasz w sen, we śnie jakby znów budzisz się, ale tak naprawdę kontynuujesz życie we śnie. I tak było ze mną, bo zasnawszy, śniło mi się, że się obudziłem i wyszedłem pod merostwo, wyszedłem pod fontannę, gdzie czekała na mnie ona i ona na powitanie zaśpiewała mi pieśń, która skradła mi serce. Była to pieśń, w której padał deszcz, chociaż nie było chmur, w której słońce niosło ze sobą chłód, choć nie było wcale czarne. Kiedy potem obudziłem się już naprawdę, z bólem serca i gdzieś z dala od Vence, a słońce grzało i świeciło w najlepsze, i znikąd nie było ukojenia, przeczytałem, że jest to jedyna pieśń trubadurki, do której zachowała się muzyka. I choć nie był to sen, wciąż

kazałem mówić na siebie per Raimbaut d'Orange i wszedłem w tę rolę tak mocno, że zacząłem pisać wersy, jakbym był truverem:

Gdzieś jest ty, gdzie, mój śnie,
Gdzie piękne tony twe
Ciemne są moje dni
Bez ciebie obok mnie
Schnę bez ciebie, mój śnie,
Bez ciebie nie śnię
Miłośnię

I wiersz ten zadziałał na tyle mocno, że rzeczywiście zasnąłem i wróciłem do moich snów z Vence, które droższe i miłsze mi były od pantofelka i od wszystkiego innego, co istnieje.

Kiedy nie spałem, a były to chwile rzadkie, bo śnić starałem się często, żeby jednak jak najczęściej móc być z moją Beatriz, próbowałem coś czytać, ewentualnie gdzieś chodzić, ale raczej niezbyt daleko poza mój rewir, którym było kilka ulic w ścisłym centrum. Dalszym wypadom nie sprzyjała pogoda, wszak był sierpień, było 40 stopni w cieniu, nie w cieniu słońce wypalało gałki oczne, słysząc było syk i widać dym jak w filmach Franco, Fulciego i Bavy. A że oczy drogie mi jak pantofelek, chciałem za wszelką cenę je zachować przy sobie i poruszałem się wyłącznie cieniami, co nie było proste, bo jednak między cieniem a cieniem zazwyczaj jest przestrzeń niezacieniona i nie da się przez nią przejść bez wychodzenia przez krótką choćby chwilę na słońce. Co więcej, w miarę upływu dnia, położenie cienia się zmieniało i istniało duże prawdopodobieństwo, że idąc określoną drogą w cieniu, nie będę mógł wrócić tą samą drogą, ale szukać zupełnie innej, która może mnie nie doprowadzić z powrotem do bazy, wszak pewne wcześniej otwarte śluzy mogą się bezpowrotnie zamknąć, jak po jakimś większym przypiływie. Tak też zdarzyło się jednego dnia, kiedy miałem wyjść na niewielki spacer, żeby odpocząć między jednym snem a drugim, a skończyło się tak, że musiałem się tulać po Vence przez cały boży dzień, aż do zachodu słońca. Trafiłem wtedy na wspomniany już Place du Grand Jardin i boisko do grania w boule, gdzie przy herbacie spędziłem miło czas z miejscowymi petanquiarzami, i pod muzeum Gombrowicza, którego zaraz mi polecili, którego – jak się zaklinali – widzieli spacerującego i grającego w szachy w Select, kiedy byli mali. Ja im zaś wcisnąłem kit, że Gombrowicz, ne connais pas, choć jedną z książek, które ze sobą wzięłem było *Bestiarium*, wybrane i ułożone przez Włodzimierza Boleckiego. Kiedy później opowiadałem moim sąsiadom w Danii, że byłem w Vence, pierwszym, o co pytali było to, czy byłem w muzeum u Gombrowicza, bo Gombrowicz w Danii jest bardzo



popularny, dzieci uczą się fragmentów jego próz na pamięć, Ole wówczas wstał i zaczął recytować: „W cichej ciemności żaba, z nami będąca, się odezwała... nie, żeby głosu wydała, ale jej istnienie, pobudzone istnieniem wróbla, dało znać o sobie”, oczywiście w tłumaczeniu duńskim, a ja na to, że nie, bo za punkt honoru postawiłem sobie, żeby tam nie być. Wyznaję bowiem dewizę, że Polak z Polakiem za granicą spotykać się nie powinien, bo jak jeden Polak wyjeżdża do innego kraju, to zazwyczaj po to, żeby drugiego Polaka tam nie spotkać. No dobra, zataiłem przed nimi tę informację, że byłem tam ostatniego dnia mojego pobytu w Vence, bo oświeciło mnie, że Gombrowicza tam przecież nie spotkam. Spotkałem za to D. H. Lawrence’a, a w zasadzie to tabliczkę typu „D. H. Lawrence tu był”, co wprawiło mnie w radość, bo D. H. Lawrence’a bardzo podziwiam, jest to jeden z moich ulubionych brytyjskich pisarzy, i to od tego very momentu, kiedy dowiedziałem się, że jest to ulubiony pisarz mojego ulubionego pisarza, Philipa Larkina, a wiadomo, że „ulubiony pisarz mojego ulubionego pisarza jest moim ulubionym pisarzem”, nie inaczej. Tak żeśmy się z D. H. Lawrence’em spiknęli, ja całkiem niedawno czytałem i byłem pod wrażeniem jego pism o Włoszech, zresztą nie ukrywam, że wiedziałem, że umarł w Vence, dowiedziałem się o tym od Curzia Malapartego, który wspominał, że był na grobie Lawrence’a w Vence w niniejszych słowach: „Ale po chwili odezwała się bardzo mile, że chciałaby któregoś ranka wybrać się do Vence na grób Lawrence’a (*Kochanek Lady Chatterley* był w owym czasie bardzo czytany i wszechstronnie dyskutowany). Na to ja opowiedziałem jej o mojej ostatniej bytności u Lawrence’a. Przyjechałem do Vence późno wieczorem; cmentarz był zamknięty, dozorca spał już i nie zgodził się wstać z łóżka, twierdząc, że „cmentarze w nocy są do spania”. Więc tylko, przycisnąwszy głowę do sztachet bramy, usiłowałem dojrzeć w ciemnościach, lekko wysrebrzonych księżycem, prosty i skromny grób ozdobiony prymitywną mozaiką z kolorowych kamyków przedstawiających feniksa, ptaka nieśmiertelnego, którego Lawrence życzył sobie mieć wyobrazonego na grobie”. I ja podobnie jak Malaparte planowałem pójść na grób Lawrence’a, ale to Lawrence znalazł mnie pierwszy pod postacią tej właśnie tabliczki, która głosiła, że w tym miejscu było sanatorium Ad Astra, w którym między szóstym lutego a pierwszym marca 1930, w przeddzień swojej śmierci w Villi Robermond przebywał D. H. Lawrence. Ponoć zmarł po ledwie czterech tygodniach obecności w Vence, co skutecznie zniechęciło mnie do pomysłu, żeby pozostać w tym mieście aż cztery tygodnie. Za to pójść na grób Lawrence’a, poszedłem. Samego zainteresowanego tam jednak nie zastałem. Zastałem za to pana Jacquesa Doyena i jego ukwieconego kotka

Jacques Doyen był malarzem wenejskim, który – jak oznajmił mi miejscowy grabarz z Cimetière Parc du Souvenir, dowiedziawszy się, że

jestem z Polski – znał się z Gombrowiczem. – Mówi się, że Gombrowicz kolegował się z Dubuffetem, ale oni się tak naprawdę nie znali, trochę ledwie pokorespondowali i jeden raz był u drugiego i chyba na odwrót. Zresztą Dubuffet teraz smaży się w piekle za to, że zabijał motyle i z ich skrzydeł robił te swoje kolaże. A Gombrowicz, tak naprawdę to Gombrowicz znał się z Doyenem. Kim był ten Doyen, oprócz tego, że malarzem i malował te dziwne obrazy, jakby ze snu wzięte, i zwierzęta, jak na przykład ten kot tu na nagrobku, tego nie wiadomo – rozkłada ręce grabarz i idzie odnieść konewkę, na której namalowany jest szarobury, uśmiechnięty kot. Dorzuca jeszcze: – Bo ten Lawrence, co go pan szukał, to on tylko pięć lat był na cmentarzu w Vence. W tym samym miejscu, co Doyen. Na odchodne coś pogwizduje i śpiewa:

J'me sens un peu comme le chat sauvage
Et j'ai les ailes du cœur volage
J'veux pas qu'on m'apprivoise
J'veux pas non plus qu'on m'mette en cage

Ja, jak zahipnotyzowany, patrzę, jak grabarz odchodzi, w kieszeni miętoszę jakąś wziętą z miasta ulotkę z obrazem Chagalla, na którym widnieje biała tęcza, patrzę na tę tęczę, po czym patrzę na grabarza, jak odchodzi, a za nim biegnie mały, biały piesek, który mnie na ten cmentarz, prosto pod grób Jacquesa Doyena, przyprowadził i uśmiechał się przy tym jakby i śpiewał syrenim śpiewem, że to zaraz, że to już tu, więc szedłem za nim, jak we śnie, jak opętany. A było to przecież daleko, już poza miastem, bliżej Saint-Paul niż Vence. Skądś tego pieska znałem, gdzieś go widziałem, ale za cholerę nie byłem w stanie sobie przypomnieć, gdzie. Uśmiechnięty piesek z obrazu z katedry de la Nativite-de-Marie? – wpadło mi nagle do głowy. Być może. Wyjąłem szybko telefon, na telefonie miałem zdjęcie pieska z katedry. I faktycznie taki jakby biały cały, ale nim rzeczywiście mogę porównać konkretne aspekty fizis jednego i drugiego, ten cmentarny znika wraz z grabarzem. Ja siedzę przy grobie zupełnie nie znanej mi osoby, jak przy starym kumplu, i opowiadam mu o mej miłości ze snu, o Beatritz, bogini mej, o tym, jak śpiewam dla niej tę pieśń, choć nie chcę, bo od niemożliwości miłości tej tak boli mnie serce, a z oczu płyną łzy. I tak, opowiadając tę historię uczucia wielkiego acz niemożliwego, zasypiam jak ten Orfeusz u Miłosza, z policzkiem na rozgrzanej ziemi. Zasypiam pod nagrobnym drzewem, bo bardzo jestem zmęczony.

Kiedy się budzę, widzę gwiazdy i chcę do nich. Czas i przestrzeń spięte jedną gwiazdą. Bełkoczę coś pod nosem, że gwiazdy weźcie mnie, ale nikt mnie nie bierze. Jest ciemno i chyba nic mi się nie śniło, o ile

cała ta historia z grabarzem i psem nie była li tylko snem. Ale chyba nie była, bo grób Jacquesa Doyena, jak był, tak jest, a i ja mam w kieszeni tę ulotkę z białą tęczą. W uszach mi dzwoni biały szum. Wracam, obolały do mieszkania, oczy napuchnięte, idę przez gęsty las, a w lesie co i rusz pohukuje jakiś ptak, nagle rechot żaby. „W cichej ciemności żaba, z nami będąca, się odezwała...”. Zwierzęta, jak mnóstwo ich wokół. Żaby, słowik, psiny i kocięta. Kiedy wrócę, poczytam *Bestiarium* i napiszę testament, że też chcę kotka na grobie. I chcę, żeby mi napisali na grobie Raimbaut d'Orange.

Otwieram drzwi do mieszkania i od razu idę do sypialni, gorąc bucha z mieszkania, otwieram okiennice i okna, patrzę chwilę na pomnik Jima Ritchiego, obściskuje się przy nim dwoje niemłodych już ludzi. Kłuje mnie w sercu, wchodzę do środka i szukam *Bestiarium*, ale nie mogę go znaleźć, a wiem, że miałem owo *Bestiarium* w plecaku, pamiętam ten napis, jego czcionkę, poniżej informacje, że wybrane i ułożone przez Włodzimierza Boleckiego, logo WL na okładce, i jego widzę jak przed sobą, marynarka, koszula pasiata, lekko uśmiechnięty, lekko skrzywiony, jak to on, Gombrowicz i ręce jego na białym... Serce zaczyna mi drżeć. Na nim, na psie. Wiem już, wiem na pewno, że ten pies cementarny, proszą państwa, wysoki sędzie, to nie był żaden wilczur ani uśmiechnięty pies z katedry. Ten pies to była Psina.

I pobiegłem czym prędzej do Espace Gombrowicz, którego odwiedzić nie planowałem, ale które teraz w wyższej konieczności odwiedzić musiałem, bo potrzeba rozwikłania zagadki z psiną i z moim skradzionym *Bestiarium* była teraz mi całym światem, i to na tyle, że zupełnie nie przychodzi mi do głowy pomysł, żeby sprawdzić okładkę w internecie i mieć całą zagadkę rozwiązaną w 5 sekund. Mojego *Bestiarium* ani widu, ani słyhu, a mieszkanie wzdłuż i wszerek przekopałem, szuflady wyciągnąłem, poduszki wybebeszyłem. I wybiegam po schodach i idę przez Place Clemenceau i idę przez Place du Frêne i idę przez Place du Grand Jardin i dobijam się do furtki, która jest zamknięta na klucz, ale łatwo da się przez nią przejść, więc przechodzę. Drzwi do muzeum też zamknięte, nie dziwota, w końcu późna jest już noc – dociera to do mnie dopiero teraz. Wciskam wszystkie przyciski domofonu, ale nic. – Otwórzcie – krzyczę pod drzwiami, ale nikt nie otwiera. – Ouvrez, s'il vous plaît – krzyczę ponownie i jak nic, tak nic. Kulę się więc jak bezdomny w wejściu i postanawiam czekać, aż ktoś przyjdzie i mnie wpuści, w międzyczasie obserwuję żuki, jak biegają wokół kałuży obok śmietnika, bo naprzeciwko drzwi są kubły na śmieci. Trochę głodnieję, więc postanawiam zajrzeć do kubłów, czy nie ma tam jakiś resztek, ale nie, są tylko jakieś gazety, na jednej z nich, muzycznej, Juice WRLD, w środku tekst o nowej płycie wydanej zza grobu. Płyty zza grobu, psy zza grobu,

co, jeśli śmierć nie istnieje, a my, żeby to dojrzeć, żeby to zrozumieć, musimy dojrzeć tę gwiazdę, która spina czas i przestrzeń.

Czas i przestrzeń spięte jedną gwiazdą
Pod którą tylko
Śmierć się urodziła

Urodziła i nie umarła, a skoro śmierć się urodziła i nie umarła, to znaczy, że jest wieczność, że i my jesteśmy wieczni, wszystkie psiny i wszyscy Juice WRLDowie tego świata, my żyjemy, i Gombrowicz też prawdopodobnie żyje, i D.H. Lawrence, Jacques Doyen i jego kotek, Haneczka, Wilga, Kossobudzki, Rudy, Kajtek i my, Alojzy Mol i Otokar Balcy. W tej chwili doznałem objawienia i zostałem oświecony, nic nie mogło mnie zasmucić, noc taka szczęśliwa, śmierci nie ma. I, co najważniejsze dla mnie, moja comtessa de Die, Beatritz, moja trobairitz, trubaduressa, ona też żyje. Obez władniony, oszołomiony tym objawieniem, z poczuciem bezgranicznego szczęścia, bezpieczny jak 30 lat temu pod kołdrą na wakacjach u dziadków, którzy przecież też żyją, zasypiam snem oświeconych, to jest tych, którym dane było doznać Doskonałego Oświecenia.

Kiedy się budzę, widzę ją, to jest ona, czy ja jestem w niebie? Czy ja się budzę? Nie wiem, chyba nie. Patrzę w kałużę i najpierw widzę odbicie tęczy na chmurze, po chwili zaś widzę już tylko jej twarz.

– Gdzie byłaś? – pytam.

– Zawsze tu – odpowiada.

– Czekaaś na mnie?

– Miałaś przyjść już dawno. Rezydenci zgłaszają się najpierw do mnie, a ty poszedłeś na kwaterę sam.

– Znałem adres, to poszedłem. Gigi dała mi klucz. Byłem już bardzo śpiący, a przyjechałem późnym wieczorem i gwiazdy były na niebie.

– Tak, w Vence dużo gwiazd. Miałam wrażenie, że cię widziałam, jak przechodziłeś przez Place du Grand Jardin, była Fête des Fontaines i grał lokalny zespół, ludzie tańczyli.

– Ja cię widziałem pod pomnikiem Jima Ritchie, śpiewałaś.

– Coś ci się chyba przyśniło. Chodź, wejdziemy na górę, napijemy się kawy. Co tutaj w ogóle robisz w tych drzwiach?

– Czekałem na ciebie, chciałem pożyczyć *Bestiarium*, ale ciebie nie była, a ja doznałem oświecenia.

– Oświecenia? Gadasz, jakbyś zjadł worek opioidów albo wypalił 32 kg marihuany.

– Może i tak zrobiłem.

Jedziemy windą na drugie piętro, na ścianach Jarema, na ścianach Głaz, plakat Majewskiego i książki, mnóstwo książek. Wziąć je wszystkie i czytać, dużo czytać, jak mawia mistrz Koziołek.

– *Bestiarium*, voilà. – Podaje mi książkę. Na okładce Gombrowicz ściskający kota Autostopa. Nie ta okładka, ale to już przecież nieważne zupełnie. Uniosłem pół języka i coś zabelkotałem tylko.

W tekście wykorzystano fragmenty utworów *Rozstanie* Stanisława Grochowiaka, *Kosmos* Witolda Gombrowicza, *Chats Sauvages* Marjo i *Kaputt* Curzia Malapartego w tłum. Barbary Sieroszewskiej i Joanny Ugniewskiej.





GOMBROWICZA ŻYCIE PO ŻYCIU

Z Ritą Gombrowicz
rozmawia Tomasz Tyczyński

Tomasz Tyczyński: Spotkała pani Witolda Gombrowicza w latach 60., w okresie szczególnym. Kiedy się czyta wspomnienia z tego okresu, to ma się wrażenie, że żyjemy w bardzo purytańskich czasach. Wtedy trwała rewolucja społeczno-obyczajowa. Jakby pani te czasy scharakteryzowała, jak je pani wspomina?

Rita Gombrowicz: Lata 60. to dla mnie przede wszystkim epoka mojej młodości, ale, jak państwo wiedzą, również hipisi w Stanach Zjednoczonych i maj 1968 roku we Francji, który – w może troszkę skromniejszy sposób – dotarł również do Polski. Dla mnie lata 60. to spotkanie z Witoldem, które na tle tych wszystkich wydarzeń, było esencją wolności. Dzisiaj, kiedy wspominam tamte lata i kiedy patrzę na współczesne czasy, odnoszę wrażenie, że dzisiejsza epoka jest dużo bardziej surowa i bardziej przerażająca.

