

Projekt transgresji.

Zmiana rozumienia pojęcia kultury, a somatyzacja świata przedstawionego w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza

Wyrażenie transgresji w języku to jedno z trudniejszych zadań retorycznych. Staje się ono jeszcze większym wyzwaniem, kiedy twórca nie chce poprzestać jedynie na pisarskim sondowaniu „doświadczenia wewnętrznego” i, poprzez naruszenie społecznego tabu, dąży do przekroczenia granicy ugruntowanych w kulturze znaczeń symbolicznych, pragnie, by dzieło stało się impulsem dla kulturowych i mentalnych przemian¹.

„Zapuć się jak najdalej na tereny dziewicze kultury, – pisał Gombrowicz w *Dzienniku* – na jej miejsca półdzikie, jeszcze, więc nieprzyzwoite, i podniecając was do drastyczności, podniecić i siebie... Chcę bowiem spotkać się z wami w tym właśnie gąszczu, związać się z wami w sposób możliwie trudny i niewygodny – dla was i dla mnie”².

Ujęta w ten sposób transgresja powinna zaowocować zmianami, a nie odrzuceniem całości literackich diagnoz. O tym ostatnim wymiarze transgresji, który wiąże się z doświadczeniem oporu i stałości zasad, do rewizji których rzadko kiedy wystarczają demaskatorskie zapędy, straceńcze gesty wdzierania się w sfery objęte zakazem, nie sposób zapomnieć. Szansa na skuteczność

¹ Szkic jest inspirowany założeniami psychologii transgresyjnej, nazywanej także psychotransgresjonizmem, zgodnie z którymi człowiek powinien być ujmowany jako aktywny sprawca zdolny do myślenia i działania transgresyjnego. W tym ujęciu transgresja sprowadzałaby się do przekraczania granic materialnych, społecznych i symbolicznych, dążenia do nieustannego poszerzania przestrzeni własnych działań, naruszania tabu, sondowania sfer objętych zakazem, potrzeby wykroczenia poza własną kondycję. „Dzięki takim »czynom-wyčinom« rodzi się zmiana społeczna, rozwija się kultura i cywilizacja”. Zob. J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 10. Kluczowym terminem w psychologii transgresyjnej jest pojęcie przekroczenia granicy. Może być ono rozumiane trojako. W pierwszym przypadku oznacza naruszenie czyjejś własności, w drugim zlekceważenie nakazów publicznych i społecznych, w trzecim zaś określa przełamanie akceptowanych norm symbolicznych, wyjście poza posiadaną wiedzę o świecie i o sobie samym. Wspomniany kierunek rozważa także „granice transgresji”, pyta o warunki możliwości przekraczania granic materialnych, społecznych lub symbolicznych. Cytowany autor, rozważając psychologiczno-kulturowy fenomen transgresji, stwierdza: „Jest ona źródłem rozwoju osobowości jednostki i źródłem rozwoju kultury. Kto nie rozumie transgresji – wytworu umysłów i serc ludzkich – ten nie rozumie człowieka. Nie wykluczam możliwości, że w przyszłości stanie się ona tak ważnym pojęciem w humanistyce, jak energia w fizyce”. Zob. Ibidem, s. 45–46, 52.

² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków – Wrocław, 1986, s. 58.

eksploracji przestrzeni niedozwolonych, a zarazem społeczne dla niej przyzwolenie, rośnie wówczas, gdy zastosowana przez pisarza „kanoniczna”, ugruntowana w tradycji konwencja przedstawiania wprowadza jednocześnie elementy nowatorskie, transgresywne. W *Pamiętniku z okresu dojrzewania*³ Witolda Gombrowicza techniką artystyczną, która, poprzez „uspakajające” odwołanie do tego, co znane, umożliwia „ponadjednostkowe” przejście, wykroczenie poza sankcjonowane treści okazuje się parodia.

