

ISTNIENIE JEST RZECZĄ SKOMPLIKOWANĄ
GOMBROWICZOWSKIE KŁOPOTY
Z LEKTURĄ HENRYKA SIENKIEWICZA*

CEZARY ZALEWSKI**

Annie Siedleckiej udało się zarejestrować wspomnienie Mieczysława Skibniewskiego dotyczące młodego Itka, który niejednokrotnie:

Dziwił się [...] że kuzyn Mieczysław czyta i zachwyca się Sienkiewiczem, a już szczególnie *Trylogią*. Choć sam był także Sienkiewiczem wyraźnie zafascynowany – czytał go z zainteresowaniem, miał nawet w swoim pokoju jego portret (wprawdzie, jak utrzymywał, tylko po to, ażeby kpić z pisarza).

– Patrzenie na patriotycznego i cnotliwego dziadka! – podśmiewał się¹.

Wydaje się, iż najlepszym komentarzem do tego wspomnienia będą jedne z ostatnich zdań, jakie pojawiają się w opublikowanym znacznie później eseju Witolda Gombrowicza pt. *Sienkiewicz*. Autor bowiem stwierdza:

Istnienie jest rzeczą skomplikowaną. Za kulisami pierwszoplanowych zdarzeń odbywa się nieustanna praca psychiczna na dalszą obliczona metę. [S, 364]²

Związek tego, co oficjalne z tym, co poufne, wprowadza więc napięcie, ambiwalencję czy nawet – pewną dozę hipokryzji. Jak bowiem należałoby tłumaczyć przedwojenne zachowania pisarza, który ironizuje z wizerunku Sienkiewicza, a jednocześnie w swoim warszawskim mieszkaniu prawie że nie posiada innych obrazów (poza własnymi portretami)³; i który bezkompromisowo kontestuje lekturę *Trylogii* u innych, chociaż sam nie może tejsze lektury przerwać, a następnie – posługuje się aluzjami do niej w *Ferdydurke*⁴?

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC–2012/06/A/HS2/00252.

** Cezary Zalewski – dr hab., Wydział Polonistyki UJ w Krakowie.

¹ J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*, Kraków 1987, s. 134–135.

² W ten sposób odsyłam do: W. Gombrowicz, *Sienkiewicz* [w:] *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986; cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

³ Zob. P. Millati, *Gombrowicz wobec sztuki. (Wybrane zagadnienia)*, Gdańsk 2002, s. 185.

⁴ Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 273.

Niniejszy artykuł jest próbą rekonstrukcji Gombrowiczowskiego dyskursu na temat Sienkiewicza; rekonstrukcji, która taką dwuznaczność zakłada, ponieważ tylko jej przyjęcie pozwala, jak sądzę, wyjaśnić luki czy wolty, jakie się w nim pojawiają.

LITERATURA: ETOS

Gombrowicz kreśli swoisty antywzór polskiej literatury, ujmując sumarycznie jej historię od XVI wieku do Mickiewiczowskiego romantyzmu. Autorowi *Dziadów* przyznaje zresztą nader niewdzięczną rolę polegającą na powstrzymaniu dającej się już – tzn. w XVIII wieku – zauważyć ewolucji, która mogłaby doprowadzić do radykalnych zmian i przeobrażeń.

Zasadniczą właściwością owego antywzoru jest skrajnie niesamodzielny status literatury (i sztuki w ogóle) względem innych elementów czy porządków polskiej kultury. Takim nadrzędnym poziomem okazuje się etyka i jej hierarchia wartości. Gombrowicz stwierdza jednoznacznie:

Weźcie do ręki literaturę naszą z XVI i XVII stulecia, a przekonacie się, że ona prawie zawsze utożsamiała urodę z cnotą. Nie było w niej miejsca na piękność, zrodzona wyłącznie z życia, wręcz przeciwnie, życie ukazywało się tutaj okiełznane moralnością i tylko młodzieniec zany, bogobojny i poczciwy mógł dostąpić kanonizacji estetycznej w sztuce. [...] [Ó]wczesnej literaturze wydawała się nie do pomyślenia myśl bluźniercza, aby Piękno mogło istnieć poza Cnotą. [S, 353–354]

Prymat kodeksu jest przez pisarza ujmowany aż w trzech aspektach. Pierwszy można określić mianem genetycznego: porządek moralny „zawsze już” jest obecny, dlatego literacka kreacja za każdym razem powstaje później. Drugi wymiar ma charakter funkcjonalny: jeśli przekaz wartości pozostaje nadrzędny, to najważniejszym i jedynym zadaniem literatury jest współuczestniczyć w tym procesie (w postaci dzieł dydaktycznych, parenetycznych itp.) I wreszcie kwestia zasadnicza: zależność funkcjonalna wymusza rozstrzygnięcia estetyczne, prowadząc do supremacji piękna (a tym samym – do wykluczenia brzydoty), które zgodnie z klasyczną tradycją⁵ jest tylko inną stroną dobra (tj. cnoty).

Gombrowicz przywołuje tu szereg kontrargumentów mających zdyskredytować ów model, ale o wiele ciekawsza jest tu – niemal zupełnie przemilczana – kwestia sytuacji literata, która w dalszych rozważaniach okaże się tak zasadnicza. Gombrowicz wydaje się bowiem zakładać, że sukces autorski – taki jak ten, który stał się udziałem Mickiewicza – wymaga „jedynie” bezinteresowności względem moralnego kodeksu [por. S, 358], którego propagowanie czy powie-

⁵ Warto w tym miejscu zauważyć, iż Gombrowicz pomija fakt, zgodnie z którym utożsamienie piękna z cnotą (tzw. kalokagatía) nie było wyłącznie polską specjalnością; i że początki tej koncepcji w estetyce Zachodu sięgają ustaleń poczynionych przez Arystotelesa (zob. np. F. Co-pleston, *Historia filozofii. Grecja i Rzym*, przeł. H. Bednarek, Warszawa 1998, s. 407–408).

lanie dostarcza ostatecznego uzasadnienia dla literackiej kreacji. Piękno (i efekty pisarskiej pracy) bowiem zostanie przez odbiorców zaakceptowane tylko wtedy, jeżeli będzie oparte na powszechnie uznanych cnotach.