Ale lata 60. to również okres, kiedy świat był podzielony na dwa bloki, kiedy powstał mur berliński. Ja mieszkałam po tej drugiej stronie z Witoldem, który przyjechał do Francji z Ameryki Południowej i patrząc na to wszystko nie sądziłam, że kiedykolwiek będę miała okazję zobaczyć, jak to się skończy, co będzie dalej. Więc dzisiaj jestem przede wszystkim szczęśliwa, że ten okres minął i że Polska jest wreszcie wolna.

TT: Spotyka pani Witolda w czasie, kiedy ten przenosi się z Berlina do Paryża, szuka dla siebie miejsca, jest samotny, chory, czuje się staro. Gdy wspominał podróż z Ameryki do Europy, pisał „popłynąłem ku śmierci, popłynąłem po śmierć”. Jaki się pani wtedy wydał, co było w nim takiego, że zwróciła pani na niego uwagę? A może to on na panią zwrócił uwagę?

RG: Poznałam Witolda Gombrowicza w Royaumont. Miał 59 lat, więc stary absolutnie nie był (zwłaszcza jak sobie dzisiaj o tym pomyślę,

w moim wieku). Poza tym sprawiał wrażenie osoby niezwykle żywej, niezwykle żywotnej. Przyjechał wtedy do Francji z Berlina, gdzie miała miejsce nagonka prasowa na niego, co sprawiało, że nie czuł się dobrze, nie był do końca szczęśliwy. Paradoksalnie sprawiło to, że wyglądał na ożywionego i muszę powiedzieć, że Witold przyciągał do siebie osoby młode. W Royaumont była czwórka takich młodych osób i właściwie przez cały czas krążyliśmy wokół niego. Miał w sobie to coś, co przyciągało młodość, wydawał się samą młodością. Był bardziej prawdziwy niż pozostałe osoby żyjące w iluzji – tej prawdziwości dodawał mu właśnie balast dźwiganego nieszczęścia.

TT: Sześćdziesięcioletni mężczyzna lubi czasem myśleć o sobie, że jest stary, bo to jest usprawiedliwienie...

RG: Rzeczywiście Witold lubił mówić o sobie jako o schorowanym starcu, ale absolutnie takim nie był. Nie miał przecież jeszcze wtedy sześćdziesięciu lat, był chory, ale nie był starcem. W każdym razie Witold powtarzał, że przeszedł bezpośrednio z młodości do starości, że nie miał okazji poznać wieku dojrzałego.

TT: Chciałbym, żebyśmy opowiedzieli takie *love story*, pewnie *difficult love story*. Była między wami duża różnica wieku, pewnie sporo innych różnic: kulturowych, wykształcenia, doświadczeń życiowych, prawdopodobnie nie było łatwo podjąć decyzję o tym związku. Kto ją podjął tak naprawdę, kto wykonał ten pierwszy gest i jak to się odbyło?

RG: Muszę najpierw parę słów powiedzieć o samym Royaumont. Jest to miejsce pod Paryżem, dawne opactwo, które było wówczas przekształcone w centrum kulturalne specjalizujące się w muzyce oraz w organizacji kolokwiów międzynarodowych. Panowała więc tam intelektualna, artystyczna atmosfera, było dużo intelektualistów, którzy przyjeżdżali na weekendy z Paryża. Myśmy tam mieszkali, jedliśmy razem. Poznałam Gombrowicza tak jak studentka poznaje pisarza – w tej atmosferze związanej z wymianą myśli, rozmowami, ze wszystkim, co dotyczy szeroko pojętej kultury.

Młodzieży będzie trudno to zrozumieć, ale trzeba pamiętać, że była to epoka komunizmu, kraje bloku sowieckiego żyły w tym reżimie, natomiast na zachodzie Europy i nie tylko intelektualiści sympatyzowali z komunizmem, byli promarksistowscy. Kiedy Witold Gombrowicz pojawił się w Royaumont, grał rolę takiego niegrzecznego dziecka, które zaczepia, prowokuje. Powiedział o sobie, że nie może być pisarzem marksistowskim i właśnie w takiej atmosferze go poznałam. Jak wspominałam

na początku rozmowy, Witold przyjechał z Berlina, gdzie miała miejsce zorganizowana przez komunistów straszna nagonka prasowa na niego. Była ona tak naprawdę początkiem jego końca, początkiem śmierci, ponieważ zabiła go w sposób... obywatelski. Nagle znalazł się w środowisku osób, które wychwalały komunizm bez żadnego zastanowienia się nad tym, czym ten reżim rzeczywiście jest. I Witold (a był biedny, był tam sam, nie miał pieniędzy) mówił na przykład tak: „Chętnie was zabiorę na wycieczkę tutaj w okolicy Royaumont, żeby wam coś **pokazać**, no ale nie mam samochodu, jestem biednym imigrantem, musimy więc pożyczyć samochód od bogatych marksistów”.

Ja sama jestem francuskojęzyczną Kanadyjką, w tamtych czasach nie mówiono o Quebecu, mówiono o francuskiej Kanadzie i nazywano nas Kanadyjczykami francuskimi. W moim kraju byliśmy wtedy zdecydowanie mniejszością. Znajdowaliśmy się pod dyktando Kościoła i wszystko, co związane np. z edukacją było organizowane przez Kościół i władze kościelne. Wiele wycierpiałam z tego powodu, dlatego lepiej rozumiałam Witolda. Umiałam postawić się na jego miejscu, kiedy ci wszyscy ludzie w Royaumont, pewni, że posiadli prawdę, robiąc ze swoich przekonań niemalże religię, **starali się z nim dyskutować. I po cichu, w myśli, życzyłam** sobie, żeby on potrafił im odpowiedzieć, żeby im pokazał.

Kiedy się spotykaliśmy, na przykład w parku opactwa, zaczęliśmy coraz częściej ze sobą rozmawiać. Pewnego dnia Witold opowiedział mi właśnie historię o Berlinie i tej nagonce prasowej. Kiedy opowiadał, nagle z jego oka spłynęła łza i to mnie poruszyło, ten mężczyzna mnie wzruszył. Poza tym ja też, jako najstarsza z córek, wychowałam się w rodzinie, gdzie autorytet należał do ojca, więc tego też szukałam u mężczyzny. Takiego moralnego autorytetu, jak również autentyczności – to wszystko miał w sobie Witold. I pewnego dnia, kiedy jedliśmy śniadanie, a w Royaumont jedliśmy wspólne śniadanie (było tam wiele osób), Witold nagle przy wszystkich zapytał się mnie, czy chciałabym z nim pojechać na Południe. Byłam zawstydzona, nawet zbulwersowana, bo wszyscy to słyszeli. Powiedziałam: „Może porozmawiamy o tym później?”. Był tam taki salonik, **w którym mogliśmy porozmawiać dyskretniej**. Ale zrozumiałam też, że jest to człowiek wbrew pozorom wstydlivy i zadał mi to pytanie przy innych osobach właśnie po to, żeby przyprzeć mnie do muru, żebym nie mogła się wycofać.

Początkowo Witold chciał jechać do Barcelony, ponieważ jego drugim językiem był hiszpański (jak wiemy, mieszkał przez długie lata w Argentynie). Ale ja nie mogłam pojechać do Hiszpanii, pisałam wtedy doktorat na Uniwersytecie w Paryżu i powiedziałam mu, że nawet jeśli mi się uda zmienić uniwersytet, to musi być jednak uniwersytet we Francji. Na co Witold Gombrowicz powiedział: „Musisz też zmienić

temat, przygotuj doktorat o mnie, ja Ci go napiszę w dwa tygodnie”. I rzeczywiście, piszę mój doktorat o Gombrowiczu prawie pięćdziesiąt lat.

Znałam miasteczko Vence na południu Francji, które było słynne z powodu dobrej aury dla osób z chorobami płuc. Miałam dużo przyjaciół, kanadyjskich artystów, którzy tam mieszkali właśnie z tego powodu, więc mu zaproponowałam, żebyśmy zamieszkali w Vence. Od razu znaleźliśmy w centrum tego miasteczka mieszkanie. To właśnie mieszkanie wkrótce stanie się muzeum Gombrowicza na południu Francji¹.

TT: Pojechaliście państwo do Vence i zaczęło się wspólne życie, w którym Gombrowicz informował swoją rodzinę. W listach do Janusza pisał najpierw: „Mam młoda panią, która się mną opiekuje; mam dziewczynę, która się mną zajmuje; dziewczyninę, która jest *moderne*...”. To nie było tak do końca poważne, ale z czasem zaczynał pisać „my” a potem to już tylko pisał o pani, czasem z nutką zazdrości. Jak pani wspomina zmianę waszej relacji? To było pewnie stopniowe i trochę trwało?

RG: No cóż, to się działo tak naprawdę z dnia na dzień. Chciałam też powiedzieć, że Gombrowicz był przede wszystkim osobą zabawną, zabawną w takim głębokim sensie tego słowa. Z nim nie można się było nudzić – przez całe życie z nim dobrze się bawiłam. Dzisiaj, kiedy piszę o nim, też się dobrze bawię. Po za tym Gombrowicz był osobą, z którą można było rozmawiać na wszystkie tematy: o ubraniach, o wyglądzie ludzi... był to ktoś, kto się zajmował formą. Lubił też młodość i nie należy sądzić, że ja byłam ofiarą, która się poświęca – absolutnie nie, on dawał mi prawo do życia! Żyłam ze specjalistą do spraw młodości, z kimś, kto wiedział, na czym polega młodość.

TT: Ale jednocześnie, we wspomnieniach i relacjach ludzi w większości zakochanych w Gombrowiczu, które pani zebrała (choćby w *Gombrowiczu w Europie*) są fragmenty, które świadczą o tym, że bywał niezdolny, bywał pozerski, czasem może nawet kabotyński, a na pewno złośliwy. Jaki on był na co dzień? Czy nie miała pani nigdy dość? Gombrowicz wspomina w *Kronosie*, że nawet musiał przeproszać, więc aniołem chyba nie był.

RG: No cóż, były momenty rzeczywiście trudne, ponieważ Gombrowicz był osobą, która zawsze musiała mieć rację i ja wtedy musiałam bronić swojego zdania, ale też trzeba mieć świadomość, że Gombrowicz był starym samotnikiem. On bardzo długo mieszkał sam ze sobą, zarządzał,

¹ Espace Muséal Gombrowicz w Vence zostało otwarte na koniec września 2017 w Villi Alexandrine przy placu du Grand Jardin.

robił to, co chciał... Był też miłośnikiem formy, więc w naszym domu nie było tak, jak w innych związkach, gdzie to kobieta dowodzi domem i mówi, co gdzie ma stać. Raczej na odwrót: Gombrowicz mówił, jak należy umeblować mieszkanie. On większość czasu spędzał w domu, ja wychodziłam, więc było tak, jakbym to ja mieszkała u niego. Musiałam się postawić i wywalczyć jeden pokój dla siebie. Pokój, który sama sobie urządziłam tak jak chciałam, a on był później zazdrosny, że ten mój pokój jest najładniejszy ze wszystkich pomieszczeń w domu.

Gombrowicz był też osobą, która lubiła takie gry intelektualne, więc nawet kiedy się kłóciliśmy lub toczyliśmy zagorzałe dyskusje, to z dużą dawką humoru i zawsze na koniec się śmialiśmy z tego. Gombrowicz był osobą z dużym poczuciem humoru, takiego specyficznego, intelektualnego. Dam państwu przykład: mówił bardzo często o samobójstwie i nie chodziło o to, że on chciał się zabić, popełnić samobójstwo, ale nie mógł zrozumieć, dlaczego ludzkość nie znalazła sposobu na rozwiązanie kwestii śmierci po to, żebyśmy nie musieli dłużej umierać tak jak wcześniej, w konwulsjach, w bólu. Starał się więc znaleźć jakiś sposób, który kiedyś pozwoliłby mu – gdyby za bardzo cierpiał – zakończyć życie. I wymyślaliśmy różne sposoby, mówiliśmy na przykład: „Gaz? No ale gaz to nie jest dobry sposób, ponieważ cały budynek może wylecieć w powietrze”. I zaczynaliśmy się śmiać. Tak to właśnie z nim wyglądało.

TT: Gombrowicz w jednym z listów do rodziny pisze, że zimy w Vencie są strasznie długie i musi kupić samochód, żeby Rita mogła wyjeżdżać, bo inaczej się znudzi: „i boję się, że ode mnie odejdzie”. Cytuję tę wypowiedź jako świadectwo zazdrości o panią i mam takie wrażenie, że to była jedyna dostępna mu forma wyrażania uczuć, bo on chyba nigdy tak wprost nie powiedział, że panią kocha. Chyba nie był zdolny do takiego wyznania.

RG: Rzeczywiście, nie można zbyt wiele od niego wymagać, ale były takie sytuacje, że na przykład jedliśmy obiad, do naszego stołu podchodził nasz piesek i wtedy Witold mówił mnóstwo słów pełnych miłości do tego pieska. Ja jednak wiedziałam, że te słowa tak naprawdę dotyczą mnie, ponieważ Gombrowicz był osobą niezwykle wstydliwą. Ale to, że nie potrafił mówić o miłości nie znaczy, że nie potrafił kochać. Witold był osobą, która kochała naprawdę, a kochać naprawdę znaczy chcieć dobra dla drugiego człowieka. Na przykład po włosku można wyznać miłość na dwa różne sposoby: można powiedzieć *ti amo* czyli „kocham cię” (z pasją, w sposób fizyczny) i można powiedzieć *voglio bene* – „chcę dla ciebie dobra” i to jest właśnie ten drugi sposób kochania, drugi sposób wyrażania miłości, tej bardziej prawdziwej.

TT: Gombrowicz – to wiemy z pani wspomnień – nie ukrywał swoich doświadczeń homoseksualnych, co wymagało zapewne pewnej tolerancji, ale czy to była jedyna taka rzecz wobec jego biografii, wobec jego osoby, natury?

RG: Gombrowicz mówił mi o tym jak jeszcze zanim wyjechalismy na południe Francji, ale też trzeba wiedzieć, że jest homoseksualizm i homoseksualizm. Gombrowicz był zafascynowany przede wszystkim młodością i nieważne było, czy to jest młodość męska czy kobieca. Mnie również poderwał jako osobę młodą, natomiast nie był zdolny do zamieszkania z drugim mężczyzną, do prowadzenia wspólnego życia z mężczyzną, chociaż podrywał młodych chłopców.

Seksualność człowieka jest czymś bardzo tajemniczym, Witold sam mówił, że to, co prawdopodobnie spowodowało u niego taką fascynację młodością, młodymi chłopcami – fascynację, która stała się konkretem w Argentynie – zaczęło się tak naprawdę jeszcze w Małoszycach, kiedy bawił się z wiejskimi chłopcami będąc takim przywódcą grupy. Prawdopodobnie to było załączkiem tego późniejszego pociągu.

TT: Małżeństwo, które zawarliście pod koniec życia Witolda Gombrowicza było rodzajem małżeństwa z rozsądku, żeby pani mogła zaopiekować się jego spuścizną literacką. Ale czy nigdy nie pojawiała się myśl, żeby zostać takim zwyczajnym małżeństwem: dzieci, ogródek, zwierzęta?

RG: Nie nigdy nie marzyliśmy o małym domku, żadne z nas nie chciało mieć dzieci. Trzeba jednak wiedzieć, że Gombrowicz już wcześniej mnie prosił o rękę, to ja tego nie chciałam. Wówczas **ani w ogóle nigdy nie zamierałam** wychodzić za mąż. Miałam także świadomość, że Gombrowicz jest osobą lubiącą wolność i chyba dobrze zrobiłam, bo przez te lata byliśmy razem. Może to było życie mniej pewne, ale jednak każde z nas było wolne.

Na sześć miesięcy przed śmiercią Witold miał zawał serca i bardzo go zbulwersowało, że mógł umrzeć nie regulując spraw związanych ze swoją spuścizną, przede wszystkim literacką. Ja sama mu doradziłam, żeby zajął się tym Kot Jeleński, ale wtedy obowiązywały takie przepisy, że było prościej, żeby to zrobiła żona. Chodziło również o jego rodzinę, o to, żeby mogli mieć jakieś wsparcie finansowe. Gdyby Witold umarł jako kawaler, prawdopodobnie prawa do jego twórczości miałyby Rząd Polski, czyli rząd PRL-u, a tego nie chcieliśmy. Witold i ja sama radziłyśmy się wielu przyjaciół. Uznał, że jestem godna zaufania i może mi powierzyć pieczę nad swoją spuścizną literacką, no i – jak państwo widzą – dzisiaj jestem tutaj z państwem i opowiadam o nim.

TT: I to było kolejne życie po życiu Gombrowicza – mam na myśli to, jak pani zajęła się jego twórczością. Pierwsze życie po życiu to ten czas spędzony razem w Vence, kiedy człowiek, który pisał o sobie, że właściwie jest martwy, doświadcza miłości i jest chyba szczęśliwy (na ile to możliwe). W *Kronosie* jest takie zdanie, z którym pani się nie zgadza, bo pani tak tego nie odczuwała: „Rita żyje jak w zakonie” – ale to trochę był i jest do dzisiaj zakon. Jest pani wierna Gombrowiczowi, wierna temu, co napisał i właściwie poświęciła mu pani całe życie. Czy nie żal pani tak zwyczajnie po ludzku, czy dał pani szczęście?

RG: Absolutnie nie żałuję, wręcz przeciwnie – jestem szczęśliwa, że się na to zdecydowałam, że zrobiłam ten krok. Choć rzeczywiście, kiedy ktoś zajmuje się jakąś twórczością literacką, poświęca się jej w pełni, może to być życie jak gdyby w zakonie, ponieważ jest się samotnym: tylko z tymi dziełami literackimi. Podobnie kiedy jeździłam do Argentyny, odtwarzałam życie Gombrowicza, żyłam poniekąd jego życiem, były momenty, kiedy to wszystko mnie przerastało. I sama jestem zdumiona, że ta historia, która mogła mnie zniszczyć, tak wiele mi dała. Dała mi nowe życie, które jest dużo szersze, dużo więcej jest w nim wolności niż w życiu, które mogłabym mieć bez Gombrowicza. Bo trzeba wiedzieć, że Gombrowicz i jego twórczość to również wolność i to nowe życie dało mi właśnie takie wyzwolenie.

Tłumaczyła Agnieszka Kühnl-Kinel

Tomasz Tyczyński

RITA I INNE PÓŹNE BŁOGOSŁAWIEŃSTWA

Wybiegi, wybiegi,
gdzie jest to wszystko, czym byłeś?