„Parodia – stwierdza autor *Pornografii* – pozwoliła mi na wyzwolenie Formy, oderwanie jej od przyziemności, pchnięcie w czysty przestwór, gdzie ona stała się lekka, śmiała i odkrywca. (...) Aparat formalny, który uruchomiłem, był więc w dużej mierze moim wynalazkiem. I ten aparat wyprowadził mnie zniecka w okolice, do których chyba nigdy nie ośmieliłbym się dojść, gdybym był mniej pijany winem absurdu, gry, mistyfikacji, parodii”⁴.

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Gombrowicz czerpał z rezerwuarów różnych konwencji prozatorskich. W *Dziewictwie* wykorzystał matrycę sentymentalną, w *Zbrodni z premedytacją* kryminalną, w *Zdarzeniach na brygu Banbury* oraz *Przygodach* dokonał przekształcenia reguł konwencji awanturniczo-przygodowej, w *Szczurze* – baśniowej. Parodystyczna transformacja nie mogła nie wywrzeć wpływu na konstrukcję świata przedstawionego utworów, nie odcisnąć swego piętna na właściwościach postaci oraz ich działaniach, pozostać bez znaczenia w procesie selekcji zdarzeń fabularnych oraz modelowania ich toku.

W artykule tym chciałabym poddać oglądowi pod tym kątem nowelę pod tytułem *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* otwierającą debiutancki tom prozatorski Gombrowicza, w której autor posłużył się obyczajowym wzorcem trójkąta miłosnego. Zadanie analityczno-interpretacyjne, jakie sobie postawiłam, to uargumentowanie tezy, zgodnie z którą literackie dążenie do transgresji znaczeń symbolicznych zakorzenionych w kulturze przejawia się we

³ Tom ukazał się w 1933 roku nakładem wydawnictwa Rój. W 1957 roku opublikowane zostało wydanie rozszerzone, pod zmienionym tytułem *Bakakaj*.

⁴ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, [brak daty i miejsca wydania], s. 23.

wspomnianym tekście nie tylko na płaszczyźnie świata przedstawionego, lecz także obejmuje środki i formy, za pośrednictwem których prezentacja ta jest dokonywana. Postaram się również wykazać, że procesowi wykraczania poza zastane sensy sprzyja wyeksponowanie kategorii cielesności i seksualności oraz ich związków ze sferą pragnień. Ten ostatni zabieg zwykle idzie w parze z postulatem obnażenia nieodłącznego od ludzkiej kondycji chaosu działań, myśli i uczuć, z krytyką norm moralnych społeczeństwa oraz tworzeniem podwalin autorskiej filozofii kultury⁵.

„O! Jestem śmiertelnie zakochany w ciele! – czytamy w *Dzienniku*. – Ciało jest dla mnie prawie decydujące. (...) Moja metafizyka jest po to, by staczała się w ciało. (...) Duch? Powiem, że największą dumą moją jako artysty, nie jest wcale przebywanie w królestwie Ducha, a właśnie to, że nie zerwałem mimo wszystko z ciałem i bardziej chlubię się tym, że jestem zmysłowy, niż tym, że znam się na Duchu; i namiętność moja grzeszność, ciemność bardziej mi są cenne niż moje światło (...). Nie wierzę w filozofię nieerotyczną. Nie ufam myśleniu, które wyzwala się z płci. Trudno wyobrazić sobie heglowską logikę bez wycofania się z ciała. Ale czysta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie, artysta musi ponownie pogrążyć filozofa w mroku”.