LITERATURA: UWODZENIE I GRZECH

Podstawowa teza, od której Gombrowicz rozpoczyna swój dyskurs koncentruje się wokół stwierdzenia, zgodnie z którym nowoczesna kultura niweluje ów ścisły związek literatury i etosu. Można by zapewne oczekiwać, iż przekonanie takie zostanie uzasadnione kryzysem lub – przynajmniej – zbyt dużym pluralizmem etycznym. Pisarz wszelako zakłada inną eksplikację:

To właśnie nam się dzisiaj nie podoba – to nas nudzi – to wydaje się nam niezwywotne, niepociągające. Gdyż cnota, sama w sobie, jest nieciekawa i z góry wiadoma, cnota jest załatwieniem sprawy, to jest śmiercią; grzech jest życiem. [S, 354]

Wedle poetyk po-romantycznych, a zwłaszcza po-awangardowych, poziom literackiego dokonania jest mierzony kryteriami oryginalności, niepowtarzalności, nieprzewidywalności itp. Tylko przy takim założeniu stwierdzenie Gombrowicza o nudzie – czyli: o efekcie powtarzania tego samego – uzyskuje pełny sens. Jeśli utwór ma skutecznie przyciągać uwagę odbiorcy, musi kusić tym, co dla niego jeszcze nieznanne i nieczytane. Separacja między etyką a literaturą jest dla tej ostatniej niezbędna; w innym bowiem wypadku pojawienie się nowego dzieła, którego recepcja byłaby odporna na efekt *déjà vu*, okazuje się wykluczone.

Warunek ten jest tyleż konieczny, ile niewystarczający. Literatura nie potrzebuje już cnoty, wymaga natomiast czegoś, co Gombrowicz nazywa „wytwarzaniem urody” [por. S, 353]. Piękno powstaje w wyniku sztucznych, skomplikowanych zabiegów, których celem jest – przyciąganie, uwodzenie, czyli – wzbudzenie trwałego zainteresowania. Pogląd ten pisarz wyprowadza z innych założeń, przywołując je aż dwukrotnie:

Być urodziwym, pociągającym, ponętym – to pragnienie nie tylko kobiety i, być może, im naród jest słabszy i bardziej zagrożony, tym dotkliwiej odczuwa potrzebę urody, która jest wezwaniem do świata: patrz, nie prześladuj mnie, kochaj! Lecz piękność potrzebna jest nam także, aby móc zakochać się w sobie i w swoim narodzie – i w imię tej miłości stawić opór światu. Narody zatem zwracają się do swoich artystów, aby oni wydobyli z nich piękność i stąd w sztuce piękność francuska, angielska, polska lub rosyjska. [S, 353]

Kiedy jednak pisarz ponownie wprowadzi tę tezę, dokona istotnego podziału:

Różnica pomiędzy istotnym dążeniem do urody a kokieterią polega na tym, że w pierwszym wypadku pragniemy podobać się sobie, a w drugim wystarcza abyśmy innych oczarowali. [S, 358]

Istnieje więc „piękno dla innych” i „piękno dla siebie” – estetyka kokieterii i estetyka narcyzmu. Wyższość drugiej jest dla Gombrowicza oczywista. Podczas gdy pierwsza wyrasta z autentycznego braku, dla drugiej ów brak jest pozorny: to dzięki sztuce (i artyście) niezauważone dotąd piękno wreszcie uzyskuje ekspresję, dając w ten sposób – narodom lub jednostkom – solidny powód dla zaspokojenia miłości własnej. Estetyka narcyzmu zapewnia taką autonomię i wolność, które umożliwiają konfrontację; podczas gdy estetyka kokieterii zakłada uzależnienie od podziwu (i jego ewentualnych efektów), jaki otrzymuje się od innych; i – tylko od innych.

Każda z tych estetyk jest „estetyką wyzwoloną”, tj. niepodległą względem jakiegokolwiek kodeksu. Dla Gombrowicza wynika z tego, że terenem ich eksploracji będzie sfera tego, co nie-cnotliwe, grzeszne. Ona bowiem zdominowała nowoczesne zachodnie pisarstwo, gdyż – jak przekonuje eseista – jej penetracja pozwala nie tylko odkrywać to, co dotąd nieznanne, ale zapewnia bliski związek sztuki i egzystencji, kładąc przy tym nacisk na wszelkie aspekty indywidualizujące.

Wolta, na jaką w tym wywodzie zdecydował się Gombrowicz, polega na tym, iż ponownie wprowadził pojęcie cnoty. Jej „wykorzystanie” przedstawia zresztą nader lakonicznie:

I cnota może stać się żywotna tylko jako przewyciężenie grzechu, który, poza tym, jest oryginalny, jest czymś, co nas wyodrębnia i określa. [S, 354]

A cnota nie polega na ukrywaniu grzechów, ale na ich przewyciężaniu, cnota prawdziwa nie tylko nie boi się grzechu, ale go szuka – gdyż on jest racją jej istnienia. [S, 355]

Pisarz nie wyklucza zatem jakiegóś – mniej lub bardziej dialektycznej – więzi między grzechem a cnotą w obrębie nowoczesnego piękna. Propozycja ta nie została rozwinięta, więc pewny wydaje się w niej tylko rozkład proporcji: zasadniczą materią jest grzech, a jego przeciwieństwo pojawia się jako finalny, zaledwie zarysowany, punkt dojścia.

Jednak nawet przy takim założeniu istnieje w tym dyskursie pewna luka. Wydaje się bowiem, że ten wzajemny, dialektyczny układ może przybierać inną postać w przypadku estetyki narcyzmu i estetyki kokieterii. Gombrowicz ewidentnie preferuje tę pierwszą, dlatego może przekonywać, iż wielki artysta przebrnąwszy przez własne otchłanie, samodzielnie dochodzi do wartości, które następnie narzuca innym [por. S, 359]. Tak jak grzech, tak i cnota jest tu wynikiem prywatnych poszukiwań i nie opiera się na apriorycznych kodeksach.