Elias Canetti, *Księga przeciwko śmierci*

Koniec kwietnia, początek maja, podwójne imieniny Rity, świętej od spraw beznadziejnych, czczą je w Barcelonie czerwonymi różami i długą kolejką do kościoła pod jej wezwaniem. A inna Rita, ta od Gombrowicza – byłaż i ona prawie świętą, męczennicą? „Żyję jak mniszka”, notuje Gombrowicz w *Kronosie* jej słowa, ale sama Rita mówi teraz, po latach, że nie, nic podobnego, nigdy tak się nie czuła. My mówimy o tym różnie i – na Gombrowicza! – nasze doświadczenia, nawet nieuświadomiane, nie są tu bez winy. Ale po kolei.

To działo się w dziwny wieczór, w którym zapłonęła paryska katedra.

1.

Wiadomość o pożarze Notre Dame zastaje nas w Vence, odwiedzanym ponownie. Zastaje właściwie jedynie mnie, bo E. i A. dopada, są bardzo poruszone, tragiczne. Ja jakoś nie potrafię przejąć się aż tak, może dlatego, że to południe Francji było dla mnie zawsze tłem do opowieści o rozpadzie i umieraniu. A może po prostu dlatego, że nie znam języka i tym razem ta nieznajomość jest jak pancierz. Tak czy siak, biję się w piersi, zgodnie z duchem czasu.

Telewizor oczywiście włączony, w nim francuski prezydent wygłasza stosowne przemówienie na miejscu pożaru, bardzo na miejscu. Współczesny przywódca, cały z pijaru, założył odpowiedni garnitur i wyraz twarzy. A tłumaczy mi jego słowa na gorąco, prezydent powtarza te same frazy, wielokrotnie, żeby naród zapamiętał je równie mocno jak ogień. Ogłasza, że katedra zmartwychwstanie.

Jestem zły, że nie potrafię się przejąć, jak należy. Samotność to pokuta za egocentryzm? A może to kwestia wieku, nie tylko mojego? Jakbym już nie należał do stosownej wspólnoty albo żył wśród zgliszcz na co dzień.

Mój świat rzeczywiście rozpadł się na szczegóły, rozsypał jak drewniany strop katedry, przez który po ugaszeniu pożaru pewnie widać gwiazdy. Pite na tarasie czerwone wino nie zamienia się w nic. Wieczorne Vence rozbrzmiewa cykadami. Ich cykanie z oddali przypomina trochę żabi rechot, przynajmniej nam, przybyłym spod innej szerokości.

O pożarze dowiedzieliśmy się podczas najważniejszego posiłku dnia, który tu jada się wieczorem. Siedzieliśmy w restauracyjce tak typowo francuskiej, że właściwie należałoby przenieść ją do Sevre. Czas na deser, więc proszę o sery. Kelnerka, jak wszyscy oni tu już nie najmłodsza i dyskretnie dostojna, teraz nagle zmieszana, a może nawet lekko przerażona, mówi, że sery właśnie się skończyły. Zabrakło serów we francuskiej knajpie. Prawdziwy koniec świata.

I możliwe, że innego rzeczywiście nie będzie.

2.

Gdy znużyliśmy się w końcu obrazami płonącej świątyni, rozgorzał na nowo spór między E. a mną, poszło znów o Ritę Labrosse i jej poświęcenie. Że spór rozgorzał, tak przynajmniej mogło wydawać się z boku, więc A. starała się jak mogła, by odwrócić naszą uwagę od gorącego tematu i zgasić zacietrzewienie. Ale nas już wciągnęło: więc poświęciła się dla Gombrowicza, poświęciła mu życie? Czy raczej, choć już nie żył, dobrze przeżyła z nim i dzięki niemu swój czas? Nadawał jej życiu sens, jeden z możliwych sensów, czy jednak mogła wybrać inny? A może to on przeżył dzięki niej, dzięki tej jej swoistej wierności?

Klasyczna wizja kobiety zawsze oddanej, poświęconej czemuś poza nią, spełniającej się tak właśnie, taki los. Prawo mężczyzny do nadwrażliwości, nieakceptowalnej w stereotypie, bo niegodnej przecież tego, który powinien zawsze wiedzieć, czego chce. Powtarzamy się, kończąc jak zwykle, złośliwościami i machnięciem ręką, bo spór to nie nowy, toczymy go od dawna, zresztą nie tylko my. Powraca w różnych wariantach i z powodu różnych pretekstów, więc nie ma sensu powtarzanie argumentów. Ciekawsze jest, o czym, spierając się, tak naprawdę rozmawiamy?

I dlaczego?

3.

To chyba Aleksander Wat, a może ktoś inny, napisał, że spieramy się o cudze życie, żeby nie kłócić się ze swoim. Opowiadamy o innych, żeby nie opowiadać o sobie, pamiętamy cudze grzechy, żeby nie przypominały nam się nasze. I tak dalej, i dalej.

Brzmi to jak fragment gazetowej porady psychologicznej, ale nie musi być nieprawdą, psychologia zna takie mechanizmy, opisywała je na wiele sposobów. Prawda, nie jesteśmy mechanizmami, ale jest

taki poziom ogólności, na którym da się jednak nasze życie sprowadzić do sentencji albo reguły. Słusznej tylko na tym poziomie, jak ta Gombrowiczowska, głosząca, że męczyzna postrzega kobietę zawsze poprzez innego mężczyznę.

4.

A on sam, Gombrowicz? Dawał mi wolność, byliśmy takim nowoczesnym związkiem, opowiada Rita, a ja zawsze wtedy zastanawiam się nad ceną, jaką on za tę wolność płacił. Jest o tym trochę w *Kronosie*, chyba chciał o tym opowiadać albo nie potrafił tego przemilczeć.

Kronos to taka czarna skrzynka, czujny rejestrator słabości Gombrowicza, nie tylko tych fizycznych. Odkrywa więc i tłumioną zazdrość, wstydlive cierpienie starzenia się, wcale nie cierpliwe zmaganie z czasem i sobą wobec niej, jej młodości, a także wysiłek, by do końca prowadzić grę, być podmiotem, nie przedmiotem, na koniec także przedmiotem opieki. Być subjektem, nie obiektem. Nikomu nie dawał do czytania swoich zapisków, zresztą Rita i tak nie czytała po polsku. „...zdycham, z Ritą na ogół lepiej, ale nie zawsze... Boże, Boże, jak długo?”

Można przytaczać wiele cytatów opowiadających niedopowiedzianą historię: Rita spotyka się albo wyjeżdża z przyjacielem, z przyjaciółmi, młodymi i pięknymi jak ona, wraca i wracają jej historie, akupunktura pomaga na czas jakiś, ale ślady pozostają. A poza tym: „z Ritą nic”, to też niełatwe do zniesienia.

Podobno był niezdolny do miłości, lubił tak o sobie mówić, ale przez te notatki, prawie szczere, na ile szczerza może być literatura, wiele przebija: i pragnienie, nie tylko to erotyczne, ale także pragnienie prostej obecności, bliskości, i tłumiona rezonerstwem potrzeba posiadania, przywiązania, maskowane w listach do rodziny grubymi żarcikami o dobrej dziewczyninie, i wreszcie słabość największa – żal za przyszłą utratą.

To wszystko tam jest, kotłuje się pod łże-lakonicznością Kronosowych zapisków. Tak to czytam, choć przecież nie mam pewności, co czytam. I kogo.

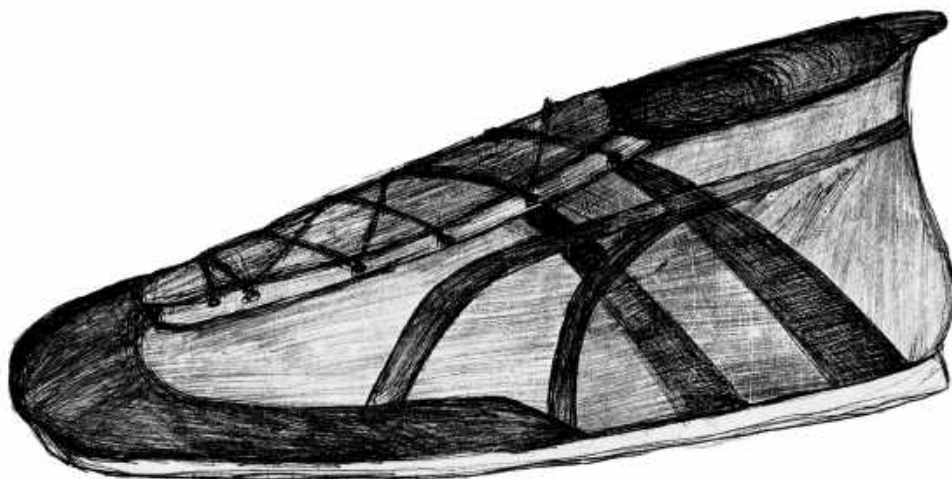
5.

Chyba potrafię już wyobrazić sobie ówczesną sytuację Gombrowicza, wczuć się w nią – sentymentalnie naiwna teoria wczucia spoczywa w lamusie teorii literatury, ale jako narzędzie biograficzne może się jeszcze przydać. Zaczynam go rozumieć, na swoje szczęście powoli, tego mężczyznę wyrwanego nagle z przedłużanej młodości, obezwładnianego nudą przemijania. Mam przecież tyle lat, co Gombrowicz w momencie powrotu do Europy, na statku, którym – jak pamiętamy, bo trudno

zapomnieć – płynął ku śmierci. Poetyckie to określenie, bezwstydnie wręcz poetyczne, przynajmniej jak na Gombrowiczowską miarę.

Myślę o tym za każdym pobylem w Vence i okolicach. Nie uwolniła mnie od tej obsesji i Nicea, pochmurna i już zatłoczona. Tu, na tych lazurach, wszystko układa się w literaturę, więc i biograficzna buchalteria *Kronosu* współgrała z powodem jazdy do Nicei, czyli spotkaniem w kancelarii księgowej. Prawie w południe, duszne, przykryte chmurami, brudnawe i wygasłe, jakby pogodzone, świadome końca. I nudne, zwyczajnie.

Jeden z ostatnich zapisków w *Kronosie*: „Monotonia. Nuda. Nic”.



6.

Nicea, w której bywał, ale pisał o niej niewiele. A i my niewiele zdążyliśmy zobaczyć, więc do opisania raczej jakieś tylko wrażenia. Niby tu kolorowo, jednak bardziej kolorami skóry niż ubrań, stonowanych, zdominowanych czernią i szarością, dziwne, może mnie pamięć myli albo wtedy zmylił brak słońca. Sytuacji nie ratowały nawet fasady, wymalowane w stylu południowym, iluzjonistycznie, papuzio bezczelne, błękity i inne niebieskości, żółcie i beże, ale i one mdłe jakieś bez słońca.

Podobno można tu kupić włoskie buty i inne rzeczy, atrakcyjnie, ale nie wchodzę do sklepów, odmawiam, wolę posłuchać, jak młody chłopak gra na czerwonym pianinie, barwna plama ustawiona na szachownicy z białych i czarnych kamieni tworzącej Plac Massena. Stąd już całkiem blisko nad morze, jest zachmurzone, wciąż duszno, choć wbrew

prognozom nie pada. Nic więcej mi na razie do szczęścia nie potrzeba, może prócz burzy, która jednak nie nadchodzi.

Przed wyjazdem z Nicei E. i A. robią jakieś ostatnie zakupy, słodyczne, coś tam jeszcze, a ja czekam snując się po Placu Garibaldiiego, brudnym, niezamiatanym. W podcieniach zaschnięte ślady rewolucji żółdkowej, wieczory muszą być tu upojne. Dwa wielkie dęby, na ławkach wokół nich bezdomni, zlatują się jak ptaki do snu, ostatnia krzątanka. Niektórzy leżą już wokół rozłożystych drzew, jak żółdzie, jakoś tak na swoim miejscu, zadowoleni. Spokojni.

Właściwie można by zostać, to miejsce przygarnie każdego, ale trzeba wracać do Vence, na scenę ostatniego Gombrowiczowskiego aktu. Nie wolno wypaść z roli.

7.

No więc kto napisał, że opowiadamy o innych, żeby nie opowiadać o sobie? Wat? A może raczej Brodski? Nieważne, to tak oczywiste, że nawet ja mogłem to napisać. Ale trzeba pamiętać, że paralele są niebezpieczne, nie tylko dlatego, że zmuszają do łamańców językowych – spróbujcie powtórzyć ten wyraz kilkanaście razy, szybko, bez przerw. Są niebezpieczne, bo spuszczały wyobraźnię z łańcucha, wymuszającego bezpieczny dystans. A wtedy wyobraźnia nasz los, naszą przygodę z życiem wkłada w schemat innej opowieści, wciska ją w formę łatwą i atrakcyjną, bo już raz dobrze opowiedzianą. I możemy zobaczyć coś, czego nie ma, bo jest tylko urojeniem.

Więc lepiej opowiadać tamtą historię, przygodę Rity i Gombrowicza jako wyłącznie ich historię, zakończoną, zamkniętą, nie do powtórzenia, nie do zdarzenia się innym. Tak jest bezpieczniej i rozsądniej. W naszym wieku – naszym, czyli moim – musimy być mądrzy i ostrożni, szczególnie pod słońcem południa. To nas, snujących się od dawna w smudze cienia, łączy.

I jeszcze łączy nas nieufność wobec uczuć, niewarta zresztą funta kłaków, i tak jesteśmy bezbronni, wbrew doświadczeniu. Żaden geniusz, talent ani cynizm tu nie pomogą, Gombrowicz dowodem. Tyle tylko, że niektórym jest dane wiek męski, wiek kłęski przemielić na literaturę. Co nie bez znaczenia w czasach, kiedy emotikony bierze się za emocje.

To tak na marginesie *Kronosu*. Wiem, nieładnie mazać po książkach.

8.

27 kwietnia 1969 roku Witold Gombrowicz zapisał: „...miałem bardzo małe szanse na przeżycie. Polemika w «Wiadomościach». Problem windy. Opieka Izy i Charlotte. Masaże. Właściwie nic. Jestem jeszcze oszołomiony pastylkami, które mi redukuje. Monotonia. Nuda”.

Uczepiony szczegółu, konkretnie, nie poddawał się na tym Południu, które coraz bardziej stawało się Zmierzchem. Jeszcze czasem spacer, cóż, że samochodowe, nauka chodzenia, po zawale, duszności, ironia już bez hucpy. I gniew, bunt, już nie przeciw światu, a częściej przeciwko własnej kondycji, ciału, które bardziej niż kiedykolwiek ciążyło i cierpiało, przeciwko zanikającym siłom i pamięci, przeciw temu, co miało nadejść, od wypłynięcia z Buenos Aires oczywiste.

Znalazł nowy temat: ból. Coraz gorzej sypiał.

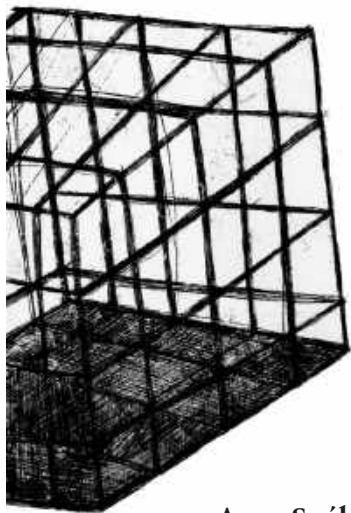
9.

To też przypadłość wieku, że sypia się coraz mniej. Po sporze o poświęcenie Rity nosi mnie, jednak znów emocje, więc jeszcze nocny spacer, nieodległy, bo tu wszędzie pod górę. Vence o tej porze prawie puste, jeśli nie liczyć trzech czarnoskórych odymionych marihuaną, cichych jak cienie, i nieszkodliwego wariata, któremu dnia za mało na pospieszne truchtanie w rytm półgłosego monologu. Monotonnego jak cykady.

Wracam po godzinie, wciąż nie do spania, więc jeszcze trochę posiedzę. Recepcjonista o urodzie i sposobie bycia Jeana Reno sprząta po gościach, dziś po raz pierwszy hotel nie był pusty. *Can you help me?* – pytam retorycznie. – *Whiskey?* – odpowiada równie retorycznym pytaniem. Nalewa alkohol do długiej, wąskiej szklanki, tak tu piją whisky, po francusku, i bardziej już stwierdza, niż pyta: – *Double?*

Jasne, że *double*. Wszystko jest tu literaturą, więc i ta rutynowa życzliwość *Leona zawodowca*, może nawet podszyta empatią, sprawia, iż czuję się tak, jakbym był jednym z bohaterów *Ślubu*, pomniejszym, ale przez moment jakże ważnym dla rozwoju akcji i jakbym tu, przy barze małego hotelu zbudowanego na skale uczestniczył w dziwnym obrzędzie, stwarzającym Gombrowiczowski kościół międzyludzki.

Double, podwójny, można powiedzieć. Wszystko można powiedzieć, żeby wszystko przemilczeć.



EGZOTYCZNY? GOMBROWICZ W TŁUMACZENIU ¹

Anna Spólna: Do dyskusji o egzotyce u Gombrowicza i o Gombrowiczu egzotycznym (co niekoniecznie znaczy to samo) zaprosiliśmy przedstawicieli kultury arabskiej, chińskiej, tureckiej, rosyjskiej i francuskiej.

Małgorzata Smorąg-Goldberg jest jednocześnie literaturoznawczynią i tłumaczką, pracuje na paryskiej Sorbonie, przekłada z polskiego na francuski, w tym Gombrowicza. Wu Lan to współtwórczyni sinologii na Uniwersytecie Gdańskim, tłumaczy zarówno z polskiego na chiński jak i z chińskiego na polski, zresztą nie tylko literaturę – także listy dialogowe wykorzystywane przy produkcji filmów. Jurij Czajnikow jest z wykształcenia ekonomistą i socjologiem, ale przede wszystkim – od lat osiemdziesiątych – tłumaczem, który przełożył dzieła wielu wybitnych polskich pisarzy na język rosyjski. Osman Firat Baş jest polonistą, literaturoznawcą i tłumaczem. Pracuje na uniwersytecie w Poznaniu, przekłada przede wszystkim z polskiego na turecki. George Jacoub pochodzi z Syrii, jest zarówno archeologiem jak orientalistą, emerytowanym pracownikiem naukowym Uniwersytetu Warszawskiego i tłumaczem jednocześnie.

Wszyscy są bardzo uznanymi tłumaczami, laureatami nagród za swoje przekłady. Są też w pewnym sensie ambasadorami swojej kultury w Polsce i ambasadorami kultury polskiej w krajach, na których języki przekładają utwory Witolda Gombrowicza.