W noweli Witolda Gombrowicza pod tytułem *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* realizacji postulatu ponownego „zanurzenia świadomości w ciele” i „pogrążenia filozofa w mroku” sprzyja język narracji, który odwzorowuje peryferyjny sposób percepcji rzeczywistości, odbiega od klasycznych zapisów konwencjonalnych reguł rozumowania i akceptowanych wzorców zachowań. Czyniąc maniaka narratorem opowieści, wysuwając na pierwszy plan karykaturalną intensywność doznań opisującego zdarzenia bohatera, Gombrowicz ukazuje świat przedstawiony z punktu widzenia szaleńca. Zmiana optyki ze społecznie aprobowanej na taką, którą zwykło się uważać za „zdeformowaną”, sprzyja reinterpretacji znaczeń w utworze. Dążenie do eksploracji codziennych, prozaicznych, a zarazem marginalnych, peryferyjnych, nieoficjalnych rejonów egzystencji wymagało wkroczenia na

⁵ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków – Wrocław 1986, s. 124, 249.

literacką drogę eksperymentu psychologicznego, w rejony obyczajowego skandalu i społecznej prowokacji. Rzecz znamieną, że w noweli to właśnie usytuowanie na pierwszym planie ciała, jego afektywności, seksualności, popędowości jawi się jako literacki, niepozbawiony skuteczności zabieg, o mocy wystawiania wartości na próbę, chwyt, który umożliwia sproblematyzowanie statusu ontologicznego przedstawionej rzeczywistości.

Sytuacja fabularna zaprezentowana w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* daje się ująć w schemat stanowiący parodystyczne odwrócenie klasycznej, obyczajowej konwencji trójkąta miłosnego, w której dwaj mężczyźni walczą o względy tej samej kobiety. Omawiana nowela zachowuje charakterystyczny dla tego wzorca układ postaci, przekształceniu natomiast podlegają ich wzajemne relacje. Zafascynowany mecenasem tancerz, nie mogąc liczyć na jego wzajemność⁶, dąży do tego, by zapewnić obiektowi swoich westchnień i adoracji „wszystko, czego dusza zapagnie”. Tyle że pragnienia uduchowionego, kulturalnego mecenasa okazują się nadzwyczaj cielesne. Ta formuła „cielesne pragnienia duszy”, sprawiająca na pierwszy rzut oka wrażenie oksymoronicznej, w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* znajduje swoją egzemplifikację i konkretyzację. Konstytutywny dla konstrukcji świata przedstawionego chwyt realizacji metafory determinuje działania tancerza oraz decyduje o toku zdarzeń. W tekście udosłownieniu podlegają między innymi takie frazeologizmy jak: „oddawać hołd”, „sypać kwiaty pod nogi”, „miłość aż po grób”, „dozgonne oddanie”⁷. Analiza narracji odsłania związek cielesności i

⁶ „(...) podziwiając lekko falisty ruch jego pleców, rozkoszowałem się tym, że nie wie o niczym, że to moje, wewnętrzne. Ciągnął za sobą smugę toaletowego zapachu, był świeży – wydawało się niemożliwością uzyskać z nim jakieś zbliżenie”. W. Gombrowicz, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* [w:] Idem, *Bakakaj*, Kraków 1997, s. 7. Wszystkie odwołania do tekstu pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście, oznaczając symbolem T, w nawiasach podaję odsyłacze stronicowe.

⁷ „Widok kwiaciarki nasunął mi nową ideę – wszak mogłem, zaraz, natychmiast – leżało to w mojej mocy – wyprawić mu owację, dyskretny hołd, coś, czego może i nie zauważy. (...) Kupiłem bukiet, wyprzedziłem go – a jak tylko wszedłem na orbitę jego wzroku, równy, obojętny krok stał się dla mnie niepodobieństwem – i rzuciłem mu nieznacznie pod nogi parę nieśmiałyłch fiołków” (T, s. 7). „Miewam się coraz gorzej. Ostatnie przeżycia zmęczyły mnie. Mecenaz Kraykowski wyjeżdża jutro w tajemnicy przede mną (lecz ja wiem) do małej, górskiej miejscowości w Karpatach Wschodnich. Chce przepaść w górach na parę tygodni i sądzi, że może zapomnę. Za nim! Tak, za nim! Wszędzie za tą moją gwiazdą przewodnią! Lecz pytanie, czy powrócę z tej

seksualności ze strukturami motywacyjnymi tancerza. Impulsem skłaniającym tę postać do działania są popędy, emocje, pragnienia. To dzięki nim bohater inicjuje i podtrzymuje działanie, pomimo piętrzących się przeszkód uparcie dąży do jego finalizacji. Tok zdarzeń staje się – jak czytamy w noweli – ilustracją „zachłanności tajemnych związków, które rodzą się między obcymi, nikle i bezprzedmiotowe, by skuć nieznacznie potworną więzią” (T, s. 10).