Wszelako jakie stanowisko aksjologiczne powinien zająć pisarz, dla którego najważniejszą strategią pozostaje kokieteria? Analogiczne do poprzedniego rozwiązanie jest – *ipso facto* – wykluczone. Zostaje alternatywa: albo podobać się poza obrębem jakiegokolwiek cnoty, albo – wykorzystać w tym celu wartości dawne, zastane. Ten właśnie *casus* analizuje Gombrowicz na przykładzie pisarstwa Henryka Sienkiewicza.

SIENKIEWICZ: GRZECH I UWODZENIE

Pisarz rozpoczyna argumentację od tezy, zgodnie z którą:

Dylemat cnota–żywołność pozostał zatem niezafatwiony i nurtował tym boleśniej, że nieoficjalnie, całą literaturę polską pomickiewiczowskiego czasu. [...] Sienkiewicz zrealizował to wyzwolenie do grzechu, które od dawna było koniecznością polskiego rozwoju... [S, 357–358].

Nie jest to twierdzenie zakładające funkcjonowanie bezosobowego, historycznoliterackiego fatum. Gombrowicz natychmiast dodaje, że to sam Sienkiewicz „doskonale wyczuł” tę sytuację [por. S, 358], a zatem mniej lub bardziej intuicyjnie dostrzegł związek między dotychczasową – nader stabilną – linią rozwoju polskiej literatury a – zmiennym, spragnionym nowości – zapotrzebowaniem odbiorców.

Sam kierunek literackich eksploracji Gombrowicz w pełni akceptuje, ale – nie może zaakceptować jego konkretnych efektów. Powodem jest oczywiście strategia dotycząca sukcesu. Sienkiewiczowski projekt jest bowiem

już jawną żądzą podobania się za wszelką cenę. Ten [tj. Sienkiewicz – C.Z.], naprzód, pragnął podobać się czytelnikowi. Po wtóre, pragnął, aby jeden Polak podobał się drugiemu Polakowi i aby naród podobał się wszystkim Polakom. Po trzecie, pragnął, aby naród podobał się innym narodom. [S, 359]

Porównanie tego stwierdzenia z zacytowanym wcześniej rozróżnieniem dotyczącym wytwarzania urody [por. S, 353] mogłoby nasuwać pewną sprzeczność, sugerującą, iż strategia kokieterii nie jest tu konsekwentna i podlega – w drugim aspekcie – narcystycznym uzupełnieniom. Sądzę jednak, że wszystkie trzy wyliczone przez Gombrowicza poziomy funkcjonują wyłącznie w obrębie „piękna dla innych”. Sztuka okazuje się znakomitym sposobem, aby osobowość pisarza zyskała szeroką aprobatę (poziom pierwszy); aby jedna warstwa – szlachta, spodobała się wszystkim współobywatelom (poziom drugi); i aby tak skonolidowany estetycznie naród zyskał międzynarodowe uznanie (poziom trzeci).

Jednakże porównanie z poprzednim sformułowaniem dostarcza cennej sugestii dotyczącej scenariusza negatywnego. Gdyby bowiem ów efekt „piękna dla innych” nie zadziałał, wówczas zamiast miłości pojawiłoby się prześladowanie. Oznacza to, iż stawką tego uwodzenia jest lęk przed wykluczeniem – przed ekspulsją, która umieści pisarza, warstwę czy naród poza obrębem kultury czy wręcz – egzystencji.

Dopiero istnienie tego zagrożenia – wraz z potężną siłą rodzimej tradycji literackiej [por. S, 358] – pozwala wyjaśnić genezę Sienkiewiczowskiego kompromisu. Gombrowicz zresztą niezbyt wnikliwie przedstawia samą istotę tego projektu, więcej uwagi poświęcając jego rozmaitym konsekwencjom. Trzeba zatem sprecyzować, że strategia podobania się innym zmusiła autora *Trylogii*

do wprowadzenia i grzechu, i – tryumfującej w finale – cnoty jednocześnie. Ale z wcześniejszych wypowiedzi wynika, że takie dialektyczne połączenie nie jest jeszcze zabronione czy nieuchronnie skazane na porażkę. Jednakże Sienkiewicz zamiast wypracować jakąś własną wartość, wprowadził – chcąc zyskać uznanie – cnoty jak najbardziej tradycyjne, z którymi polski czytelnik był już zaznajomiony.

Jest więc oczywiste, że tak sfunkcjonalizowanemu kodeksowi etycznemu nic nie może sprostać, dlatego już sam zamiar przeciwstawienia mu nowoczesnego grzechu jest podejrzany, a przynajmniej – sztuczny, obliczony na kontrastowy efekt.

Główna linia ataku Gombrowicza dotyczy zatem statusu czy „jakości” grzechu w dziele Sienkiewicza. Nie przypadkiem bowiem jedyne – i nader skąpe⁶ – przykłady, które przywołuje eseista, dotyczą postaci dynamicznych, zmiennych, czyli – przechodzących przez ową „fazę” grzechu. Bohaterowie statyczni, jednoznacznie pozytywni – tacy jak wzmiankowany Wołodyjowski [por. S, 352] czy Skrzetuski [por. S, 358] – zostają wręcz uznani za typy „nie-sienkiewiczowskie” [por. S, 358]. Nie jest wykluczone, że analogiczną tezę należałoby postawić również względem charakterów jednoznacznie i stale negatywnych (np. wobec Bohuna czy Bogusława Radziwiłła).

Gombrowiczowskie egzemplifikacje oraz snute na ich kanwie refleksje wykazują wyraźną tendencję do polaryzacji. Na jednym biegunie znajduje się osoba Janusza Radziwiłła:

Jeżeli teatr jego [tj. Sienkiewicza – C.Z.] pełny jest postaci tytanicznych, o potęgde blasku – w rodzaju pana hetmana wielkiego i wojewody wileńskiego – nie spotykam gdzie indziej, to właśnie ponieważ to jest czysty teatr i czyste aktorstwo. [S, 359]

I dalej autor dopowiada, jak ową teatralizację należy rozumieć: polega ona na eksponowaniu wyłącznie sensualnych walorów (konstrukcji postaci, a nawet samej narracji), które okazują się niezwykle atrakcyjne. Równocześnie zaś usunięte zostaje wszystko, „co może zmęczyć, znudzić” [S, 359], czyli – jak należy domniemywać – kwestie problemowe.