Zacznijmy, dla porządku, nad rozważaniem kwestii egzotyczności. Co to znaczy, że Gombrowicz jest egzotyczny? Czy w ogóle jest zgoda na to określenie? Czy jest egzotyczny z punktu widzenia kulturowego czy

¹ Dyskusja panelowa „Gombrowicz egzotyczny” odbyła się w ramach Kongresu Tłumaczy Gombrowicza 13 października 2019 roku. Panelistów gościło Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu. W dyskusji wzięli udział Wu Lan (Chiny), Małgorzata Smorąg-Goldberg (Francja), Jurij Czajnikow (Rosja), Osman Firat Baş (Turcja) i George Yacoub (Syria), poprowadziła ją Anna Spólna z Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli. Zapis spotkania można obejrzeć na kanale YouTube Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie: <https://www.youtube.com/watch?v=Roq1a1A4AvQ>.

również – może bardziej nawet – językowego? Czym jest egzotyka w krajach tak bardzo geograficznie od Polski odległych jak na przykład Chiny, a czym w krajach wydawałoby się nie tak dalekich, jak na przykład Rosja, Francja? To będzie nieco inna perspektywa...

Wu Lan: W Chinach można powiedzieć, że Gombrowicz jest egzotyczny. Chińczycy uważają, że w jego języku jest dużo gry słów, że jest nauczycielem Kundery i nauczył go tej gry słów w literaturze.

Jurij Czajnikow: Dla mnie jest jak najbardziej egzotyczny, chociaż jestem z Rosji. Z Gombrowiczem była cała historia! Pięćdziesiąt parę lat temu zacząłem naukę na uniwersytecie. W mojej grupie było dużo studentów i jeden z nich miał na nazwisko Kotkowski, a drugi Miłosz, ale ani pierwszemu, ani drugiemu nic w ogóle to nie mówiło. Kiedy po latach zapytałem Andrzeja Kotkowskiego: „Czy wiesz, że był taki pisarz, którego matka była Kotkowska?”, odpowiedział: „Nie, nie wiem. W naszej rodzinie ktoś przy królu polskim pomagał mu pieniążki liczyć, potem po powstaniach trafili do Rosji”. I tak członkowie polskiej rodziny dobrych Kotkowskich, którzy byli przy polskich królach ekonomistami, pozostali ekonomistami, bo ten Andrzej miał jeszcze ojca Jana Kotkowskiego, też znanego ekonomistę.

Po raz drugi to było w Azji Środkowej, kiedy ze swoim przyjacielem wyjechałem na wykopaliska. To była twierdza Aleksandra Macedońskiego najbardziej na północy, na pustyni Kyzyl-kum i miejscowy inteligent wieczorem, kiedy nas zaprosił do swego domu tam gdzieś na pustyni, zagrał nam *Poloneza* Ogińskiego na swoim instrumencie. A potem coś zaczął śpiewać i ciągle (a nic nie rozumieliśmy) powtarzał słowa „bargambar” czy „mambargar”, więc zapytaliśmy go, o co tam chodzi. Powiedział, że to o dobrym człowieku z dobrej rodziny, poecie, który umarł daleko od domu, jest tutaj pochowany i możemy tam pojechać, jeśli interesujemy się literaturą. Okazało się, że jeszcze podczas – jak niektórzy mówią – inwazji arabskiej do Azji Środkowej był taki sprawiedliwy kalif Ali i nadzorca jego stadniny miał na imię Gambar. Ale chyba nie za dobrze radził sobie z tymi końmi, bo ciągle tylko śpiewał i śpiewał... To długa historia, ostatecznie, gdy zmarł i pochowano go razem z instrumentem, z części tego instrumentu, który był zrobiony z pestki jakiegoś owocu, wyrosło drzewo. Tam przychodzą miejscowi poeci, siedzą, czerpią natchnienie, przywiązują wstążeczki, swoje życzenia do pana Boga adresują. Jest znany jako taki kulturtreger. I co mnie najbardziej w tej historii już po latach uderzyło? Czytałem w bibliotekach legendy o tym Gembarze. On miał oczywiście pomocników i głównym jego pomocnikiem był taki chłopczyk czy młodzieniec, który mu nosił kałamarze, pióra i atramenty.

Ten chłopczyk miał na imię Idrys, no a jeśli my weźmiemy Gambra i Giedrojcia, to to bardzo pasuje...

Anna Spólna: Robi się egzotycznie, rzeczywiście, podwójnie.

Jurij Czajnikow: Podwójnie robi się egzotycznie, więc, jak to się mówi na Wschodzie: „Szeherazada skończyła dozwolone jej mowy”.

Anna Spólna: A teraz może bliżej nas. Czy Gombrowicz jest egzotyczny dla Francuzów? Czy tłumacze Gombrowicza czują tę egzotykę?

Małgorzata Smorań-Goldberg: Być egzotycznym we Francji to nie być francuskim, że tak powiem, bo frankocentryzm kultury francuskiej jest ogromny. To nie wpasowywać się w stereotyp, który Francja ma na temat danej kultury, czyli nie wchodzić w sztafpę polskości, wyłamywać się z tej sztafpy. Egzotyczność we Francji to jest inność, to jest obcość, nieprzetłumaczalność. Coś takiego moglibyśmy dyskutować wokół dwóch biegunów: idiom *versus* uniwersalizm. Przez specyfikę narodową, poprzez swojskość do uniwersalności, czyli do formy swojskości podniesionej do metaswojskości – czegoś uniwersalnego, w co każdy naród, który ma problemy z własną formą tożsamościową, może się wpasować.

Osman Firat Baş: Zatem chyba ja jestem bardziej egzotyczny niż sam Gombrowicz, bo z egzotyką od samego początku miałem lekki problem. Polega on na tym, że nie czułem się kimś egzotycznym od niedawna (właściwie od dwóch lat) w Polsce. Mieszkając w swoim kraju też nie myślałem nigdy, że w takim kraju egzotycznym mieszkam. Ale Gombrowicz jest egzotyczny chyba też w pewnym sensie dla was w Polsce, dla Polaków. Dokonał takiego wyboru: zawsze podkreślał swoją inność, budował tę inność. Nie dlatego, że był Polakiem z innego czasu, z innego kręgu kulturowego – on w samym sobie jest, był, starał się pozostać egzotycznym.

George Yacoub: Ja uważam, że Gombrowicz wcale nie jest egzotyczny dla kultury arabskiej. Egzotyczny na pewno był Jean Genet czy Baudelaire, ci, którzy opiewali brzydotę, jakieś tam dziwaczności – to była rzeczywiście egzotyka, ale np. Kafka? No przecież połowa Syryjczyków siedzi w więzieniach, nie wiadomo dlaczego, jak Józef K. Tak że to nie jest egzotyka. Albo sytuacja na przykład w *Ślubie* Gombrowicza, gdzie pijak staje się ambasadorem, ambasador staje się... jest prawie normą w takich krajach jak nasze. To nie jest egzotyczne w swoim przesłaniu.

Jest bardzo zrozumiałe, to znaczy byłoby zrozumiałe, bo, niestety, mało jest Gombrowicza w języku arabskim. Może egzotyka polega na tym, że za późno go poznaliśmy, bo niestety to miejsce zajęła już plejada zachodnich autorów jak Beckett czy Ionesco, pisarzy absurdu. Zresztą sam Gombrowicz jest wściekły, że jest z nimi utożsamiany, przecież on wcześniej napisał *Ferdydurke*.

Anna Spólna: Pojawiły się tutaj dwa niezwykle inspirujące wątki, do których warto nawiązać, Pierwszy to jest wątek emigracyjności, obcości, inności, który jest też może bliski tłumaczom. Często mieszkają w kraju, w którym się nie urodzili albo próbują żyć pomiędzy krajami, z którymi obcują jako tłumacze. Czy doświadczenie emigracyjności albo kontakt ze światem emigracji (bo oczywiście nie każdy z państwa musi czuć się emigrantem) ułatwia tłumaczenie Gombrowicza? Jak doświadczenie bycia wśród obcych w innym kraju wygląda z państwa perspektywy?

George Yacoub: Te doświadczenia oczywiście są bardzo ważne. Przepraszam, będę trochę niesympatyczny. Pamiętam pierwszy kontakt ze zrozumiałym dla mnie Polakiem: „Wiesz, Polska była kiedyś od morza do morza” – i proszę mi wybaczyć, cholera jasna, uciekłem do takiego idiotycznego narodu z mojego, który też mówił „od morza do morza”, gdzie ja jestem... Ale potem, czytając Gombrowicza, który mówi tak mniej więcej: „Dążę do tego, żeby Polak był dumny, że należy do drugorzędnego narodu”, zrozumiałem, że jednak odnajduję się w tym i to mi właściwie ułatwiało... i to mnie nawet zachęca, żeby tłumaczył Gombrowicza.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Na pewno wyczulenie na rolę emigracji w życiu Gombrowicza i na zmianę, jaką wprowadziła w jego świat literacki. Odcięcie od języka... Zrozumienie czy fascynacja może nawet nad tym, że Gombrowicz wraca do literatury. Przyjeżdża do Buenos Aires w 1939 roku i wraca właściwie od roku 1947; po zanurzeniu się w tej obcości pisze *Ślub* i *Trans-Atlantyk*.

Anna Spólna: Na nowo *Ferdydurke*, w pewnym sensie...

Małgorzata Smorań-Goldberg: Tak, i na nowo *Ferdydurke*... Jego ponowne zaistnienie jako powieściopisarza w języku, który jest językiem kompletnie nieprzetłumaczalnym, to znaczy bardzo trudnym...

Anna Spólna: Państwo to mówią jako osoby, które tłumaczą...



Małgorzata Smorağ-Goldberg: Były tutaj pasjonujące zeznania, powiedziałbym nawet, o trudnościach borykania się z tekstem *Trans-Atlantyku*. Każdy musiał wymyślić swój idiolekt, dopasować go do swojej kultury.

Anna Spólna: Kapitulując, jednocześnie zwyciężacie państwo.

Małgorzata Smorağ-Goldberg: No, jest to tak zwana żaloba tłumacza. Z czegoś trzeba zrezygnować, żeby coś wygrać. Wejście z powrotem w literaturę od czegoś tak idiomatycznego jak język *Trans-Atlantyku* jest właśnie zaprezentowaniem bezkompromisowości Gombrowicza i tego, że najważniejsza jest dla niego sztuka i przetwarzanie rzeczywistości na swój świat. Gotów jest skazać się na wsobność...

Anna Spólna: ...bo prawdziwie pisze tylko po polsku.

Małgorzata Smorağ-Goldberg: Tak, bo prawdziwie pisze tylko po polsku i nie pisze pod obcego tłumacza, jak na przykład pisarz, którego bardzo lubię, ale który właściwie się skończył, odkąd zaczął się dopasowywać do publiczności francuskiej, to jest Kundera. Zaczął pisać pod tłumacza, potem zaczął pisać po francusku i wtedy już kompletnie się skończył. Gombrowicz tego nigdy nie zrobił, zaczął do tekstu, którym zaznaczył, że będzie dalej pisał w języku, w którym wymyśla swój własny idiolekt. Tak sobie myślę głośno.

Jurij Czajnikow: Ja bym trochę szerzej ujął ten temat. Gombrowicz jeszcze przed swoją emigracją był emigrantem, bo każdy człowiek sztuki, kultury – może nie każdy, ale ci najwybitniejsi... oni nie są ludźmi systemu, więc tworzą własny świat, własne paradygmaty, odpowiedzi na niby proste pytania. Jeśli społeczeństwo systemowe odpowiada „tak” czy „nie”, Gombrowicz odpowiada jakoś tak w poprzek tych wszystkich systemów i daje swój oryginalny wariant rozwiązania problemu, który wydaje się oczywiście egzotyczny, bo to tylko jego własny wynalazek.

Anna Spólna: Absolutnie wyjątkowy jako egzotyczny?

Jurij Czajnikow: Absolutnie wyjątkowy i właśnie dlatego go lubimy: za wszystko w ogóle, a za to szczególnie, bo wielkim pisarzem był (śmiejch).

Wu Lan: Emigracyjność i obcość dla Chińczyków. To może trudno zrozumieć, ale jest taki żal... Po chińsku mamy takie przysłowie „Gdy ostatnie liście jesieni spadają na ziemię, trzeba wrócić do korzenia”. Gombrowicz wyjechał w czasie wojny do Argentyny, później pisał cały

czas po polsku. Taki dobry pisarz, który ma specyficzny styl... dlaczego nie może wrócić do Polski? I to jest pierwszy żal. Drugi żal? Chiny mają dłuższą historię i przeżyły różne czasy, różne dynastie, stąd też tak żal, że nawet po śmierci nie mógł wrócić, bo Chińczycy wzięliby jego urnę albo ciało z powrotem do swojej ojczyzny. Szanują go ludzie, którzy chcieli znać kulturę Polską, chcieli bliżej poznać Gombrowicza. W recenzjach, komentarzach pisarzy, tłumaczy, podczas rozmów o Gombrowiczu wszyscy wyrażają taki wielki żal, że nie mógł wrócić do swojego kraju. Chińczycy czy na naukowej konferencji, czy na kongresie zawsze mówili, że chociaż Chopin wyjechał do Francji, to serce wróciło, a Gombrowicz, choć tak dobrze pisze, nie może wrócić. Poza tym jeszcze na długi czas zablokowano jego publikacje. Taki wielki żal po prostu.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Ja jeszcze bym coś dorzuciła. Tak sobie myślę, że Gombrowicz nie chciał być emigrantem, bo nie chciał być zredukowany do emigracji politycznej i zrobić się specem do komunizmu, czyli też właściwie stać się egzotycznym i stracić na uniwersalności. Bo teraz, jak czytamy Sołżenicyna czy Mackiewicza, to są autorzy, którzy w sumie nie są już uniwersalni.

Anna Spólna: Ich doświadczenie ludzkie jest uniwersalne, ale nie odezwane od tamtych realiów.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Gombrowicz bardzo się starał, żeby nie wpaść w pułapkę emigracji politycznej. Bardzo lubię ten moment, kiedy w 1963 Giedroyc zamawia u Gombrowicza na dziesiątą rocznicę śmierci Stalina tekst i bierze go tak z włosem, prawi mu komplementy, bo Giedroyc był redaktorem politycznym, więc chodziło mu jednak o teksty polityczne: „Otóż proszę do Ciebie: napisz artykuł czy fragment swego dziennika poświęcony Stalinowi. To może być pasjonujący eksperyment: Stalin w ujęciu Gombrowicza. Nie jest dla mnie ważne, czy Twoje ujęcie będzie słuszne, czy mniej czy bardziej dyskusyjne. Szczerze mówiąc, idzie mi (pomijając oryginalność) o ten rodzaj charakterystycznego dla Ciebie okrucieństwa, którego próbki czasami dajesz (ostatnio np. z Wittlinem [...])”.

Wittlin napisał bardzo ładny wstęp do *Trans-Atlantyku*, żeby połączyć oliwę na wzburzone morze protestów, a Gombrowicz bardzo ostro go potraktował w *Dzienniku*, w myśl zasady „ja nie będę chwalił tych, którzy mnie chwala”. To jest ciągle ta nieustępliwość...

Anna Spólna: Chociaż w prywatnej korespondencji był mu bardzo wdzięczny.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Ale w sztuce – bo *Dziennik* jest wielkim dziełem sztuki – on jest nieustępliwy, nie może robić koncesji. Więc Giedroyc pisze: „(...) jeśli się na to zdecydujesz i artykuł Ci wyjdzie, to będzie to sensacja nie tylko polska, ale ś w i a t o w a. Gra warta świeczki”. No i Gombrowicz odpisuje. Nie od razu odmawia kategorycznie: – „Żałuję doprawdy, że nie mogę Ci z tym Stalinem wygodzić, jak wiesz, na dobrej chęci mnie nie zbywa. I zastanowię się, czy by mi on nie podlaźł pod pióro, może do następnego dziennika, gdzie zamiaruję cośkolwiek o Sartrze wygrzymolić – ale wam, redaktorom, się zdaje, że to tak łatwo (...)”. I potem, to jest ważne, pisze: „Ubolewam, ale w żadne polemiki wdawać się nie mogę” – a pasjami polemizuje np. z Grubińskim z „Wiadomości”. Giedroyc ma już dosyć tej polemiki, a Gombrowicz z niego [Grubińskiego – red.] robi takiego modelowego czytelnika polskiego, sarmackiego i po prostu jest to wąż morski, który się ciągnie. A tutaj mówi: „Ubolewam, ale w żadne polemiki wdawać się nie mogę. Zauważ, że nie byłoby większego błędu z mojej strony, niż degrengolowanie do roli publicysty politycznego. Ja jestem wiesz i jeśli mam trochę wpływu na pewne w kraju umysły, to właśnie dlatego, że działam, aby tak się wyrazić, na innym piętrze. (...) jeszcze raz Ci powiadam (...) że dwa czy trzy takie artykuły, a jestem trup w koszu niemal J. Mackiewicz” (śmiej publiczności).

Anna Spólna: Jaka to przyjemność tego słuchać, tego języka, tego stylu!

George Yacoub: Mnie się wydaje, że Gombrowicz nie był emigrantem tak od początku, będąc w Polsce. Ale on emigrował do języka polskiego – to to akurat dotyczy też nas, tłumaczy – i stał się więźniem tego języka i ta relacja z językiem polskim stwarza nam, tłumaczom, bardzo dużo problemów. On katuje właściwie język polski, bo nawet po polsku (już nie będę nawet mówił, jak po arabsku) tłumaczyć zdanie: „Jestem tak bardzo, że mnie to wyrzuca poza obręb natury” albo: „Jestem sam, dlatego bardziej jestem”.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Świetna polszczyzna.

Anna Spólna: Ale dla tłumacza to są pewnie jakieś Himalaje...

George Yacoub: Ja nie krytykuję...

Małgorzata Smorań-Goldberg: Ale mówiłeś, że kaleczy język polski... katuje?

George Yacoub: Katuje.

Małgorzata Smorań-Goldberg: Gombrowicz – nie wiem, czy się zgodzicie – ale jest chyba największym stylistą języka polskiego XX wieku. Ma wspaniały głos, który tak właśnie rozbrzmiewa w literaturze polskiej i ten styl Gombrowiczowski na emigracji jakby się wyostrzył. Kiedy prosi Giedroycia, żeby mu podsyłał teksty, to Giedroyc chciałby podsyłać mu Ciorana, Gide'a. A on mówi: „to chyba ty wydałeś ten pamiętnik Putkamerówny? Chciałbym się w polszczyźnie zesklerociałej zanurzyć, więc podeślij mi...”.

Anna Spólna: Świadomie pielęgnował te rejestry polszczyzny.