Parodystyczna transformacja literackiej, obyczajowej konwencji trójkąta miłosnego realizuje się w jeszcze inny sposób. W *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* mamy też do czynienia z ekspozycją „bezinteresownego stręczycielstwa”. Na pierwszy rzut oka zaproponowana formuła wydaje się oksymoroniczna, tradycyjna definicja określa bowiem stręczycielstwo jako namawianie kogoś, dla własnych zysków, do czynów nierządnych. W noweli sprowadza się ono do coraz bardziej obsesowego nakłaniania doktorowej do tego, by uległa mecenasowi. Jego podłoże nie jest jednak finansowe i jeśli można mówić o jakichś korzyściach tancerza, to trzeba podkreślić, że mają one charakter wyłącznie psychologiczny.

Co ciekawe, w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* nawet w chwilach, kiedy opisywane sytuacje rozgrywają się w atmosferze emocjonalnego napięcia: nerwowości, wzajemnej agresji, język, jakim mówi się o pożądaniu, rzadko bywa dosłowny, najczęściej zatrzymuje się na progu aluzyjności, podkreślających „konieczność” sugestii. W tekście mamy do czynienia ze spiętrzeniem eufemizmów, typu:

„Jakżeż można? Postępowanie pani jest niezrozumiałe, nie, tak jak pani postępować nie wolno! Czy pani nieczuła na te kształty, ruchy, modulacje, na ten zapach? Pani nie chwyciła tej doskonałości? Od czegoż Pani jest kobietą? Ja, na miejscu pani, wiedziałbym, co do mnie należy, gdyby raczył tylko kiwnąć palcem na moje małe, nędzne, niemrawe, kobiece ciało. (...) Pani jest bezczelna! Jakich słów mam użyć, by wytłumaczyć konieczność, powinność, psi obowiązek? Czy długo jeszcze potrwa? Co ma znaczyć ten upór? Skąd ta pycha?! (...)”

podróży, wzruszenia te są zbyt silne. Mogę skonać nagle na ulicy, pod płotem, a w takim razie – trzeba napisać karteczkę – niech trupa mego odeślą pod adresem mecenasa Kraykowskiego” (T, s. 15).

Perfumy tylko »Violette«. On to lubi. (...) Pani musi! Doktor – to zero, powietrze”. (T, s. 11–12).

Transgresyjna sytuacja prowokacji tworzy w tekście pierścień – nowela skandalem się zaczyna i skandalem kończy. W zakończeniu utworu mamy jednak do czynienia ze skandalem odwróconym. W inicjalnych partiach noweli jego obiektem był tancerz, który „trzydziesty już i czwarty raz” wybrał się na przedstawienie operetki „Księżna Czardaszka” i zamiast stanąć w kolejce po bilet, podszedł bezpośrednio do kasjerki, co zirytowało mecenasa i skłoniło go do pokazania bohaterowi właściwego miejsca oraz wygłoszenia publicznych komentarzy na temat niestosownego zachowania. W finalnej partii tekstu obiektem skandalu staje się sam mecenas:

„(...) ale coś tknęło mnie: do parku. – relacjonuje tancerz. – Wszedłem – i w samym końcu, za stawem, ujrzałem... ach, ach! ujrzałem jej duży kapelusz i jego melonik. (...) Zaczaiłem się w krzakach. Niczego się nie spodziewałam, o niczym nie myślałam – nie chciałem nic wiedzieć, skuliłem się tylko pod krzakiem i liczyłem liście prędko, bez zastanowienia, jakby mnie wcale nie było.