Interpretacja tych ustaleń nie jest oczywista, ale można by pokusić się tu o następującą wykładnię. Jeżeli losy Janusza Radziwiłła byłyby przykładem ewolucji od cnoty (patriotyzm) do – obszernie prezentowanego – grzechu (zdrada), wówczas zarzut Gombrowicza polegałby nie tylko na braku u Sienkiewicza psychologii zdrady. Teatralność i wynikająca z niej wyolbrzymiona sensualność powodują bowiem, iż ów grzech okazuje się niewiarygodnym, nieprawdopodobnym zjawiskiem, które „zdarza się” jedynie przy sztucznej – tzn. nie-życiowej – aranżacji.

⁶ Ich niewielka ilość wywołała krytyczne uwagi Andrzeja Stoffa, który stwierdził: „Dla mniejszych rozważań ważne jest to, że nawet najuważniejsza lektura tego tekstu nie przyniesie odpowiedzi na pytanie, czy autor *Ferdynand* czytał *Trylogię* [...]”. A. Stoff, „*Ogniem i mieczem*”. Prus o Sienkiewiczu – „wtedy” i „dzisiaj”, w zb.: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, pod red. M. Strzyżewskiego, Toruń 2005, s. 275.

Drugi biegun tworzą postacie *par excellence* sienkiewiczowskie: Kmicic i Winicjusz. Gombrowicz stwierdza:

Grzech sympatyczny, grzech poczciwy, grzech uroczy, czy grzech „czysty” – oto specjalność tej kuchni. Nie rzymianin Skrzetuski, ale grzesznik Kmicic jest typowym bohaterem Sienkiewicza. Kmicicom i Winicjuszom pozawala się grzeszyć pod warunkiem, aby grzech pochodził z nadmiaru sił żywotnych i czystego serca. [S, 358]

Wydaje się także, iż kontynuacją tego stwierdzenia są uwagi o cierpieniu:

Dlaczegoż ten bezmiar tortur i okropności, jakimi wypełniona jest *Trylogia* czy *Quo vadis*, nie wzbudzą protestu we wrażliwych dziewicach [...]? Gdyż wiadomo, że tortury sienkiewiczowskie opisane są „dla przyjemności”, tu nawet ból fizyczny staje się cukierkiem. [S, 360]

Wejście w sferę grzechu odbywa się zatem jakby mimowolnie, wręcz przypadkowo: u bohaterów popełniających zło nie pojawia się bowiem wybór zła dla niego samego. Taka koncepcja jest Sienkiewiczowi niezbędna, aby mógł on doprowadzić do wyzwalającej przemiany, której efektem będzie efektowny powrót do cnotliwej egzystencji. I tylko z tej finalnej perspektywy „męki”, przez jakie muszą przechodzić sienkiewiczowskie postacie, są nie tylko akceptowalne, ale i możliwe do przetrzymania. Ich minimalizacja – przynajmniej w odniesieniu do takich konwertytów, jak Kmicic i Winicjusz – jest wynikiem nie tyle estetyzacji (będącej już zjawiskiem wtórnym), ile – jak sądzę – apriorycznej funkcjonalizacji. Jeśli bowiem są one wyłącznie niezbędnym etapem, to nie mogą tej trajektorii w sposób istotny zaburzyć, a zatem – nie mogą także okazać się zbyt silne, zbyt destrukcyjne, i – ostatecznie – zbyt realne.

Dopiero teraz staje się wyraźne, dlaczego Gombrowicz tak rzadko dotykając tu konkretów, stale krąży wokół dynamicznych postaci Sienkiewicza. W nich bowiem koncentruje się kwestia dialektycznego przejścia od grzechu do cnoty (lub odwrotnie); przejścia, które teoretycznie jest wykonalne, ale w praktyce okazuje się niezwykle trudne. Wedle przyjętych przez Gombrowicza założeń konieczna jest tu symetryczna pozycja obu ścierających się wartości, tymczasem dla Sienkiewicza autentyczna bywa tylko cnota, a grzech – im bardziej jest atrakcyjny, tym mniej pozostaje rzeczywisty.

SIENKIEWICZ: RELIGIA I ETOS

Zastanawiając się nad niniejszą asymetrią, autor *Kosmosu* dochodzi do konkluzji, zgodnie z którą koncesja Sienkiewicza na rzecz nowoczesności również jest pozorna. Pozycja cnoty wskazuje bowiem na dalszą kontynuację historycznoliterackiego procesu, który od dawna kształtuje rodzimą twórczość. Sztuka autora *Trylogii* to:

pisarstwo *par excellence* moralne, oparte mocno na światopoglądzie katolickim, literatura „czysta”. Z czego okazuje się, że punkty wyjściowe Sienkiewicza zgodne są z naszą wiekową tradycją: wszystko, co się pisze, pisze się w imię Narodu i Boga, Boga i Narodu. [S, 360]

Postawiwszy taką tezę, Gombrowicz znowu dokonuje wolty, wprowadzając kontrargumentację. Na jej potrzeby redukuje metafizyczny wymiar religii i sprowadza ją do „moralności absolutnej”. Tę z kolei zestawia z polskim, narodowym etosem, dochodząc do wniosku, iż obie kwestie pozostają w stosunku alternatywnym. Tak przynajmniej wskazywałaby logika, chociaż pisarstwo Sienkiewicza dokonuje w tym zakresie jeszcze jednej sygnifikacji.