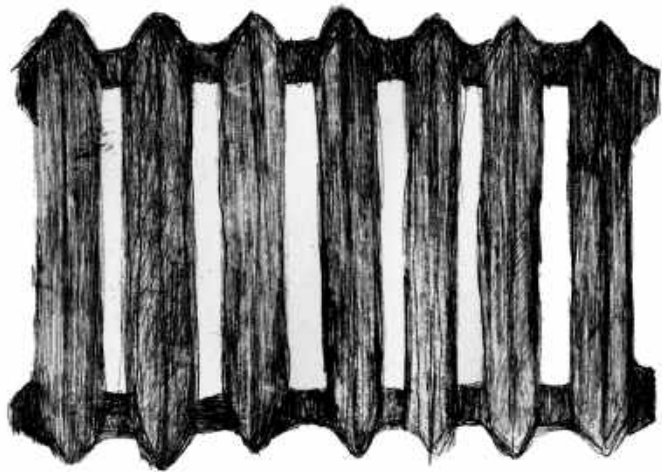
Małgorzata Smorań-Goldberg: Tę egzotyczność.

Anna Spólna: A który tekst Gombrowicza jest najtrudniejszy, a który bardziej przystępny w tłumaczeniu. To niekoniecznie muszą być teksty, które państwo przetłumaczyli. Być może nie przetłumaczyli właśnie dlatego, że jeszcze nie pora albo uznali, że to w ogóle nie dla państwa? Tak z perspektywy kulturowej?

George Yacoub: Jeśli o mnie chodzi, to ja nie tłumaczyłem *Ferdydurke* i nie podjąłbym się tłumaczenia tego dzieła. Jest niezwykle trudne pod każdym względem, nie tylko językowym. Właśnie tam są wymyślone pojęcia jak „pupa”, „upupienie”, „gęba” itd. Trzeba mieć niezwykle skomplikowany aparat do tłumaczenia takiego dzieła, dla mnie jest ono jak do tej pory nieprzetłumaczalne. Jeśli chodzi o najłatwiejsze – nie ma tekstu Gombrowicza, który byłby łatwy, ale uważam, może wbrew innym opiniom, *Dziennik* za łatwiejszy.

Osman Firat Baş: *Dziennik* za łatwiejszy?

Wu Lan: Moja pani profesor Yi Lijun, wybitna tłumaczka z literatury polskiej na chiński, też powiedziała, że najtrudniejsza do tłumaczenia jest *Ferdydurke*. Chociaż przetłumaczyła siedemdziesiąt cztery pozycje z literatury polskiej, uważała, że Gombrowicz jest najtrudniejszy, ale szczególnie jego *Ferdydurke*. Przekładała po cztery-sześć godzin kilka linijek, po prostu ciężko tę książkę zrozumieć. Wtedy na szczęście na Uniwersytecie Języków Obcych, na polonistyce byli dwaj polscy lektorzy i pomagali bardzo. Pytałam też innych tłumaczy, którzy powiedzieli, że jeżeli się porówna między książkami Gombrowicza, to *Trans-Atlantyk* i *Kosmos* są dużo łatwiejsze niż *Ferdydurke* dla Chińczyków.



Małgorzata Smorağ-Goldberg: Dużo mówiliśmy o *Trans-Atlantyku*, więc nie będę do tego wracać – wydaje mi się, że jest to bardzo trudny tekst do przetłumaczenia. Ale mało mówiliśmy o *Ślubie*. Moim zdaniem jest on bardzo trudnym tekstem do przekładu, na przykład we Francji na scenie zupełnie nie wychodzi dlatego, że akcją *Ślubu* jest podnoszenie normy językowej z niskiej do wysokiej i muszą w danym języku funkcjonować normy niskości. Na przykład „dutknąć palicem” – tego nie można przetłumaczyć na francuski, co jest zaskakujące, bo język wsi jest klasycznym językiem francuskim. Będąc dzieckiem wychowałam się w Paryżu i kiedy potem zaczęłam podróżować po Francji, byłam zaskoczona, jak chłop francuski pięknie mówi po francusku i jest to czysty, nieskażony miastem język. Jest tylko jedna gwara *berrichon* i wszystkie stylizacje gwarowe u Moliera to jest tylko ten jeden język, ale stosunkowo mały wachlarz tych dialektizmów, tych możliwości...

Anna Spólna: Co stwarza ogromną trudność dla tłumacza...

Małgorzata Smorağ-Goldberg: Więc *Ślub* zupełnie nie wychodzi, bo powolne podnoszenie się do wysokiej normy językowej jest właściwie główną akcją tej sztuki. Są oczywiście języki, w których to się udaje. Nie mamy tłumaczy na szwedzki, ale Anders Bodegård mówił, że tam świetnie wychodzi „dutknąć palicem” bo jest norma gwary i norma wysokiego języka. To wychodzi niezłe po angielsku, bo istnieje właśnie norma wysokiej angielszczyzny i języka niskiego, ale po francusku nie. I to jest może dowód na to, że Francja jest bardzo demokratyczną kulturą, bo w niej nie można być tak zdeterminowanym przez język, jak i w Polsce czy w Anglii.

Anna Spólna: A z perspektywy tureckiej?

Osman Firat Baş: Zaproponowano nam wszystkie pozycje, ale nie miałem tyle czasu, dlatego wraz z koleżanką Neşe Taluy Yüce przetłumaczyliśmy wszystkie powieści, a pani Neşe przełożyła też *Dziennik*. Ja jestem tłumaczem *Ferdydurke* i *Pornografii*. Porównując, *Pornografia* to łatwiejszy tekst, ale ja tłumacząc *Ferdydurke* bawiłem się. Kiedyś, dawno, dawno temu, kiedy byłem studentem, byłem fanem *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. Przez dwa lata chodziłem po dziedzińcu uniwersytetu jak Raskolnikow, to znaczy w tym duchu... Potem spotkałem polskiego dyplomatę, który stwierdził, że jeżeli przeczytałbym Dostojewskiego w oryginale, byłbym zachwycony, bo tłumaczenie nic nie daje. Z *Ferdydurke* było tak samo, bawiłem się ogromnie. Jednego tylko żałuję: w *Ferdydurke* widzę bunt młodego pokolenia, trochę jak – nie wiem, czy to dobry przykład – Jamesa

Deana w latach pięćdziesiątych i gdybym był trochę młodszy, mógłbym mieć większe panowanie nad tym żargonem. Jeżeli chodzi o żargon uczniowski, to wykorzystywałem raczej słowa z lat siedemdziesiątych, bo wtedy byłem w szkole podstawowej i średniej. Nie ma to nic wspólnego z Gombrowiczem, ale Witkacy... przy Witkacym prawie miałem popełnić samobójstwo, naprawdę! Pięćdziesiąt stron tłumaczyłem przez półtora roku, dla porównania.

Małgorzata Smorań-Goldberg: A co tłumaczyłeś?

Osman Firat Baş: *Szewców.*

Jurij Czajnikow: A, *Szewców*, od *Szewców* można dostać szewskiej pasji... Właśnie złapałem się na takiej myśli, że nigdy dotąd nie zadawałem sobie tego pytania: trudniej–łatwiej. To było dla mnie, jak to mówią po francusku, *événement*, wydarzenie raczej. Nie robota, a życie. Jeśli ktoś w kimś się zakocha, nie pyta, czy ta osoba jest dostępna, czy niedostępna. Trzeba w jakiś sposób nadal kochać i próbować znaleźć sposoby. Jeśli to jest częścią życia, jestem już tak w tym znużony, że nie mogę po prostu rozróżnić siebie od tego, co robię. Fach tłumacza bywa niebezpieczny, tak samo, jak, powiedzmy, aktora: można zagrać zabójcę czy mordercę w taki sposób, że po prostu wejść w rolę najpierw psychologicznie, potem psychosomatycznie... I potem pójść gdzieś tam z siekierą. Najdziwniejsze jest to, że gdy coś nas pociąga, to absolutnie nie ma w tym żadnej trudności, można o tym mówić tylko w jakimś innym wymiarze. Gdy tłumaczyłem *Trans-Atlantyk*, wolałem nie jeść, nie spać... nie mogłem się oderwać, bo to było częścią mojego życia. Jeśli odchodzę od tego tekstu, to nie żyję – muszę egzystować w tym tekście po prostu i wtedy tekst sam mi pomaga.

Z Gombrowiczem to samo, on jest bardzo mocny. Jeśli normalny tekst jest jak tabliczka mnożenia: mówi, że dwa razy dwa jest cztery, to Gombrowicz daje otwarty wachlarz możliwości i ja muszę sobie z tego wybrać, szukać tam poezji. Na przykład czytam scenę z *Pornografii*, w której umiera Amelia. Co Gombrowicz opisuje? Miednica pełna krwi, tam wata pływa, jej zabójca, jakiś młody człowiek gdzieś siedzi: białe zęby, złote włosy, czarne stopy. W moich oczach pojawia się od razu obraz: wata i krew, biało-czerwone, symbol cierpienia. Dalej ten młodzieniaszek: czarne stopy, złote włosy, białe zęby, no to, przepraszam, jest imperialna flaga rosyjska...

Małgorzata Smorań-Goldberg: Ale on kompletnie rozwała to jednym zdaniem: „Amelia musiała załatwić się ze śmiercią” i wtedy cały patos pada, i to jest genialne.

Jurij Czajnikow: Ja to rozumiem, ale próbuję w otwartym świecie szukać dla siebie jakiejś poezji, która mi pomaga ten świat w jakiś sposób zjednoczyć. Nie mogę całe życie żyć z tabliczką mnożenia, muszę coś tam znaleźć. Więc Gombrowicz nie jest jak nuty, które gramy od rana do wieczora tak samo. To jest standard jazzowy, który każdy gra tak, jak...

George Yacoub: Chyba trudno znaleźć poezję w „załatwianiu się”.

Małgorzata Smorağ-Goldberg: To nie jest standard jazzowy, to jest Bach!

Anna Spólna: Mam prośbę, aby państwo zechcieli przywołać jakieś sformułowanie, zdanie albo wyraz, który z powodów kulturowych (właśnie tej odmienności i egzotyczności) sprawił sporo kłopotów, zanim został przetłumaczony – także dlatego, że w jakimś sensie trudne jest znalezienie adekwatnego odpowiednika w kulturze, którą państwo reprezentują, przekładając. Domyślałam się, że doświadczenie borykania się z odmiennością kulturową jest codziennością tłumacza.

George Yacoub: Największym problemem dla tłumacza na arabski to jest to, że w tym języku nie funkcjonuje czasownik „być” w sensie „ja jestem/ty jesteś”, a Gombrowicz ze swoim „Poniedziałek. Ja. Wtorek. Ja...”. Więc te dwa zdania to jest nie lada wyzwanie dla tłumacza, na pograniczu kultury, bo czysto językowe. *Iwona...* wprawdzie niestety nie była wydana, ale jest przetłumaczona. Pamiętam na przykład „cimci rymci” (śmiech): młodsza córka, jeszcze mała, zaczęła powtarzać za mną „cimci rymci”, bo zacząłem sobie wyobrażać, jak to można powiedzieć. Przecież nie ma takiego wyrazu po arabsku. Nie mówiąc już o *Ślubie*. Ja tłumaczyłem *Ślub*. Tam jest pełno takich wyrazów jak „ksiądz”, „palic (...) w sam raz do dłubania w nosie”, mnóstwo tam problemów. Tylko z jednym moim zdaniem po arabsku dobrze mi wyszło. Ta wysokość–niższość w scenie z pijakiem, który jest tam ambasadorem i nawet widziałem to, jak gdyby... bo jednak jest język wysoki w kulturze arabskiej.

Osman Firat Baş: Uczciwie chciałem dodać, że wszystkie podstawowe pozycje Gombrowicza zostały przetłumaczone u nas na początku lat 90., głównie z francuskiego. Wtedy nie byłem tłumaczem. Kiedy po latach ja i następnie pani Neşe podjęliśmy tłumaczenie tych utworów, mieliśmy jakąś bazę. Ktoś przetłumaczył z francuskiego, być może nieidealnie, ale braki wynikały z tej wersji francuskiej, nie do końca były to błędy. Ja to uzupełniłem, dlatego była to dla mnie pewnego rodzaju zabawa. Co było trudne i trochę krytykowane na forach (jeden artykuł w tonie

krytycznym ukazał się po *Ferdydurke*, choć generalnie recenzje były pozytywne) to jednak te fragmenty żargonu. Jakiś pan pytał, dlaczego w tej książce chłop polski mówi turecką gwara chłopską. Ta wymyślona przeze mnie gwara to po prostu połączenie dwóch gwar, bo trzeba było podkreślić, gdzie mówi na przykład chłop, gdzie Pimko. Pimko z natury rzeczy ma inny język, a w tłumaczeniu z francuskiego nastąpiła neutralizacja i nie do końca można było to odróżnić. Tak, te fragmenty sprawiały mi trudność, bo musiałem być twórczy, wymyślić swój język. Nie do końca dokładnie tłumaczyłem pewne rzeczy, niektóre wymyśliłem. Na przykład takie *canto*, rodzaj zabawnego śpiewu z lat 30., bardzo popularnego w Turcji. Taki żarcik Młodziaka zastąpiłem tego rodzaju śpiewem.



Anna Spólna: Tureccy czytelnicy rozumieją te aluzje?

Osman Firat Baş: Tak, ale na przykład pojawia się taki komentarz: „Kurczę, czy ten tłumacz był pod wpływem alkoholu, bo tam jest jakieś *canto* z lat 30.?”. Na forach są teksty nie tylko krytyczne czy naukowe, ale wiem, że ci ludzie mają głowę do literatury, wiedzą co jest dobre, są mądrzy. Niemniej takie komentarze miały miejsce.

George Yacoub: Przepraszam, jeszcze tylko dwa słowa. Dużym problemem dla tłumacza na język arabski są tak zwane wykrzykniki o zabarwieniu religijnym. Jak tłumaczyć „Matko Boska!” skoro kultura muzułmańska nie uznaje boskości Chrystusa? Tu chodzi o to, że Bóg nie może mieć matki. „Na rany Chrystusa”, a muzułmanie nie uznają ukrzyżowania Chrystusa, i tak dalej. Osobiście uważam, że w zależności od tekstu

czasami wystarczy powiedzieć „O Boże!”, ale nie zawsze, bo tu czasami jest inne zabarwienie, a jednak powinniśmy przekazać część tej kultury.

Małgorzata Smorağ-Goldberg: Ja tłumaczyłam tylko *Kronosa*, bo wszystko Gombrowicza zostało przetłumaczone na francuski, niektóre rzeczy kilka razy. W *Kronosie* olbrzymim wyzwaniem było słownictwo związane z bólem. Wszyscy wiemy, że Gombrowicz był chory, ale czytając *Kronosa* widzi się, jak centralną sprawą w jego życiu była choroba i jak to przesuwanie się linii cienia coraz bardziej zaraża nawet momenty zdrowia. Wszystkie gradacje terminologii związanej z bólem, cierpieniem, trudnościami z oddychaniem... Ja się nawet bawiłam w takie statystyki, w tym tekście wszelkie gradacje bólu, boleści powracają co najmniej pięćdziesiąt razy. To było naprawdę wyzwanie, żeby nie powtarzać, ale żeby oddać te wszystkie neologizmy, które Gombrowicz wokół bólu tworzy. Odbywa się tam jakby anektowanie świata bólu do własnego świata i on to przerabia na swoją rzeczywistość. Bardzo trudno to oddać, bo język francuski jest językiem bardzo sztywnym, rozmawialiśmy niedawno o tym, że jest to język, który narzuca swoją logikę. Nabokov, który w dzieciństwie mówił lepiej po francusku i po angielsku niż po rosyjsku (opowiada w swoich wspomnieniach, jak ojciec zdał sobie w pewnym momencie sprawę, że on po rosyjsku umie tylko „mama” i „kakao”, więc zatrudnił wtedy wiejskiego nauczyciela, żeby go nauczył rosyjskiego) miał wybór: mógł zacząć pisać albo po francusku, albo po angielsku. Wybrał angielski dlatego, że ten język można sobie urobić, przystosować, można go zagospodarować, można się w nim zadomowić, można próbować różnych tworów językowych, a francuski jest takim językiem, który narzuca swoją formę. Nie można wejść we francuski jak w stare pantofle. Dlatego trudno było oddać to osvajanie świata choroby, które następuje w *Kronosie*. To była największa moja trudność.

Ktoś powiedział, że *Dziennik* jest łatwiejszy do przetłumaczenia. Wydaje mi się że *Dziennik* jest w rzeczywistości bardzo trudny, choć to taka nieewidentna trudność. To jest bardzo często biała poezja, strony, które są naprawdę szczytem... Jak się porównuje np. pewne sceny z wywiadami Rity w książce *Gombrowicz w Argentynie*... Na przykład Betelú opowiada, jak poszedł z wizytą do Gombrowicza, bo ten był chory i zniknął z kawiarni. Gombrowicz pisze na ten temat (zresztą stylizuje, bo to jest obok góry Kalwarii, czyli to jest pasja Chrystusowa). Zaczyna się atak anginy i to jest po prostu przepiękny wiersz o tym, co znaczy choroba i zarażanie zdrowia przez chorobę. A Betelú opowiada po prostu faktograficznie: „poszedłem”, „matka mi dała kompot”, „Gombrowicz był chory”, „był sam” i tak dalej. I widać, jak Gombrowicz przetwarza zwykłe zdarzenie w metaforę śmierci, choroby, bólu i to wchodzi zresztą w taki

passus, który jest całym ciągiem pasji Chrystusowej. Gombrowicz był nią zafascynowany.

Jurij Czajnikow: Słusznie! Jeśli ta proza nie jest poezją, to czy to w ogóle jest proza? Bo inaczej przypomina jakieś zapiski księgowego, może coś w tym rodzaju... Jeśli ta proza nie jest poezją, to ona w ogóle nie istnieje i Gombrowicz dlatego jest wielkim pisarzem, bo jest poetą. Przez ten otwarty system znaczeń daje tyle poziomów wolności, że każdy może sobie wybrać w tych tekstach wolność, po prostu sobie wybrać.

Anna Spólna: To jeszcze poproszę o przykład związany z językiem chińskim i zaraz otworzymy dyskusję, wszyscy ze wszystkimi będą mogli wymieniać myśl i doświadczenia.