I nagle – mecenas objął ją, przycisnął i szepnął:

– Tutaj – natura... Słyszysz? Słowik. Teraz, prędeż – póki śpiewa... Do wtóru, w takt pieśni słowiczej... Ja proszę!

I potem... ach, to było kosmiczne, nie wytrzymałem – jakby wszystkie moce świata spięły się we mnie świętym szaleństwem, jakby potworny stos, stos elektryczny, stos pacierzowy, stos ofiarny, użyczył mi straszliwego wstrząsu – zerwałem się i zacząłem krzyczeć na cały głos, na cały park:

– Mecenas Kraykowski ją...! Mecenas Kraykowski ją...!” (T, s. 14).

W zakończeniu noweli narrator uchyla się przed dopowiedzeniem, dookreśleniem sensu opisywanych zdarzeń, przez co ich znaczenie nie konkretyzuje się w dosłowności, pozostaje zawieszona, werbalnie niedomknięta. Taki chwyt literacki intryguje, zachęca czytelnika do interpretacji, wykroczenia poza granice tego, co bezpośrednio dane w tekście, przywodzi na myśl sytuację, w której autor opowieści w ostatniej chwili postanawia „ugryźć się w język”, poniechać komentarza, przemilczeć, urwać opowieść w pół słowa. Tyle że w

tym konkretnym przypadku powstrzymanie się od spuentowania zajęć, rezygnacja z wypowiedzi, którą ma się „na końcu języka” nie tyle skrywa obyczajowy skandal, co go odsłania. Zastosowanie elipsy skłania czytającego do koncentracji uwagi właśnie na tym, co nie uobecniło się w słowie. Wydaje się jednak, że zaprezentowanego incydentu w ogóle nie trzeba wyjaśniać, tak jak nie wymaga narracyjnej glosy sytuacja, kiedy fakty jawią się jako tak ewidentne, że do ich opisu nie trzeba słów, wypadki po prostu mówią same za siebie. A w analizowanej noweli mówią dzięki temu, że nastawione na funkcję ekspresyjną, wykrzyknikowe zdanie eliptyczne: „Mecenas Kraykowski ją...!” zostało poprzedzone komiczną wizualizacją zdarzeń. Początkowo funkcjonuje ona jedynie na prawach interpretacyjnej sugestii, formułowanej z punktu widzenia szalonego narratora, któremu czytelnik nie jest skłonny dać wiary. Jednak w zakończeniu ta perspektywa obiektywizuje się w spojrzeniach innych, co pozwala mówić o publicznej kompromitacji postaci mecenasa (zwolennika zachowań kulturalnych w myśl zasady: „trzeba uczyć, niestrudzenie uczyć, inaczej nie przestaniemy być narodem Zulusów” [T, s. 6]) i zamężnej doktorowej. Dowodem tego staje się napomknienie narratora o zbiegowisku w parku, wystawieniu na widok przechodniów intymnej schadzki „na łonie natury”, odarcie z tajemniczości *rendez vous* kochanków: „Wszczął się alarm. Ktoś biegł, ktoś uciekał, ludzie wysunęli się naraz ze wszystkich stron” (T, s. 15). W „niedopowiedzianej puencie”, milczącej szczelinie dyskursu dokonuje się transgresja i obnażenie nowego wizerunku bohaterów oraz zaprezentowanego świata – zostają oni огоłoceni z naskórkowej, powierzchownej, oficjalnej racjonalności. To, co początkowo zdawało się pozbawione zdroworozsądkowej podstawy, okazuje się bardziej rzeczywiste niż akceptowane konwencje i wzory zachowań. Graniczące z urojeniem opowiadanie o pożądanym toku zdarzeń zyskuje w „niedomkniętej puencie” faktyczność i namacalność, przestaje jawić się wyłącznie jako projekcja, iluzja, pobożne życzenie „chorej głowy”.