Jeżeli zatem jego religijność jest nieautentyczna, to dzieje się dlatego, że została zdominowana przez narodową pragmatykę, która – w ówczesnych warunkach historycznych – była nadrzędnym priorytetem⁷. Autor *Potopu* sprowadził moralność religijną do wymagań „walki o zbiorową egzystencję” [S, 361], podczas gdy uniwersalny charakter tej pierwszej polega właśnie na indywidualnym, czyli ponad- i poza-narodowym wymiarze. Eseiata konkluduje więc, iż:

Na pozór więc tylko jest Sienkiewicz pisarzem katolickim i ładna jego cnota jest o sto mil od prawdziwej cnoty katolickiej, bolesnej, niewdzięcznej, będącej kategorycznym odepchnięciem zbyt łatwych uroków – cnota jego nie tylko godzi się z ciałem, ale nawet zdobi je jak uśmiech. [S, 361]

Pisarz nie precyzuje wszakże, jaki to model religijności okazał się dla Sienkiewicza (i – w następstwie – dla Polaków) nieosiągalny. Niewątpliwie zawiera on silny element jednostkowy, jak również ascetyczny i antyestetyczny; wydaje się także, że jego praktykowanie wymaga koncentracji i wysiłku, które wszakże nie prowadzą automatycznie do usunięcia wątpliwości. Dla Gombrowicza ważniejszy jest zresztą fakt, iż rezygnacja z – rozumianego autentycznie – doświadczenia religijnego natychmiast prowadzi do sekularyzacji, w której porządek etyczny nie posiada już sakralnej sankcji.

SIENKIEWICZ: INNA LEKTURA

Dokonawszy radykalnej krytyki Sienkiewicza, Gombrowicz – wedle rozpoznanej już dialektycznej strategii odrzucenia i przyswojenia⁸ – stara się wskazać na pozytywne efekty płynące z tej lektury. Jest bowiem przekonany, że tego pisarstwa nie można zlekceważyć czy zapomnieć, gdyż lekcja, jakiej dostarczyło, jest zbyt ważna i wymaga wyciągnięcia wniosków.

⁷ Te właściwości sienkiewiczowskiej religijności potwierdzają także współczesne rozpoznania teologów i historyków literatury (zob. np. J. M. Bocheński *OP, Religia w Trylogii*, Kraków 1993, s. 103; T. Bujnicki, *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych”*, Kraków 1996, s. 150–151).

⁸ Zob. J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 244.

Projekt ten jest więc analogiczny do pierwszej wolty: tak jak cnota może być przekroczeniem grzechu, tak wartość Sienkiewicza pojawi się po przewyżczeniu Sienkiewicza. Jego pisarstwo czytane bez namaszczenia – i oczywiście wbrew autorskim intencjom – dostarcza bowiem najlepszej diagnozy narodowych (choć starannie skrywanych) ułomności.

Jak nikt, wprowadza on w te zakamarki naszej duszy, gdzie się urzeczywistnia polskie wymigiwanie się życiu, polskie uchylanie się prawdzie. Nasza „powierzchność”, nasza „lekkość”, nasz w gruncie rzeczy nieodpowiedzialny, dziecinny stosunek do życia i kultury, nasza niewiara w pełną rzeczywistość egzystencji [...] ujawnia się tutaj tym gwałtowniej, im bardziej się tego wstydzi. [S, 363]

Znowu jednak Gombrowicz nie potrafi precyzyjnie owego przekroczenia opisać. Powtarza, że nie zależy mu na zorganizowanej, antysienkiewiczowskiej walce z narodowymi wadami; i jest tak zapewne dlatego, że należałoby ją przeprowadzić z perspektywy pewnych – prawdopodobnie należących do zachodniego kanonu – cnót. Pisarz chciałby raczej, aby to sami czytelnicy wyciągnęli konsekwencje ze swych sienkiewiczowskich fascynacji i w efekcie potrafili przeciwstawić im inne – własne, indywidualne – wymagania czy koncepcje.

WNIOSKI

Jest kwestią oczywistą, że autor *Trylogii* nie jest dla Gombrowicza pisarzem dziewiętnastowiecznym, którego dzieła bezpowrotnie przeszły już na własność historii literatury. W krótkim eseju kilkakrotnie pojawia się wątek aktualnej i niesłabnącej popularności, jaką ten twórca darzony jest przez polskich odbiorców. Wszelako ów – zauważany niejednokrotnie – fakt należałoby powiązać z pozycją samego Gombrowicza, zwłaszcza że jego esej dostarcza wyraźnych tropów dotyczących właśnie kwestii czytelniczego rezonansu.

Zacząć trzeba od końca, czyli od apelu o „przekroczenie” Sienkiewicza. Pozytywny aspekt tego procesu – tzn. „piękność zgoła odmienna od dotychczasowej” [S, 363] – wciąż jest, jak zresztą uczciwie autor przyznaje [por. S, 362] – poza zasięgiem polskiej literatury. W tej sytuacji ważniejszy jest wymiar negatywny: należy wykorzystać Sienkiewicza w celu demaskatorskiej wiwisekcji narodowej kultury. Można przyjąć, że ten postulat jest bezinteresowny; ale można również dostrzec koincydencję między datą publikacji eseju a datą publikacji *Trans-Atlantyku*; można nawet zauważyć, jak to przekonująco pokazał Stanisław Balbus⁹, istnienie wysokiego stopnia koherencji między eseistycznymi tezami a parodystyczną strategią tejże powieści.

⁹ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 387–398.

Nie jest więc wykluczone, że Gombrowicz pisze o Sienkiewiczu dlatego, aby zmienić jego recepcję – i tym samym, niepostrzeżenie, przygotować pozytywny rezonans dla swego najnowszego utworu. Zaryzykowałbym nawet przypuszczenie, iż polemiczna pasja Gombrowicza zmierza tu – na dłuższą metę – do „przejęcia” sienkiewiczowskich czytelników. O tym, jak bardzo autor *Trans-Atlantyku* był wyczulony na kwestię odbioru swych prac, wiadomo powszechnie. Wszelako esej o Sienkiewiczu wskazuje na pewien ukryty mechanizm, kierujący tym procesem.