Wu Lan: Jeżeli chodzi o hierarchię, to w chińskim nie ma problemu. Nasz język jest podzielony tak, że jeżeli ktoś jest wykształcony, to mówi zupełnie innym językiem niż niewykształcony. Gdy mówimy o bólu, w zależności od tego, gdzie boli, mamy inne słowo i od razu wie się, że bolą kości czy mięśnie – to dla Chińczyków nie jest trudne. Natomiast dla tłumacza jest bardzo trudne, jeżeli słowa są specyficznie są polskie. Na przykład „konfitura” czy „kompot”: nie wiemy, jak mamy tłumaczyć, bo Chińczycy nigdy ich nie wiedzieli, nigdy nie próbowali. My jako poloniści nawet nie możemy powiedzieć, że to jest gęsty lub rzadki dżem, bo tego też nie znają. Musimy znaleźć jakieś słowo. Albo „kura w potrawce”, tak. Gombrowicz używał bardzo dużo takich słów, podobnie jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* – tam jest tyle grzybów! Nie wiedzieliśmy, jak mamy to tłumaczyć.

Anna Spólna: Słowa ukazujące realia, przyrodę, zwyczaje kulinarne...

Wu Lan: Tak, to jest dla nas trudne, metafory nie. Dam taki przykład: dzisiaj rano mieliśmy dyskusję o „pupie”. Mamy na to dwadzieścia słów, w ogóle nie ma żadnego problemu, żeby powiedzieć „pupa”, „upupienie”, „napupienie”, „wypupienie”, „rozpupienie”...

Anna Spólna: Po prostu pozazdrościć!

Wu Lan: No właśnie, takich słów mamy bardzo dużo i dlatego dla Chińczyków to nie jest problem.

Michael Handelzalc (Izrael): Jest pojęcie z teorii literatury XX wieku u formalistów rosyjskich i u strukturalistów – wyobcowanie. Oznacza

ono, że kiedy na rzeczywistość, która jest znana, patrzymy nowym spojrzeniem, nagle wydaje się ona obca i musimy poznać ją na nowo. Można tu nawiązać do tego, że emigrant jest obcy, wszystko jest dla niego nowe i próbuje to rozumieć i opisać. W pewnej mierze Gombrowicz czuł się jakoś obcy i w Warszawie, i na pewno w Argentynie, i jeszcze później we Francji, czyli był obcy wszędzie. I jeszcze druga rzecz: moim zdaniem on podchodził do języka polskiego z założeniem, że to jest jego język i on ma zupełną wolność, żeby robić z tym językiem, co chce. W pewnej mierze zachowywał się wobec tego języka jak obcy człowiek, który nie zna reguł, nie uznaje reguł i dlatego może sobie pozwolić na sformułowania...

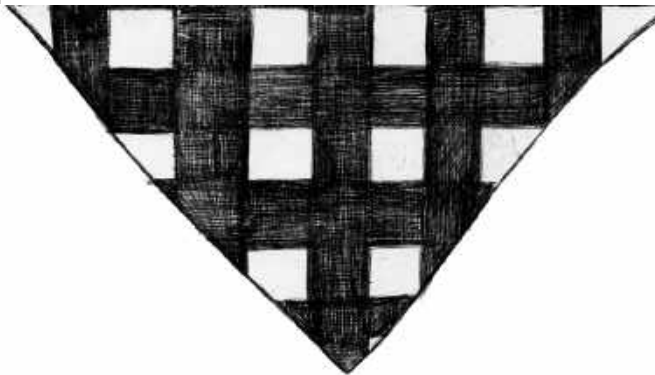
Małgorzata Smorań-Goldberg: Nie, on się do języka polskiego odnosi jak sandomierski szlachcic, który ma prawo do wszystkiego, bo jemu wolno. Bierze słowo jak śliwkę, obgryza, wypluwa, po prostu jest panem.

Michael Handelzalc: Bo jemu wolno, tak, ja to znam! Na przykład emigranci, którzy przyjechali do Izraela i nauczyli się hebrajskiego, są różni pisarze. Ephraim Kishon był humorystą, Węgrem, który się nauczył hebrajskiego i wielkim neologistą hebrajskim. Robił rzeczy, na które nie pozwoliłby sobie człowiek znający język hebrajski, bo rozumiał, widział język z wewnątrz i z zewnątrz. To umożliwia tworzenie języka, który jest niby znany wszystkim, ale nagle brzmi jak język obcy, który musisz poznać od nowa. Co jest w pewnej mierze zaletą Gombrowicza i dlatego to jest trudne. Co do bólu, to w książce Meira Shaleva, jednego z izraelskich autorów, znajduje się duży ustęp o tym, że w hebrajskim nie ma języka na ból, nie ma dosyć słów. Z kolei w *Pornografii* jest „baba”, w jakiejś scenie Karol podnosi spódnicę baby. Kiedy tłumaczę to na hebrajski, co mam z tą „babą” zrobić? Myślałem, myślałem, próbowałem i zostawiłem „babe” po hebrajsku. Tylko problem jest taki, że „baba” dla Żydów ze Wschodu to jest starzec (śmiech publiczności).

Inesa Kuryan (Białoruś): Ja jestem językoznawcą przede wszystkim, doktorem slawistyki historycznej. Czy były takie badania, które dotyczyły tego, w jakim środowisku językowym rósł Gombrowicz? Biorąc pod uwagę, że jego dziadek przyjechał z terenów Litwy, z Kresów – a badałam z Uniwersytetem Warszawskim polszczyznę północnokresową – podejrzewam, że on słyszał tę mieszaną, bardzo awangardową polszczyznę, którą można dostrzec w tekstach dialektalnych polszczyzny północnokresowej. Więc nie wiadomo, czy to nie wpływało na te egzotyzymy językowe. Jest takie stadium braku słów, kiedy człowiek zaczyna sypać

neologizmami z tego języka, który w połowie już sobie przyswoił i ta praktyka neologizmów stwarza taki egzotyczny język. Czyli filologiczne czytanie Gombrowicza powinno sięgać nie tylko do literaturoznawstwa, ale też do dialektologii i językoznawstwa, także w diachronii, a nie tylko w aspekcie synchronicznym. To wszystko.

Małgorzata Smorağ-Goldberg: Ja bym tylko dodała, co jest fascynujące w *Trans-Atlantyku*. Mnie się wydaje, że tutaj Gombrowicz praktykuje diachronię języka polskiego. Ja się czuję właściwie lepiej w języku francuskim, ale urodziłam się w języku polskim i wyjechałam z Polski mając lat czternaście, więc mam różne połączenia językowe: język myślenia jest językiem francuskim, a język czucia jest językiem polskim. Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* po prostu podróżuje sobie po historii języka i to jest coś, czego nie jesteśmy w stanie zrobić w języku nabytym. On jakby manifestuje, że to jest polszczyzna-ojczyzna. Tego nie będzie w stanie zrobić w nauczonym nawet najlepiej języku. Intuicja deformacji, odmian dialektalnych, archaizmów, fakt, że w języku ojczystym rozumiemy historię danego słowa, rozumiemy, że jeżeli jest ulica Podwale to skądś ta nazwa pochodzi. Ja tego nie czuję do końca w języku francuskim, tej historii słów. To Proust świetnie opisuje *W poszukiwaniu straconego czasu*. Dlaczego Oriana de Guermantes fascynuje? Dlatego, że ona jest u siebie w języku francuskim, że może sypać jakimiś powiedzonkami wiejskimi, chłopskimi i to wcale nie będzie uwłaczać jej arystokratyzmowi, bo ona jest u siebie, jest panią. Gombrowicz oficjalnie walczy z Proustem, który jest dla niego takim chorowitym jak on chuderlawcem, leżącym w wykorkowanym pokoju, ale tak naprawdę to jest jego bratnia dusza i on właśnie jest takim de Guermantes w *Trans-Atlantyku*. Pokazuje, że on wszystko wie o polszczyźnie, jest tutaj u siebie i nigdy nie będzie u siebie w innym języku. I to jest uniwersalne.



Tadeusz Sławek

IMAGINE. SNY PRZEKŁADU

Imagine to nie tylko uhonorowanie wielkiej pieśni, ale również wezwanie do refleksji. Interesuje mnie taki sposób myślenia, który uwalnia wyobraźnię. Uważam, że przekład jest idealną płaszczyzną, w ramach której, przetwarzając literaturę z jednego języka na drugi, można jednocześnie re-kreować zastany świat, który często wydaje się niewystarczający, a nawet przynoszący wstyd. Dzięki przekładowi jesteśmy w stanie go poprawić.

Zależy mi na uruchomieniu tego rodzaju myślenia, w którym wyobraźnia odgrywa podstawową rolę. W postanowieniu tym utwierdził mnie, a potem umocnił pewien utopistyczny impuls, który zawdzięczaam interesującemu cytatowi, znalezionemu w poświęconej literaturze arabskiej książce Anny Ziejki Stanton *The Worlding of Arabic Literature: Language, Affect, and the Ethics of Translatability*. Ostatnimi czasy tłumaczenie literatury arabskiej na język angielski jest niezwykle popularne. Autorka pisze, że „trzeba przekładać literaturę arabską na angielski, poświęcając wiele troski tekstowi, w całej jego językowej i artystycznej pełni, a także z optymizmem, co do roli, jaką literatura może odegrać w świecie. Ten optymizm, chociaż zapewne utopistyczny, obdarzony jest siłą etyczną. To nad wyraz szczodry dar, jaki tłumacz lub krytyk składa tekstowi, tradycji literackiej czy językowi, który otwiera się na przekład. To jest także wiara w to, że tekst jest przekładalny i w to, że wniesie swój udział do dziejów świata”. Mam nadzieję, że wytłumaczyłem się zwięźle, dlatego tak nazwałem to małe przedsięwzięcie, które chciałem dzisiaj państwu zaprezentować.

Pierwszym snem przekładu jest sen filozofa, czyli o zrozumiałości. Norman O. Brown jeden z lekturowych mistrzów mojego humanistycznego dorastania, autor słynnego *Love's Body*, twierdził, że już w XVII wieku mamy do czynienia z trzema różnymi językami, które należy wzajemnie sobie tłumaczyć. Język polityki – wypracowany przez Machiavello i Hobbesa.

Język badań biblijnych, który istniał zawsze, ale dostał nowego impetu za sprawą Lutra i teologów protestanckich. I wreszcie język nowej filozofii, czyli Kartezjusz i Spinoza. Jednak ktoś musi te języki nauczyć rozumieć się wzajemnie. Jak mówi Brown, „ktoś musi czynić pokój między polityką, filozofią i religią”. Przekład pokazuje nam, że te trzy języki muszą się wzajemnie przetłumaczyć, znaleźć jakiś wspólny język i jako rozwiązanie wskazuje hermeneutykę, która miałaby doprowadzić nowoczesność do tego, że będzie w stanie sama się zrozumieć w wielu językach, którymi posługuje się już w XVII wieku, a mnogość tych języków będzie z pewnością narastała. Wspominam też przy okazji o innym mistrzu, C. Wright Millsie, wybitnym socjologu, autorze *Wyobraźni socjologicznej*, który zwracał uwagę na to, że istnieje obowiązek przekładania. Badaczowi zależało na tym, żeby uwolnić wyobraźnię. Wyróżnił on cztery możliwe postawy wobec nas samych, którzy obcujemy z tekstami (on mówi o tekstach naukowych, ale możemy założyć, że dotyczy to wszystkich tekstów także literackich). Są tłumacze, którzy twierdzą, że rozumieją i lubią – wtedy tłumaczy się przyjemnie i potoczyscie, chociaż nie wiadomo, czy dobrze. Są tacy, którzy twierdzą, że rozumieją, ale nie lubią i wtedy tworzą wbrew sobie. Trzeci rodzaj to ci, którzy twierdzą, że nie rozumieją, ale lubią – i ta postawa jest najciekawsza, gdyż wtedy tekst staje się „bajkowym labiryntem, fascynującym ze względu na swą wzniosłą niezrozumiałość”. Ostatni to ci, którzy twierdzą, że nie rozumieją i nie lubią – wówczas nie ma co mówić o przekładzie. Myślę, że trzecia propozycja Millesa idealnie pokazuje sytuację, w której przekład czuje się najlepiej, to znaczy tam, gdzie tłumacz nie twierdzi, że rozumie, ale lubi. Wówczas tekst staje się czymś niepokojącym. Jest to wyzwanie, w którym bolesna staje się kwestia zrozumiałości, powstaje pytanie, o czym właściwie jest mowa? Pozwolę sobie na własne dopowiedzenie, że mowa jest o człowieku i jego relacji ze światem. W tłumaczeniu zawsze dochodzi się do momentu, kiedy zdajemy sobie sprawę, że poprzez tekst mówimy, zastanawiamy się nad człowiekiem, jego relacją z rzeczywistością. Przypomina się tu słynne zdanie Spinozy z początku jego traktatu politycznego, w którym mówi on „staralem się usilnie o to, aby ludzkich postępów nie wyśmiewać, nie oplakiwać, nie potępiać, lecz je zrozumieć”. Tyle **à propos marzenia o zrozumiałości**, które jest właściwie wbudowane w głęboki paradoks – dobrze się rozpoczyna drogę do zrozumienia, kiedy się nie rozumie, wówczas zaczynają dziać się ciekawe rzeczy, które Milles nazywa skrótowo bajcznym labiryntem, w który wchodzimy i nie wiadomo jak, kiedy i w jakim kształcie się z niego wyłonimy.

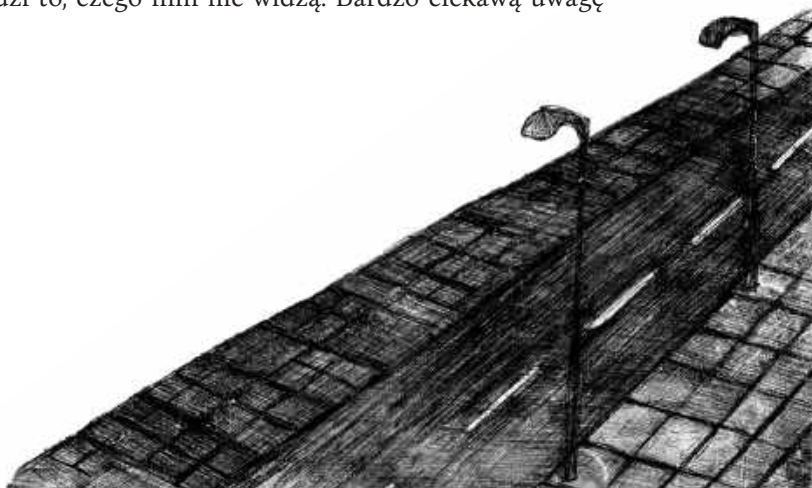
Drugi sen nazywam snem autora albo snem o oryginale. Tak jak w słynnym opowiadaniu Borgesa mapa śni, żeby zostać ziemią, którą przedstawia,

tak każdy przekład marzy, żeby wypchnąć oryginał, żeby tak się w niego wczytać, żeby go wyczytać z jego miejsca i zająć to miejsce, żeby zatrzeć pojęcie przekładu. Wybitny tłumacz Krzysztof Bartnicki mówi: „Teksty popełnione w celu upozorowania zwiemy tekstami zmyślonymi, jednak fałszerstwo doskonałe nie istnieje, a jeżeli fałszerstwo doskonałe istnieje, nie nazywamy go w ogóle fałszerstwem”. Ostatnia książka owego autora *Sad zapięty*, będąca antologią przekładów niebędących przekładami niezwykle interesująca, ponieważ tłumacz dokonuje wszelkich wysiłków, aby być autorem, a jednocześnie starannie to ukryć i wprowadzić nas w pewnego rodzaju stan zmieszania. Bartnicki tworzy ów bajeczny labirynt, w którym autor, udając tłumacza, robi wszystko, żeby stworzyć iluzję przekładu. W takiej sytuacji mówilibyśmy o kimś, kto może nie jest autorem, tylko auktor. Słowo auktor wywodzi się z łacińskiego *augeo*, co znaczy pozwolić rosnąć, powiększać się. Oczywiście, gdyby patrzeć tylko na statystykę słów w przekładzie, to może ona odpowiadać ilości słów w oryginale, ale w istocie, na zapleczu znajduje się nieskończona liczba słów, które do ostatecznej wersji przekładu się nie przebiły. Dlatego mówię o auktorze, ponieważ jest to ktoś, kto pozwala tekstowi rosnąć. Przekład jawi się tutaj jako coś w rodzaju ukierunkowania. Nie tyle dojścia do jedynej odpowiedzi. Więc mówmy o przekładzie w wersji auktorskiej jako pewnym ukierunkowaniu, co odpowiadałoby wezwaniu do hermeneutycznego powołania przekładu. Gadamer mówi: „Wieloznaczny sens tego, co powiedziane, a sens wskazuje zawsze jakiś kierunek, wychodzi na jaw tylko wówczas, gdy coś mówimy, nie powtarzamy, lecz po prostu mówimy”. Zatem jeżeli przekład jest ukierunkowaniem, musi być także perspektywą, doprowadzającą do wytworzenia konkretnej wersji przekładanego tekstu. Zamkniemy źródła, plik w komputerze, trzeba będzie dokonać wyboru, ale tekst wciąż będzie przyzywał kolejnych tłumaczy, których to ukierunkowanie albo zmyliło, albo sprawiło, że wybrali inne. Maurice Merleau-Ponty pisał o malarstwie, ale myślę, że to samo możemy powiedzieć o tekście, że „oddycha całym światem”. Tekst oddycha całym światem i jeżeli tak, to trudno mówić o **wersjach ostatecznych, może być wersja skończona w sensie ukończenia pracy, ale nigdy nie jest ona ostateczna.**

W tym momencie możemy powiedzieć, że sen śni własny wewnętrzny sen, tak jak my czasami śnimy, że śnimy. Taki wewnętrzny sen nazywam snem Joanny Mueller, wybitnej poetki nagrodzonej za całokształt twórczości poetyckiej. W wierszu pod tytułem *Przebudzanka dla córek* autorka popełnia łże-tłumaczenie. Jest to próba przekładu znanej wylizanki opierającej się na stereotypowych rolach i pojęciach: „What are little girls made of? Sugar and spice, And all that's nice; That's what little girls are made of”, natomiast łże-tłumaczenie Muller wygląda w ten sposób:

„Z czego zrobiono dziewczynki małe? Z mocy, wolności, poczucia wartości. Z tego zrobione są całe”. Ten przekład uzupełnia uwagę u dołu strony „przekład, ale nie przez kolanko”, co oczywiście sugeruje, że mamy do czynienia z łże-przekładem, w tym sensie, że jest to przekład całkowicie dopasowany do nowej sytuacji społecznej, politycznej, kulturowej. Jest łże-przekładem, który reaguje na zmieniające się warunki nieprzystające do rzeczywistości, w jakiej powstawał tekst oryginalny. W tej sytuacji tekstu nie da się przetłumaczyć w taki sposób, aby mógł dalej pełnić swoją funkcję „wychowawczą”, jaką spełniał w czasie, gdy został napisany. Właśnie tak tłumacz staje się nowym autorem tłumaczonego tekstu.