Lektura nie tylko *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, lecz także innych tekstów z *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, pozwala przypuszczać, że Witold Gombrowicz dopatrywał się w wielu zachowaniach zgodnych z normami społecznymi działania mechanizmów autocenzury, dążenia do konwencjonalizacji własnego wizerunku, troski, by to, co nie powinno być wystawiane na widok publiczny, pozostawało niedostępne dla spojrzeń. Ta niewiara w powierzchowny wizerunek człowieka, naskórkowy obraz kultury pobudzała zainteresowanie postawami transgresyjnymi, motywowała do ich wyeksponowania, prowadziła do dezorganizacji ustabilizowanych przekonań na temat relacji społecznych, obyczajowych norm czy wreszcie konstrukcji ludzkiej psychiki. Ujmowane w tej optyce sformułowania, takie jak maska, zasłona, fasada zaczynały się jawić jako synonimy oficjalności i kulturowego kompromisu.

Wysuwając w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* na pierwszy plan zachowania transgresyjne, Gombrowicz zmusza czytelnika do zmiany optyki w myśleniu o kulturze. Dostrzegając jej zdolność przeobrażania się, stwierdza pośrednio, że tym, co ją konstytuuje, powinno być przede wszystkim nastawione na zmianę pragnienie samopoznania, umiejętność dokonywania introspekcji, będącej przeciwieństwem dążenia do zachowania *status quo*, lęku przed weryfikacją przekonań na własny temat. Uczynienie kultury przedmiotem obserwacji wymaga od jej uczestników zmiany perspektywy, umiejętności spojrzenia na nią i na siebie jako obcych, przekroczenia granicy, za którą to, co dotąd przyjmowane było za oczywistość, ztraca swojskie kształty, zyskuje walor obcości, zaczyna jawić się jako dziwne, wątpliwe, niepokojące, trudne do okiełznania. Wielu bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania* z zapamiętaniem zmierza do punktów granicznych, a podejmowana z takich pozycji obserwacja rzeczywistości ujawnia jej problematyczny status. Spoistość świata przedstawionego staje się wątpliwa, coraz więcej w nim miejsca na opisy zachowań nieobliczalnych, wytraconych z rutyny, obecność trudno

przewidywalnych, owianych aurą irracjonalności, „puszczonych samopas” zdarzeń.

To, co wzgardzone, marginalizowane w kulturze, urasta do rangi jej cechy definicyjnej. Ten naddatek znaczenia przypisywany zjawiskom z pogranicza kultury intensyfikuje wrażenie problematyczności, polisemii, hybrydyczności tego, co zwykle się uważać za prawidłowe, normalne, uzasadnione, jednoznaczne. Zastosowanie w dążeniu do kulturowej transgresji parodystycznej formy oraz eksponującej cielesność estetyki groteski wyłączało autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* z grona literackich apologetów normatywnego porządku, którym obca jest nonszalancka kontestacja, śmiały szturm na usankcjonowane granice, lekceważenie ogólnie przyjętych kanonów myślenia, odmowa uczestnictwa w intersubiektywnym sensie. W ten sposób na kartach debiutanckiego tomu prozatorskiego autora *Pornografii*⁸ znajduje swoje odbicie romantyczne z ducha przeświadczenie o predestynacji literatury do ukazywania mrocznych, aberracyjnych, występnych wymiarów ludzkiej egzystencji. Impulsem do zainteresowania poetyką transgresji wydaje się, bliskie także „czarnemu kanonowi” romantyzmu, przekonanie o daremności wszelkich prób „zamknięcia człowieka i jego świata w naturalnych, zdroworozsądkowych granicach, zakreślonych przez rutynę, obyczaje, moralność, rozum i doświadczenie”⁹. Konsekwencje tych zabiegów to niejasność statusu ontologicznego przedstawionej rzeczywistości, trudności ze zdefiniowaniem jej podstawowych komponentów, niestabilność granic, groteskowość, a w