Istota problemu tkwi we wprowadzonej niemal na samym początku dychotomii, dzielącej piękno na zależne i autonomiczne. Niemal cały dyskurs eseistyczny – jakby Gombrowicz już wówczas wiedział, że był pierwszym strukturalistą – został zorganizowany wokół tej opozycji, której rozmaite aspekty są wytrwale dookreślane. Nie uniknął przy tym podstawowego założenia, zgodnie z którym dychotomiczna różnica generuje wartościującą hierarchię. Wiele wysiłku wkłada bowiem autor, aby przekonać czytelnika o wyższości „piękna dla siebie” nad „pięknem dla innych”; postawy narcystycznej nad postawą kokieterii, czyli pisarstwa – między innymi – własnego nad pisarstwem – między innymi – Sienkiewicza.

Gdyby do tych dystynkcji przyłożyć reducyjną optykę, okazałoby się, iż różnica między nimi polega na odmiennej trajektorii pragnienia: podmiot, który kocha się w sobie, wychodzi od siebie i bezpośrednio do siebie wraca; podmiot, który jest kochany, otrzymuje pragnienie od innego. Dychotomia ta jest więc różnicą między układem samozwrotnym a binarnym.

Esaj o Sienkiewiczu pokazuje, że Gombrowicz opracował teoretycznie ten podział; i pokazuje również, że nad owym podziałem nie jest w stanie – w praktyce – panować. Kim bowiem jest pisarz-narcyz, przekonujący o swej niezależności, który zarazem aktywnie stara się zapewnić sobie jak najszerszy krąg czytelników? Jest kimś, kto nie może pokochać siebie, bez miłości ze strony innych. Opozycja między układem samozwrotnym a binarnym jest zatem iluzoryczna, gdyż prawda tkwi w ich połączeniu; w stworzeniu struktury trójczłonowej, czyli zmediatyzowanej, w której podmiot intryguje, kokietuje, a uzyskawszy odpowiednią reakcję wraca do siebie owszem, ale – już dzięki zainteresowaniu innego.

Trudno jest przypuszczać, aby Gombrowicz nie zdawał sobie z tego sprawy; chociaż uporczywie udaje, że tak właśnie jest. Ale jego teksty literackie zawierają zbyt wiele przykładów w ten sposób zapośredniczonych relacji¹⁰. Jeśli tak,

¹⁰ Kwestia ta jest widoczna i w przedwojennej, i w powojennej twórczości Gombrowicza (zob. np. J. Margański, *Monolog narracyjny jako projekt świata. „Ja”, „inny” i „ten trzeci” w „Ferdynandzie” Witolda Gombrowicza*, w zb.: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1991; A. Zieniewicz, *Osoba między kokieterią, manipulacją i opowieścią, czyli Gombrowicz jako prekursor teorii autoprezentacji*, w zb.: *Witold Gombrowicz. Nasz współczesny*, pod red. J. Jarzębskiego, Karków 2010).

to sienkiewiczowski esej byłby klasycznym przykładem dyskursu, którym steruje ten rodzaj autoiluzji, jaki Sartre nazwał „złą wiarą”. Ona bowiem:

wymaga, abym nie był tym, czym jestem [...]. Ale zła wiara nie ogranicza się do odrzucenia niektórych moich cech i niedostrzegania bytu, jakim jestem. Usiłuje także mnie ukonstytuować jako będącego tym, czym nie jestem.¹¹

O ile zatem Sienkiewicz jest „jawną żądzą podobań się” [S, 359]; o tyle w przypadku Gombrowicza zamiar podobań się jest nie mniejszy i – maskowany rzekomą obojętnością¹². Dlatego ta różnica jest pozorna: obaj są tacy sami, chociaż pierwszy okazuje to spontanicznie, a drugi – zgodnie z wymaganiami nowoczesnej ascezy – konstruuje liczne strategie braku zaangażowania.

Z tej perspektywy można także spojrzeć na obie wolty, jakich pisarz dokonuje w tym esej. W tym przypadku strukturalistyczny zmysł został utracony, a zamiast niego pojawia się – zupełnie nieoczekiwana – dialektyka. Jej wprowadzenie zdecydowanie nie służy temu dyskursowi: stanowisko Gombrowicza byłoby czytelniejsze, gdyby jednoznacznie przeciwstawił literaturę tradycyjną, w której piękno nie istnieje poza cnotą; literaturze nowoczesnej – w której piękno istnieje wyłącznie poza cnotą. Tymczasem pisarz nie tylko postuluje dialektykę grzechu i cnoty, ale w ostatnim zdaniu swego eseju stawia sprawę jeszcze dobitniej:

Prędzej czy później ukaże się nam prawdziwy diabeł i wówczas dopiero dowiemy się do jakiego Boga mamy się modlić. [S, 364]

Jeżeli sformułowanie to nie zostało wymuszone prawami stylistyki czy retoryki, wówczas można by je odczytać jako brakujący element w moralistycznym dyptyku. Eseista uzupełniałby bowiem aksjologiczną dialektykę – wymiarem prawdziwie transcendentnym¹³.

¹¹ J.-P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przełożyli: J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramców, R. Rzyński, P. Małochleb, Kraków 2007, s. 107. *Notabene* Gombrowicz znał doskonale to pojęcie i omówił je w swoim *Przewodniku po filozofii* (zob. W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans* [w:] *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991, s. 107).

¹² Zaryzykowałbym nawet przypuszczenie, że inna charakterystyka Sienkiewicza, jaka pojawia się w *Dzienniku* (z 1955 roku) jest – nader adekwatnym autoportretem jej autora: „Był esencjonalnie towarzyski, garnął się do ludzi i chciał się podobać, dla niego zespolenie z ludźmi było ważniejsze od zespolenia z prawdą, był z tych, którzy szukają potwierdzenia własnej egzystencji w cudzym byciu” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 240).