Trzeci sen nazywam snem żeglarza albo snem o Przejściu Północno-Zachodnim. Znaczna część XIX wieku to poszukiwania przejścia ze wschodu na zachód przez Morze Północne, aby skrócić drogę na nowy kontynent. Tak samo tłumacz próbuje znaleźć przesmyk, który pozwoli przejść z jednego tekstu-kontynentu do kolejnego. W jednej ze swoich książek, Annie Dillard, cytuje dziennik polarny Ernesta Shackletona opisującego moment, w którym badacze zbliżają się do kontynentu: „Patrzyliśmy, jak nowe góry wznoszą się z wielkiego nieznanego obszaru, który rozciągał się przed nami, czując wielką ciekawość, ale i przerażenie”. Myślę, że w tym śnie tłumacz bądź tłumaczka dostrzega nowy kontynent, zna go, ponieważ zna doskonale język, zna wypiętrzenia słów motywowane składnią, regulowane ruchami gramatyki, ale czymś innym jest je znać, a czymś innym przez nie przebić, przetrwać, przetrzymać. To przejście z tekstu do tekstu w przypadku tłumacza jest bardzo trudnym polarnicznym zadaniem. Pozostaję przy tej metaforze i przychodzi mi na myśl jeszcze inny sen we śnie. Słynna postać kapitana Nemo z arcy-powieści Verne'a, w której tkwi potężny potencjał kontestacyjny wobec zastanego stanu rzeczy, a który jest niezwykle istotny w tłumaczeniu. Wracając do idei *imagine*, ma to być przekształcenie tekstu, ale także przekształcenia świata. Wiara w to może jawić się jako naiwna, ale wydaje mi się ona konieczna. Tłumacz, w odróżnieniu od czytelnika, musi się w tekście zanurzyć, tak jak kapitan Nemo, który konstruuje swoją łódź podwodną i widzi to, czego inni nie widzą. Bardzo ciekawą uwagę



w tej materii znajduję znów u Merleau-Ponty'ego: „Jak pływak prześlizguje się nieświadomie nad światem podwodnym, tak tłumacz odkrywa swój świat przy pomocy batyskafu, który opuszcza na dno i dostrzega te rzeczy, które być może inni widzą z góry jako takie przebłyski”. Jeszcze jeden element jest ciekawy w kapitanie Nemo. Dowodzi on, że za każdym tekstem tłumaczenia stoi walka wielu słów, wielu obrazów, wielu książek. Kapitan Nemo posiada wspaniałą bibliotekę arcydzieł świata zachodniego, a także niezwykłą galerię dzieł sztuki. Tak samo tłumacz, który pracuje na konkretnym tekście, zanurzony jest w całej plejadzie innych tekstów, które nie są widoczne dla czytelnika na powierzchni. Tymczasem one cały czas drżą i pracują w tekście tłumaczenia.

Sen czwarty to sen o języku, czyli sen filologa. Uwaga Michela Serresa, który mówi o języku tak: „najczęściej język z małymi wyjątkami drzemie, podobnie jak drzemią nasze neurony. Niestety narzędzia czy świadkowie naszej inteligencji pozostają pogrążeni we śnie, czekając na tego, kto uzna za swoją życiową misję zbudzenie ich z tego snu, kto zdobędzie się na radykalne przededefiniowanie swego języka, pobudzenie go do właściwego życia, zdolności do myślenia”. Jeżeli będziemy pamiętać o wszystkich słowach, które toczą swoje walki na zapleczu tłumaczenia i z których jedno zwycięża, a wszystkie inne zostają dla czytelnika niezauważone, dostrzeżemy, że mniej więcej to mogłoby się zrealizować w śnie filologa. Taki przekład chce obudzić język, chce przekonać, że słowa naszego własnego rodzimego języka wcale nie są ograniczone do tych znaczeń, które mają, ale że drzemią w nich inne sensy i zupełnie inne możliwości. W tym sensie tłumacz dotyka samego nerwu tego, czym jest filologia. Jeżeli chcemy ocalić filologię, to musimy o niej myśleć jako o działalności budzącej język do życia, a co za tym idzie, także krytyczną postawę wobec znaczenia słów, z którymi stykamy się w przestrzeni publicznej. Werner Hamacher w swoich *95 tezach o filologii* w tezie dziewięćdziesiątej pierwszej mówi, że filologia, a ja mówię, że także przekład to: „koń trojański wprowadzony do naszych śpiących języków”. Przekład budzi, co oczywiście jest już tezą polityczną. Możemy snuć także kolejny sen we śnie, w którym filologowi śni się dodatkowo jeden tekst z francuskiego surrealisty Michela Leirisa, który cierpiał na insomnię, nie spał, ale obsesyjnie przez czterdzieści lat notował swoje sny, jeśli już je miał. W 1924 roku pisał: „Wyobrażam sobie ruch obrotowy ziemi nie jako coś abstrakcyjnego i schematycznego. Oś biegunów i równik zyskują wymiar namacalny i wszystko staje się rzeczywiste. Chropowatość ziemi”. Warto zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze tłumaczenie jest ukonkretnieniem się wszystkiego tego, co mogłoby się wydawać abstrakcyjne, tak jak nagle w tym śnie ukonkretniają się takie hipotetyczne byty jak

południki czy układy równoleżnikowe, które zaczynają się materializować. Po drugie fascynująca jest fraza o chropowatości ziemi. Nagle język okazuje się chropowaty. Pełen szczelin, pęknięć. Ta chropowatość manifestuje się także na płaszczyźnie akustycznej, a więc można postawić tezę, że tłumacz musi czytać głośno, aby nie pominąć tego, co może kryć się w warstwie dźwiękowej. Chropowatość, o której mówi Leiris, polega na tym, że w miarę, jak rozjaśniamy niektóre fragmenty znaczenia, język wcale nie znika, ale jeszcze bardziej się materializuje, jeszcze bardziej jawi się jako szczeliniasty, chropowaty, matowy. Jak mówił Wittgenstein, „nie ślizgajmy się po języku, potrzeba nam tarcia”, trzeba nam chropowatości.

Słowacki pisze do matki z Paryża „Brałem lekcje hiszpańskiego języka i teraz już doskonale rozumiem Don Kiszota – nic równego jak Don Kihote (notabene uczę Teofila, że jeżeli chce uchodzić za Hiszpana, niechaj to h wyrwie z głębi brzucha)”. Otwiera mnie to na sen kolejny, który nazwę snem akustyka, czyli o brzęczeniu. „Wyrwać z brzucha” to silna fraza, trochę położnicza, co przypomina nie o tylko materialności tekstu, ale także źródłowej cielesności tłumacza. Wspominany Bartnicki komentuje swój przekład *Finnegans Wake*: „To tekst, który nie zezwala spokojnie odetchnąć, ni wydać niewinnego dźwięku”. Żaden dźwięk nie jest w tekście niewinny, dlatego musimy czytać głośno. Przypomina to także zapisy Derridy, który nie stronił od tego rodzaju stylistycznych zabiegów zmuszających do głośniejszej lektury, z równoczesnym spojrzeniem na grafie. Słowa brzmiały, ale też brzęczały. Intencjonalnie podkreśliłam to brzęczenie, ponieważ na osiemdziesiątej czwartej stronie *Finnegans Wake* jest taki fragment: „*leaving clashing ash, brawn and muscle and brass-made to oust earthernborn*”, co tłumaczy Bartnicki jako „zostawmy chrząstki łazów kłębów i mięśni i brzęczy mosiężnych, żeby wywłaszczyć ziemiorodka”. Zwróćmy uwagę na „brzęczy”. To są oczywiście rzeczy, ale rzeczy brzęczą, czyli mamy do czynienia z brzęczkami. Tłumacz także nie obcuje z rzeczami tylko z **brzęczkami i ten ruch u Bartnickiego jako przekładcy** wydaje mi się niezwykle cenny, jako sugestia dotycząca wagi akustyki w przekładzie. Należy również pochylić się nad „ziemiorodkiem”. Mówiliśmy już, że jeśli nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o człowieka i jego relację ze światem. Ziemiorodek, w oryginale u Joyce’a *earthernborn*, który jest oczywiście znakomitym opisem kondycji ludzkiej, zupełnie bogatym filozoficznie, a jednocześnie przecież nie może się nie kojarzyć z zimorodkiem. Ledwie dwie litery w zapisie różnią te dwa słowa. Być może te brzęczące rzeczy oraz ziemiorodka mógłby wyśnić ktoś niezwykle wrażliwy na akustyczną stronę tekstu jak na przykład Jerome Manley Hopkins, autor słynnej linii o zimorodku.

Sen polityka. Przekład jest z oczywistych względów działalnością, która śni inną wersję domu niż nacjocentryczna. Jak już wspomnieliśmy o idei zmagania słów, które muszą skończyć się tymczasowym zwycięstwem jednego z nich, przekład nigdy nie jest przełożeniem czegoś „na nasze”. Nigdy nie pozwala tego obcego tekstu udomowić, ponieważ tłumaczenie zawsze pozostawia w sobie ślady tego, co obce. W jakiejś mierze wszelkiego rodzaju nacjocentryczne myślenie o domu stara się zlekceważyć przekład. Pablo de Santis w swojej książce o przekładzie mówi tak: „Język przekładu, jakikolwiek by był, zawsze zawiera w sobie ślady pierwszego języka, te pozostałości dają poczucie obcości i wrażenie dystansu. Książki napisane w naszym języku czytamy jak krótkowidz, przybliżając je zbyt do oczu, natomiast książki napisane w obcym języku oddalamy, żeby były wyraźniejsze. Punkt ostrości znajduje się nieco dalej. Przekład jest jak sygnał ostrzegawczy przed zakusami nacjocentrycznymi, a nawet nacjonalistycznymi. Przypomina się słynne zdanie Kafki, które napisał do Mileny: „Tu jest obczyzna, niewielka wprawdzie, ale to dobrze robi sercu”. Obczyzna dobrze robi sercu. Przekład może więc być także remedium na krótkowzroczność polityki.

Ostatni sen to sen śpiącego na grochu, czyli o tłumacze. Już Jan Parandowski twierdził, że tłumacze to pisarze trudnego słowa. Słowo uwiera tłumacza. Śpi, ale ono go budzi i nie daje ponownie zasnąć. Tłumacz jest księżniczką na ziarnku grochu. Tak dosłownie pisze Maciej Świerkocki o swojej pracy nad słowem „*adelaide*”, który autor *Ullisesa* odnosi do koloru nosa mężczyzny niewylewającego za kołnierz. Fioletowy często używany przez innych tłumaczy, nie zadowala autora polskiego przekładu, który, oddając co cesarskie cesarzowi, to znaczy nie dostrzegając pomyłki w tłumaczeniu tego słowa jako „fioletowy”, ustalwszy, że *adelaide* jest nazwą minerału o barwie szarej lub żółtawej, przyznaje się do niespokojnego snu: „Mnie jednak *adelaide* uwierał. Nie mogłem napisać, że nos pijaka robi się *adelaide*owy, bo wtedy byłby szary. W miarę możliwości nie chciałem zrezygnować z osobliwego wyrazu, bo wszak *Ullises* właśnie takimi leksykalnymi kuriozami stoi”. Warto zwrócić uwagę na ten sen, ponieważ baśń Andersena daje nam wiele do myślenia. O delikatności skóry i ducha tłumacza była już mowa, ale pamiętajmy o co najmniej dwóch dodatkowych okolicznościach. Najpierw jest motyw wytrwałego, lecz długo nieskutecznego poszukiwania będącego warunkiem odpowiedniego wyboru. Duński mistrz opowiada nam, że królewicz, poszukując żony „zjeździł cały świat”, przy czym próby podróży wzmagają brak pewnego kryterium ewentualnego wyboru. Andersen mówi, że księżniczek (jak słów) było wprawdzie dość, żadną jednak miarą królewicz (tłumacz) nie mógł dowieść, czy jest to

prawdziwa księżniczka. Zawsze coś było nie w porządku. Porządek, jaki zaprowadza w tym chaosie możliwości tłumacz, kryje w sobie, a może wręcz ma za zasadę organizacyjną głębokie poczucie, że coś jest nie w porządku. Ten niepokój i nieporządek ożywiają przekład. Dalej we śnie baśni pojawia się jeszcze stara królowa. Królewicz-tłumacz nie jest sam z księżniczką, która zjawia się burzliwą wieczorową porą, prosząc o schronienie. Tłumacz może być samotny, ale gdy podejmuje swoje zadanie, zawsze będzie w towarzystwie, wręcz w orszaku przyzwoitek, pilnujących, by zachował się przyzwoicie, a jego wybór nie był przypadkowy. Stara królowa to nic innego jak wielkie dziedzictwo bibliotek, długie szeregi leksykonów, słowników, materiałów źródłowych i krytycznych. To one podkładają ziarenko grochu słowa pod materac księżniczki tłumacza, którą teraz mechanizmem sennego przekształcenia staje się sam tłumacz. Teraz czuje, że słowo go uwiera.



Tomasz Majewski

MICIŃSKI. KONSTELACJE

1.
Poeta natus

Ojciec przyszłego poety, Rudolf Miciński, wyzuty z majątku szlachcic, urodził się w 1820 roku w Demeszkowcach w dawnym powiecie stanisławowskim w Galicji, w majątku spowinowaconych z jego matką Ścibor-Rylskich¹. Okoliczność ta o tyle ma znaczenie, że jego syn, poeta Tadeusz, mimo że urodził się pięćdziesiąt sześć lat później w Łodzi, zgodnie z rosyjskim prawem miał także obywatelstwo austriackie po ojcu. Sprawa ta przysporzyła Tadeuszowi Micińskiemu niedogodności na początku I wojny światowej, kiedy mimo swoich sympatii do Rosji został jako „obywatel wrogiego państwa” zesłany z rodziną na przymusowy pobyt do Kaługi i pozostawał tam „pod obserwacją”.

O ojcu Rudolfie może warto jeszcze wiedzieć, że okoliczności jego zjawienia się w Łodzi, w jakiś czas po studiach inżynierskich we Wiedniu, związane były z poszukiwaniem zarobku i współpracą z Janem Gottliebem Blochem przy triangulacji i wyznaczeniu przebiegu trasy Drogi Żelaznej Warszawsko-Petersburskiej, a następnie – to przyczyna bezpośrednia – z rozpoczęciem budowy Drogi Żelaznej Fabryczno-Łódzkiej w 1865 roku. Na tej ostatniej budowie Bloch bardzo dobrze

¹ Co ujawnia pokrewieństwo Rudolfa i Tadeusza Micińskiego z Marią Ścibor-Rylską, matką profesor Stefanii Skwarczyńskiej.

zarobił, a Miciński, po dociągnięciu nitki kolejowej do Łodzi z Koluszek, właśnie tutaj szukał nowego zarobku jako geometra miejski przy parcelacji działek budowlanych. Pomiary Łodzi prowadził w latach 1869–1881, kiedy władze miasta rozwiązały z nim umowę, bo nigdy nie dokończył całości pracy. Został po nim w łódzkim archiwum pięknie wyrysowany wielokolorowym tuszem *Plan goroda Łodz s pokazaniem predpołogajamego uriegulirowania i rosprostronienija* z 1873 roku.

Spekulacja na placach budowlanych w Łodzi już się rozpoczęła – i jak mówi jedna z anegdot – jednym z zadań, których nigdy nie udało się Micińskiemu logicznie rozwiązać, było połączenie prostym traktem osady Łódka na południu z Nowym Miastem, gdyż działki zarezerwowane na budowę drogi zostały już sprzedane i zabudowane. Mówiąc w skrócie: obecna Sienkiewicza miała przechodzić w linii prostej w obecną ulicę Wschodnią, zaś łącznik komunikacyjny – ulica Dzielna (Narutowicza) wyznaczająca granicę między osadą Łódka a Nowym Miastem – to „tymczasowe prowizorium” zrozpaczonego chaotyczną zabudową Micińskiego, wpisane już na stałe w tkankę miasta. Miciński zaproponował też logiczne rozplanowanie kwartałów nieistniejącej jeszcze „dzielnicy Wiązowa”, obecnego Polesia wokół Zielonego Rynku, m.in. zaprojektował przedłużenie przecznicy Piotrkowskiej: Cegielnianej (Jaracza) w obecną Więckowskiego i Dzielnej (Narutowicza) w Zieloną.

Zarobek w Łodzi nie był wystarczający, by utrzymać rodzinę, więc Rudolf Miciński dorabiał, wyjeżdżając na rok i dłużej do pracy jako geometra przy następnym kolejowym projekcie Drogi Żelaznej Lipawsko-Romeńskiej, prowadzącej z terenu Łotwy na wschodnią Ukrainę. Jej trasa prowadziła przez Wilno, Mińsk, Bobrujsk, Homel aż po ówczesny Bachmacz-Pasyryjski i była budowana w latach 1873–1874. Dziś ten opomiarowany przez geometrę Micińskiego Bachmacz w obwodzie czernihowskim, wtedy miejscowość pozbawiona znaczenia, która uzyska widoczność dopiero dzięki kolei, jest ważnym węzłem „drogi żelaznej” pięciu kierunków: Moskwy, Charkowa, Dniepru, Kijowa i Mińska. Rosyjska ofensywa od 2022 roku przetaczała się tam ze dwa razy, być może zatem linie rysowane tuszem przez geometrę Rudolfa decydują do dziś (z perspektywy sztabów wojskowych) o tym, które strategiczne szlaki kolejowe muszą być utrzymane lub odbite.

Droga Żelazna Lipawsko-Romeńska przechodziła z północy na południe, przecinając bieg Berezyny, Dniepru i Sożu, czyli rzekami, nad którymi przerzucano nowe kolejowe mosty. Rudolf Miciński był jednym z geometrów wyznaczających lokalizację tamtejszych grobli, nasyków i przepraw. I znów wspominam o tym nie bez przyczyny: poeta Tadeusz Miciński zginie wiosną 1918 roku w tamtej właśnie okolicy Mohylewsczyny, próbując się przeprawić przez Czczorę i Soż, bowiem

te właśnie rzeki na kolejowych mapach rysowanych przez ojca, który oznakował wszelkie zdadne miejsca promowe, brody i mosty, wyznaczały w nieodległej przyszłości trajektorie poruszania się ludności i – *last but not least* – drogi jej ucieczki.