¹³ Projekt ten można by porównać z podobnym (choć znamienne odwracającym gombrowiczowską kolejność) stwierdzeniem Martina Heideggera: „Tylko Bóg mógłby nas jeszcze uratować. Jedynie, co możemy zrobić, to przygotować w poezji i myśleniu gotowość na pojawienie się Boga albo w upadku – gotowość na brak Boga, na to, że w obliczu nieobecnego Boga czeka nas upadek” (M. Heidegger, *Tylko Bóg mógłby nas uratować*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3, s. 154). Francuski antropolog, René Girard, skomentował to stwierdzenie następująco:

Ta hipoteza ważna jest dlatego, iż natychmiast buduje właściwe odniesienie. Tak oto Gombrowicz „poprawia” tu Sienkiewicza, któremu zarzucał separację etyki i metafizyki. Zresztą już samą koncepcję przechodzenia od grzechu do cnoty uznać należy za pomysł, który powstał pod wyraźnym wpływem autora *Trylogii*. Na poziomie teoretycznym Gombrowicz jest w stanie jedynie sformułować taki postulat, którego ani bliżej nie wyjaśnia, ani nie egzemplifikuje. Wiele więc wskazuje na to, że owa propozycja zrodziła się z refleksji nad sienkiewiczowskim sukcesem, czyli – *de facto* – z zamiaru podobania się.

Do takiego wniosku skłaniają chociażby utwory Gombrowicza, w których nie był on w stanie przeprowadzić nawet namiastki owego projektu, który tu zaprezentował. W swej twórczości pozostał bowiem wierny i sobie, i zupełnie innej koncepcji. Zdradził ją zresztą na marginesie swej diatryby, przeciwstawiając pisarstwu Sienkiewicza – „wszystkie antynomie, którymi krwawi się poważna literatura” [S, 360]. „Poważna literatura” to zatem nieustanna gra sprzeczności, to budowanie opozycji, które stają się antynomiami, czyli – starciami praw, racji, postaw, podmiotów. Czytelnik Gombrowicza wie, że w jego świecie najważniejszą rolę odgrywa konflikt, który nie zostaje w żaden – chociażby dialektyczny – sposób przekroczony czy „zniesiony”. A jeśli niekiedy owe napięcia znikają, to dlatego że zastępuje je – krew.

Z tego też powodu tak bardzo irytują Gombrowicza sienkiewiczowscy konwertyci, którzy unaocniają owo przejście od grzechu do cnoty. Ponieważ autor *Pornografii* nie akceptuje warunków, które Sienkiewiczowi tę operację umożliwiają, więc zamierza stworzyć własne; zamierza – i nie potrafi. Nie potrafi, ponieważ musiałyby wtedy wymyślić inną „cnotę” czy innego „Boga”, a to, jak wiadomo, nie udało się nawet – przywoływanemu tu aprobatywnie [por. S, 357, 360] – Dostojewskiemu.

Nie potrafi jeszcze dlatego, ponieważ jest zbyt skoncentrowany na bólu, któremu taka dialektyka ewidentnie zagraża. Sienkiewiczowskie epilogi przynoszące zwycięstwo cnoty anulują tragiczny – gdyż nierozwiązywalny – problem

„Aby nasz świat naprawdę uciekł od chrześcijaństwa, musiałby zrezygnować z troski o ofiary. [...] Heidegger nigdy nie porzucił nadziei na całkowite wygaśnięcie wpływów chrześcijaństwa i zaczęcie od zera, od nowego cyklu mimetycznego. Taki jest – jak myślę – sens najśłynniejszego zdania z wywiadu, opublikowanego w »Spieglu« po śmierci filozofa: »Tylko jakiś bóg może nas zbawić«” (R. Girard, *Widziałem szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, przeł. E. Burska, Warszawa 2002, s. 194). Gdyby oczekiwanie ponownej epifanii było dla Gombrowicza i Heideggera wspólne, to należałoby ją rozumieć – jak sugeruje Girard – w kategoriach powrotu do pierwotnego, poza-chrześcijańskiego *sacrum* ofiarniczego. Do podobnej konkluzji dotyczącej autora *Kosmosu* dochodzi także Łukasz Tischner (zob. Ł. Tischner, *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków 20013, s. 260–263). *Notabene* autor ten komentując esej o Sienkiewiczu (tamże, s. 85–86), stawia pytanie o związek krytyki polskiej formy z europejskimi przeobrażeniami wizji kosmosu. Wydaje się, iż owo „metafizyczne zapóźnienie” naszej kultury polega tu właśnie na jej „odporności” względem poza-chrześcijańskiego *sacrum*, które od XIX wieku fascynuje Europę (i – jak dowodzi przywoływana rozprawa – także samego Gombrowicza).

cierpienia, dla Gombrowicza będący przecież samą esencją nowoczesności. Najbardziej krytyczna opinia o autorze *Trylogii* brzmi bowiem:

Dlatego literaturę Sienkiewicza można by zdefiniować jako zlekceważenie wartości absolutnych w imię życia [...]. [S, 361]

Gdyby tylko termin „życie” został tu zastąpiony „cierpieniem”, powstałaby równie precyzyjna charakterystyka wielu dzieł adwersarza. Ta symetria nasuwa zresztą kolejną: w tym zdaniu można bowiem doszukać się ironii względem teorii, zgodnie z którą historia, jeśli nadal ma istnieć, musi służyć życiu i tylko życiu. Nie jest więc wykluczone, że w historycznych utworach Sienkiewicza (a tylko takie są w eseju przywoływane) autor *Pornografii* odnalazł kolejną realizację – lub tylko jej refleks – stale irytujących go pomysłów Nietzschego, którym wielokrotnie przeciwstawiał – zaczerpnięty od Schopenhauera – doloryzm¹⁴.

Wydaje się zresztą, iż kwestia ta dotyczy nie tylko samego bólu, ale sięga jeszcze głębiej – do koncepcji (literackiego i nie tylko) podmiotu. Jeśli przyjmiemy się, iż nowoczesne kontrowersje na ten temat polegają na przeciwstawieniu między – z jednej strony – „powrotem do siebie”, a z drugiej – „pęknięciu w sobie samym”¹⁵, to jest oczywiste, że Sienkiewicz i Gombrowicz znajdują się po przeciwnych stronach tej opozycji.

Trudno wszakże oprzeć się wrażeniu, że autor *Trans-Atlantyku* w znacznie mierze sam tę opozycję zbudował, wyostrażając kontrast między „dziewiętnastowieczną tradycją” a „dwudziestowieczną nowoczesnością”¹⁶. Wszelako już jeden z pierwszych komentatorów sienkiewiczowskiego eseju – Andrzej Stawar¹⁷ – zwrócił uwagę na fakt, iż współczesna powieść (w tym także – Gombrowicza) wywodzi się w bezpośredniej linii z *Bez dogmatu* Sienkiewicza. Nie tylko zresztą tej pozycji brakuje w tych dociekaniach. Awangardowa inspiracja nie pozwala tu – i nigdzie indziej również – sięgnąć do klasyka polskiej dziewiętnastowiecznej prozy, jakim jest Bolesław Prus. U niego Gombrowicz znalazłby ową „poważną literaturę”, łącznie z tragicznym agonem; wszelako twórczości

¹⁴ Temat opozycji Nietzsche–Schopenhauer u Gombrowicza był już podejmowany (zob. J. Błoński, dz. cyt., s. 227; J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 245–251; Ł. Tischner, dz. cyt., s. 262); wszelako najbardziej pod tym względem instruktywne jest zestawienie odpowiednich fragmentów w *Przewodniku po filozofii* (zob. W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, s. 84–90 i 121–123).

¹⁵ Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2006, s. 231.

¹⁶ Trzeba jednak dodać, iż później, w *Dzienniku*, Gombrowicz nieco ten kontrast złagodził, określając Sienkiewicza – ze względu na brak wartości absolutnych i relatywizację – „prekursorzem rewolucyjnej dzisiejszości” (W. Gombrowicz, *Dziennik*, s. 240).

¹⁷ Zob. A. Stawar, *Z tematyki sienkiewiczowskiej. Od strony Gombrowicza*, „Nowa Kultura” 1960, nr 14, s. 4.

autora *Lalki* nie cenił¹⁸, poza znaczącym wyjątkiem: zarzuty przeciwko Sienkiewiczowi są w dużej mierze powtórzeniem tego, co już w recenzji z *Ogniem i mieczem* napisał Prus...¹⁹

Nasuwa się więc wniosek, że Sienkiewicz w tym eseju jest Sienkiewiczem specjalnie spreparowanym. Gombrowicz mierzy go własnymi kategoriami, dlatego otrzymuje obraz pisarza „staroświeckiego”: wyłącznie historycznego, wyłącznie zainteresowanego polskim *élan vital* (i jego nieodzownym warunkiem – cnotą).

Nawet jeśli ten obraz nie jest do końca pozbawiony racji, to niewątpliwie sam jest kwestią już historyczną. Najnowsze odczytania Sienkiewicza wyraźnie wskazują, że to ówczesnym zadaniem *Trylogii* było uwolnienie Polaków od traumatycznego brzemienia najnowszych dziejów; a autor nie próbował stawiać tu aktualnych czy prospektywnych diagnoz dotyczących sytuacji nowoczesnej²⁰.

Nie próbował, ale – jak zapewne dopowiedziałby Gombrowicz – postawił. Drugim – i niekiedy ważniejszym – bohaterem tego eseju jest bowiem współczesny polski czytelnik, który nieustannie po *Trylogię* sięga. Za każdym razem, kiedy to czyni, oddala się jednak nie tylko od „poważnej literatury”, ale i od tego, co dla zrozumienia nowoczesności istotne. Wszystko więc u Gombrowicza zaczyna się i kończy na modulowaniu zachowań – przynajmniej potencjalnego – odbiorcy.

Reasumując. Esej o Sienkiewiczu czytać należy w kategoriach Gombrowiczowskiej „walki o sławę”. Autorowi *Trans-Atlantyku* marzy się pozycja Sienkiewicza, dlatego własne propozycje są tu zaledwie ulepszonym przeciwieństwem tego, co w tej twórczości (jak też w jej recepcji) dostrzegł. Ów projekt jest jednak utopijny i niewykonalny. Gombrowicz nigdy nie będzie „drugim Sienkiewiczem”, ponieważ nie przeprowadzi własnej dialektyki grzechu i cnoty, nie wydostanie się spod tyranii cierpienia (i podmiotowej dezintegracji) oraz nie pozbędzie się takiej koncentracji na sobie, która każe mu zjawiska kulturowe odpowiednio „preparować”. Te trzy ograniczenia – nihilistyczne, masochi-

¹⁸ Zob. T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków, 1974, s. 102.

¹⁹ Zob. A. Stoff, dz. cyt., s. 275.

²⁰ Zob. np. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010.

Autor stwierdza m.in.:

„Inaczej niż Wyspiański w *Weselu*, Sienkiewicz chce i potrafi wyzyskać afirmatywną i popędową siłę polskiej historii jako źródło krzepy dla wyczerpanej własnymi dziejami świadomości Polaka końca XIX w. daje czytelnikom obraz jego przebudzonych popędów, używa literatury, aby zaaplikować mu upojną używkę, rozkołysać fantazje skarłowaciałe przez życie w niewoli. [...] W świetle przemieszczeń tradycji historycznych, jakich dokonała *Trylogia*, okazuje się jasno, że dla Sienkiewicza to nie poznanie, ale życie jest najważniejszym sędzią historii, dlatego jeśli opowieść o przeszłości nie stymuluje woli życia, być może lepiej na jakiś czas o niej zapomnieć (choćby był to tylko czas lektury). Nadając tej innej przeszłości fabularny kształt, ład, piękno i szczęśliwe zakończenie, uwalniał na chwilę umysł czytelnika z brzemienia historii bliższej, oczywiście jego świadomość i wyobraźnię, ale nie jego pozalekturowe istnienie” (tamże, s. 388 i 389).

styczne, egocentryczne – pokazują niemoc pisarza; niemoc która z dzisiejszej perspektywy okazuje się niezwykle odkrywczą.

Cezary Zalewski

“EXISTENCE IS A COMPLEX ISSUE”:
WITOLD GOMBROWICZ’S DIFFICULTIES WITH READING HENRYK SIENKIEWICZ

Summary

This is an analysis of Witold Gombrowicz’s essay ‘Sienkiewicz’. After carefully reconstructing Gombrowicz’s argument and premises, the article examines his strategy, aimed at establishing his superiority and claim for greater recognition than the 19th century classic Polish novelist.