Tak się złożyło, że lata, w których Rudolf Miciński przebywał po kilka miesięcy pod Homelem, Bobrujskiem i Bachmaczem, to lata narodzin najpierw jego syna, a potem córki w Łodzi. Zachowany akt urodzenia poety daje nam wgląd w nietypową sytuację rodzinną, którą sygnalizują dwa fakty: dwadzieścia osiem lat różnicy między małżonkami Micińskimi oraz chrzest Tadeusza Micińskiego, opóźniony o trzy lata w stosunku do roku urodzin. Metryka podaje: „Stawił się Rudolf Miciński, geometra z Łodzi lat pięćdziesięciu sześciu w obecności Teodora Gnutkiewicza i Andrzeja Rosickiego pełnoletnich urzędników z Łodzi. I okazał dziecko płci męskiej tu pod nr 271 (parcela Piotrkowska 29) urodzone 9 listopada (28 października) 1873 roku o godzinie 5 rano przez jego żonę Wandę z Pruskich lat dwudziestu ośmiu. Dziecku temu na chrzcie świętym dokonanym dnia dzisiejszego [4 czerwca/23 maja 1876] dano imiona Tadeusz Teodor, a rodzicami chrzestnymi byli Andrzej Rosicki i Krystyna Deryng, podpisał: ksiądz Folkman, Wikariusz Parafii Łódzkiej”.

Przedstawieni świadkowie to osoby społecznie znaczące, związane towarzysko z Micińskimi. Andrzej Rosicki to ówczesny dyrektor biura Towarzystwa Kredytowego Miasta Łodzi i były prezydent Łodzi, zaś Teodor Gnutkiewicz to komornik sądowy (sudbiebnjy prestaw). Rosicki został chrzestnym Tadeusza Micińskiego na skutek starań matki poety, ojciec bowiem był w tych latach rzadko obecny, z racji swojego zatrudnienia na Białorusi, przyjeżdżał przemęczony i znowu wyjeżdżał, co znów odcisnęło piętno na historii poety. Na ten moment oddajmy jednak głos matce, Wandzie Micińskiej.

Pamiętnik Wandy Micińskiej

Tyś się urodził, radość ogromna – syn, syn! Jadzia [starsza o 4 lata siostra] dusi Cię nareszcie 9 dnia, bo ojciec woła i woła kotleta, więc wstaję chora i robię, bo służąca jakoś rady dać nie może; nareszcie uduszony! Krzyk, rozpacz, krople śmiertelne na twarzy: martwy; ojca nie ma, poszedł na mierniczą robotę, zlatują się ludzie – jedni po mieście roznoszą, że ja cię udusiłam, usnąwszy. Jadzia weszła ze strachu pod łóżko, Hela ciągle pokazuje na nią, że to ona zrobiła, bo mówić jeszcze nie umie. Zlatują się doktorzy, cucą – trą – na próżno. Doktor Jonscher robi sztuczne oddychanie, nareszcie słabe oznaki życia – posyłam po księdza, by cię ochrzcił, przyjeżdża i mówi: „trupów nie wolno nam chrzcić”, ale niech pani nie upada na ducha – bo byłam zółta w jednej chwili, do człowieka niepodobna

– i tak parę miesięcy w ciągłym chrapaniu i charczeniu przeżyłeś, a ja przy Tobie na krześle co noc się nie kładłam, śledząc, czy żyjesz; Ojciec zrywa się po kilka razy na noc, to mnie pędzi do łóżka – sam zostając przy Tobie.

[...] Dochowałeś się do lat 4 szczęśliwie, naraz spadłeś z 3 piętra [domu przy Piotrkowskiej] do suteryn, gdzie były szyny, kamienie, żelastwa różne. Krzyknęli mularze – *ist schon thodt!* – Boże, co za straszna chwila. Doktor Likiernik przychodzi na opatrunek [głowy] i mówi: żyje, ale może lepiej by było dla Pani, żeby został na miejscu, bo jak żyć będzie, to będzie z pewnością idiotą – przepowiednie mądrego eskulapa nie spełniły się nareszcie.

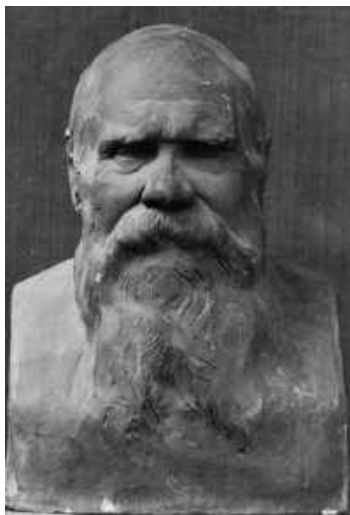
[...] Trzecia katastrofa, jadę na pogrzeb do Konstancynowa, wracam, ty leżysz w moim łóżku rozgorączkowany, czerwony, głaszczesz mnie po twarzy i szepczesz: „niech Mama pośle po czarnego doktora, ja umieram”. Boże, krzyknę, co się stało! – dowiaduję się, że Ojciec dawał ci zawsze po parę groszy na cukierki, więc ześ wybiegł z ciepłego pokoju bez palta na ulicę do sklepiku po owe cukierki i dostałeś **przekłętego krupę**. Przychodzi Jonscher i mówi „20 minut opóźnienia i mały skończy, nic Państwo nie ryzykują, operację trzeba natychmiast zrobić, bo się dusi – na 100 trzy się udadzą – może i ta będzie szczęśliwa – chirurga prędko potrzeba”. Ojciec leci jak szalony, o słup latarni się uderza, pada, podnoszą zemdlonego, schodzą się doktorzy, my klęczymy! Ja na gołych kolanach na śniegu, 45 minut nie wpuszczają nas – nareszcie widzimy trupa, bledziutki leży nasz męczennik, przez 4 miesiące zapomniał chodzić, mówić, zrobił się chudo maleńkie, w łóżku wyschło jak zjawienie jakie, nareszcie po kolejnych paru miesiącach przyszedłeś do siebie.

Blizna na twarzy po owym feralnym upadku z okna ukrywana była przez Tadeusza Micińskiego przez całe życie za brodą, po dziecięcym krupie zostały mu na zawsze problemy głosowe. Tadeusz Miciński przechodził dodatkową operację gardła latem 1893 roku w Warszawie. Współcześni wspominają autora *Księdza Fausta* jako osobę mówiącą prawie szeptem, oszczędzającego głos, również w trakcie recytacji poezji – co „dodawało mu aury mistycyzmu”.

2.

Mohylewicz. Śmierć poety

W Rosji w 1917 roku Miciński angażował się w organizację polskiej armii, wstąpił do Korpusu Polskiego w Rosji, na którego czele stanął generał Józef Dowbor-Muśnicki. Pełnił tam funkcję oficera referenta (oficera oświatowego). Sceną wielokrotnie przywoływaną we wspomnieniach współczesnych jest jego „pojedynek na słowa” z Feliksem Dzierżyńskim na jednym z wieców w Moskwie zimą 1917 roku, gdzie powiedział do tłumu agitowanego na rzecz bolszewików, że przyjmuje czerwony rewolucyjny sztandar, ale „dołącza doń jeszcze barwę białą”. Jego krytycyzm wobec bolszewików nasilił się po pierwszych oznakach terroru.



Adolf von Hildebrand, popiersie Georgija Iwanowicza von Baranowskiego (ze zbiorów Pinakoteki w Monachium, CC BY-SA 4.0)



Exlibris biblioteki Baranowskich z Wydranki (ze zbiorów własnych autora)

W lutym 1918 roku, w trakcie rozlewającej się już po prowincji rewolucji, wyruszył wraz z bliskimi w podróż powrotną do Polski, dotarł jedynie do Smoleńska, gdzie otrzymał – według wspomnień syna Jarosława – depezę z prośbą o pomoc od Marii Baranowskiej-Dohrn z mohylewskiej Wydranki.

Wspomniana Maria Dohrn (1856–1918) to starsza kuzynka Marii Dobrowolskiej, żony Micińskiego, i zarazem osoba ważna dla jego rozwoju intelektualnego. Dzięki niej przed I wojną nawiązał kontakty z kolonią artystyczną w Hellerau i Instytutem Rytmiki Emila Dalcroze’a, ogniskami europejskiej Wielkiej Reformy Teatralnej. Maria Baranowska-Dohrn była także pierwowzorem postaci Sławiny z dramatu Micińskiego *Koniec Wenety*.

Ojciec Marii, Jerzy Baranowski alias Georgij Iwanowicz von Baranowski (1821–1914), pełnił wysokie funkcje urzędnicze w carskiej Rosji. Odznaczany medalami św. Anny i św. Włodzimierza zmuszony został do przerwania kariery po wybuchu powstania styczniowego z powodu zaangażowania swojej niemieckiej żony, która pomagała wysłanym na Sybir polskim powstańcom. Rodzina wyjechała z Rosji do Włoch i zamieszkała w Mesynie, gdzie Maria poznała przyszłego męża – zoologa Antona Dohrna, organizującego w Neapolu słynne Oceanarium. Dohrnowie mieli czterech synów: Bogusława, Wolfa, Reinharda i Haralda. Wolf założył słynne Miasto Ogród w Hellerau pod Dreznem

Poeta bardzo dobrze rozumiał zagrożenie, gdy pozostawił w rewolucyjnym Smoleńsku żonę, syna i córkę, aby przez pozbawione obecnie stałych połączeń komunikacyjnych tereny Białorusi wydostać się przez Witebsk i pomoc właścicielce Wydranki. Miejscowość znajduje się w rejonie Krasnopola, pomiędzy Czerykowem a Czeczerskiem, niedaleko obecnej białoruskiej granicy z Rosją. Z dworu Baranowskiej-Dohrn nic nie pozostało. Jednym z nielicznych śladów

są rzadkie antykwarycznie książki z dworskiej biblioteki, liczącej ongiś dziesięć tysięcy tomów, z exlibrisem Georga von Baranowskiego².

Maria Baranowska-Dohrn mieszka po kilka miesięcy w roku we włoskim Neapolu oraz w poddrezdeńskim Hellerau, towarzysko powiązana z europejską elitą nowej modernistycznej sztuki. Po śmierci męża w 1909 roku przeniosła się na Białoruś, powraca do majątku w Wydrance, gdzie opiekuje się swoim wiekowym ojcem. W liście do Paula Claudela ze stycznia 1914 roku (odnalezionym w papierach francuskiego poety oraz opublikowanym w 1968 w londyńskich „Wiadomościach” przez Włodzimierza Leitgebera) tak opisywała tamte okolice: „Nasza ziemia leży w prowincji mohylewskiej – w środku, jeśli się weźmie pod uwagę długość geograficzną, ale na pograniczu guberni czernichowskiej. Kiedyś prowincja mohylewska stanowiła część Królestwa Polski przed 1772 rokiem, kiedy to dokonano pierwszego rozbioru Polski. (...) Dziś posiadamy tu 3000 hektarów, z czego 1000 ziemi uprawnej, a 2000 lasów. Jesteśmy o 75 kilometrów od kolei, a o 25 km od rzeki spławnej, Sożu, który służy latem dla przewozu naszego drzewa statkami parowymi z Homla leżącego niedaleko zbiegu Sożu, dopływu Dniepru, i Ipucia, lewego dopływu Sożu. Krajobraz, jak Pan wie dobrze, to równina w dużej mierze pofalowana, pokryta polami i lasami, poprzecinana rzekami i potokami, błotami – bez dróg, poza śladami kół, i bez żadnych dowodów robót publicznych poza zepsutymi mostami, źle zbudowanymi. Tu i tam słupy telegraficzne. Wioski składają się z domostw zbudowanych z okrągłaków i pokrytych strzechą. W niektórych wsiach są kościoły drewniane, malowane. Dawne – w kształcie bazylik (poprzednio unickie), nowsze – w stylu bizantyjskim. Nasza Wydranka znajdująca się pośrodku tego krajobrazu niecywilizowanego stanowi jednak ośrodek kultury technicznej i umysłowej przez swoje fabryki i przemysł, dzięki pracy trzech pokoleń, z których trzecie jest reprezentowane przeze mnie. Mamy browar, gorzelnię, młyn parowy, tartak poruszany lokomobilą, która także służy przy młóceniu zboża. Pola nasze są dość dobrze uprawiane. Urządziliśmy urząd poczt i telegrafów (nawet międzynarodowych), szpital i szkołę kształcąca nauczycieli wiejskich. Ja mam małą farbiarnię lnu i wełny, które każę tkać według techniki i wzorów, jakie chciałabym zachować tutaj, aby ten przemysł miejscowy nie zaginął, jak to się stało wszędzie tam, gdzie nikt nie pomyślał o jego zachowaniu. Daję do tkania wełniane kilimy, lniane ręczniki z lamówkami, serwetki, obrusy. Zatrudniam przy tym wdowy

² To miejsce przypomniał w 2016 roku białoruski regionalista Jurij Zygamont w filmie, który nie doczekał się emisji w państwowej białoruskiej telewizji, ale jest dostępny w internecie (https://vk.com/zhyhamont?w=wall-18725677_2218).

i żony żołnierzy nieobecnych przez cztery lata służby. (...) Lubię bardzo starsze pokolenie chłopów i małe dzieci – podczas gdy młodzież, która wychodzi ze szkół, i żołnierze powracający tutaj po służbie wojskowej wydają mi się ludźmi w trakcie wielkiej przemiany”.

Od chwili, kiedy Miciński odebrał telegram Marii Baranowskiej-Dohrn i wyruszył jej na pomoc, wszystko, co wiemy o jego dalszych perypetiach, jest niepewne. Relacje przekazane do Polski są pełne sprzeczności, wykluczających się okoliczności i lokacji. Z pewną ostrożnością można powiedzieć, że Miciński dotarł do Wydranki zbyt późno, by pomóc Marii Dohrn. Udało się jej uciec ze spalonego dworu i prawdopodobnie zmarła w pobliskim miasteczku. W jednej z relacji wspomina się, że Miciński dokonał pochówku Marii Dohrn: nie mając pomocników, sam wykonał trumnę z kłody drewna. Następnie, w znacznej mierze pieszo i konno, próbował przedostać się do rodziny, pokonując dorzecze Sożu. Nie mamy żadnych danych na okres od lutego do maja 1918 roku. Zofia Chrucka w przesłanym do prasy liście z 1925 roku pisała: „W Czezersku, miasteczku ziemi Mohylońskiej, znalazłam ludzi, którzy się zajmowali pochowaniem zwłok Micińskiego. Byli to: panna Cimochowiczówna, nauczycielka wiejskiej szkoły polskiej, i rodzina szlachcica zagrodowego Romana Górskiego. Opowiedzieli oni to [w 1922 roku], co pamiętali, a co się działo przeszło 4 lata przed moim przybyciem. Miciński przybył do Czezerska, podobno pieszo, i udał się do gminy z prośbą o konie do najbliższej stacji kolei – Budy Koszelewskiej – (kierując się zapewne do Homla, odległego o 50 km od Czezerska, aby połączyć się z rodziną). Władze bolszewickie, które razem z okupantami niemieckimi żyły w przykładowej zgodzie, dały Micińskiemu furmankę, należącą do znanych od dawna w miasteczku złodziei i bandytów (dwu braci): jeden z nich w celu rabunku zamordował Micińskiego, a ciało wyrzuciono na brzegu rzeki Czezersy. Znalezione je tam później w stanie rozkładu, bez wierzchniego ubrania, pokryte płaszczem, jaki nosili wojskowi u Dowbora-Muśnickiego. [...] Pochowano ciało na katolickim cmentarzu pod Czezerskiem, w osadzie Małynicze Małe, postawiono drewniany mały krzyż i przybito tablicę z wypisanym imieniem, nazwiskiem i datą pogrzebu. [...] Kiedy w zeszłym roku nareszcie dojechałam do Warszawy, nie mogłam długo powiedzieć rodzinie o wszystkim; nareszcie posłyszawszy, że krążą wieści piętnujące jego pamięć wobec rodziny, jakoby żyje i porzucił swoich – powiedziałam im tylko to, że byłam na jego grobie i złożyłam na nim wieniec z jodeł”.

Z relacji Chruckiej wynika, że wydarzenia związane ze śmiercią Micińskiego zna z drugiej ręki, ale też jest jedyną osobą, która twierdzi, że widziała na własne oczy grób Tadeusza Micińskiego. Natomiast podawana dziś wersja mówi o pochowaniu poety na cmentarzu w Małyniczach

Małych, ale pod Czerykowem, czyli około osiemdziesiąt kilometrów na północ od Czeczerska. Rozbieżność miejsca śmierci i spoczynku poety dostrzegła dopiero Olga Miedwiediewa, która usiłowała zlokalizować wspomniane Małynicze Małe, śląc maile do białoruskich muzeów regionalnych w Homlu i Mohylewie – bez skutku. Ta odległość może poświadczać, że ciało zabitego poety wyłowiono w maju 1918 roku z rzeki, którą spłynęło ono kilkadziesiąt kilometrów, i że doszło do tego kilka tygodni po zgodnie. Tutaj polska i kanadyjsko-białoruska badaczka Anna Wydracka i Olga Miedwiediewa zwracają uwagę na drugą relację przytoczoną w „Kurierze Warszawskim” z 1925 roku, czyli relację Bronisława C., mającego rzekomo towarzyszyć Micińskiemu w ucieczce i przeprawie przez rzekę: „Puściłem go samego po tej przeprawie przez Soż i Czeczorę. Tymczasem – nikt o tym nie wiedział – na łąkach pod Czeczerskiem czyhał bolszewicki posterunek. Podwodę zatrzymano. Zdarli mu – wiem to wszystko od woźnicy – buty i kurtkę. Zrewidowali. Nie chciał oddać poematu; szarpali się podobno. Bronił tych papierków, z całej siły cisnąc je do siebie. Rozwścieczyli się: zmarł pod kolbami. (...) – Co się stało z poematem? – Porwali na papier do kręcenia papierosów”.

Słowa „wiem to wszystko od woźnicy” znowu pokazują, że nie jest to relacja świadka, ale przekaz z drugiej ręki. Ten wariant opowieści o śmierci Micińskiego zapadł chyba jednak najbardziej w pamięć związanego silnie z poetą Witkacego. Znaczące, że autor *Szewców* przydał następnie Micińskiemu rysów własnego doświadczenia z rewolucyjnej Rosji (gdzie zbuntowani żołnierze obrali Witkacego „ludowym komisarzem”), tak jakby na kanwie opowieści o zamordowaniu symbolicznego ojca „Maga Childeryka” pisał cały czas fantazmatyczny scenariusz własnej śmierci: „Przeważnie nieznany, nie uznany z góry przed poznaniem, posądzany o błąd i pozę, oczerniany i oplwany, zginął [Miciński] w ohydny, bezsensowny sposób, zamordowany przez tych, którym chciał nieść światło. Zaplątany w obcą mu sferę działalności społecznej... odszedł od nas wtedy, kiedy wreszcie zaczynamy go należycie oceniać i najbardziej potrzebować”.