⁸ O romantycznej genezie poetyk transgresyjnych, ich ekspansji, oddziaływaniu i transformacjach w literaturze XX wieku pisał Edward Kasperski w tekście pt.: *Klucze do Kafki*. Wśród najbardziej znaczących przedstawicieli europejskiego romantyzmu, eksplorujących wspomnianą problematykę, wymienić należy Charles’a Baudelaire’a, George’a Gordona Byrona, Josepha von Eichendorffa, Johanna Wolfganga Goethego, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Friedricha Hölderlina, Novalisa, Edgara Allana Poe. Szlakami wytyczonymi przez romantycznych poszukiwaczy transgresji podążali ekspresjoniści i surrealiści. Również w dziełach Franza Kafki uderza dążenie do przekraczania granic m.in. poznania i samopoznania. Pokrewne wątki odnajdziemy w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna, *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa, symbolistycznych tekstach Bolesława Leśmiana czy wreszcie w *Pornografii* Witolda Gombrowicza oraz wielu wierszach Stanisława Grochowiaka. Zob. E. Kasperski, *Klucze do Kafki [w:] Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, pod red. E. Kasperskiego i T. Mackiewicza, Warszawa 2004, s. 63–67.

⁹ Ibidem, s. 64–65.

przypadku takich utworów jak *Przygody* czy *Zdarzenia na brygu Banbury* fantastyczność, niesamowitość, nieprawdopodobieństwo.

W proponowanych przez Gombrowicza literackich gestach transgresji, kulturowa powaga znajduje swoje wyładowanie, jawią się one jako niezbywalny element zdolny na chwilę przywrócić życiu społecznemu równowagę, rozluźnić gorset ogólnie przyjętych norm, na moment wyzwolić spod ich przymusu, sprowadzić do właściwej miary wyobrażenia człowieka na własny temat. Obecność transgresji w kulturze, rozumianej jako twór dynamiczny, przesądza o jej zdolności do samoregulacji, zabezpiecza ją przed skostnieniem w monolitycznej tożsamości, umożliwia samooczyszczenie.

„Rzeczywistość – jak sądził Gombrowicz – można odnaleźć w tym, co jest najbardziej zwyczajne i pierwotne, i najzdrowsze, ale też w tym, co jest najbardziej powykręcane i szalone. Rzeczywistość człowieka jest zarazem rzeczywistością zdrowia i choroby”¹⁰.

„(...) Ale dobrze byłoby pamiętać – zwracał uwagę pisarz – że kultura, wiedza, są czymś o wiele lżejszym niż się wydaje. Lżejszym i bardziej dwuznacznym. Niemniej imperializm rozumu jest straszny. Gdy tylko rozum spostrzeże, że jakaś część rzeczywistości mu się wymyka, natychmiast rzuca się, aby ją pożreć. Od Arystotelesa do Descartes’a rozum zachowywał się na ogół spokojnie, ponieważ sądził, że wszystko może być zrozumiane. Ale już Krytyka Czystego Rozumu a potem Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard i inni zaczęli wyznaczać tereny niedostępne myśleniu i odkrywać, że życie śmieje się z rozumu. Tego rozum znieść nie mógł i odtąd zaczyna się jego udręka, która w egzystencjalizmie osiąga tragikomiczną kulminację. Tu bowiem rozum spotyka się już oko w oko z największym i najbardziej nieuchwytnym z szyderców – z życiem”¹¹.

Literackie eksperymenty ze słowem w debiutanckim tomie Witolda Gombrowicza urastają do rangi filozofii kultury. Stają się ożywcze dla ugruntowanych w niej kodów, weryfikują jej mitotwórcze zapędy. Proza ta dając wyraz w języku upodobaniu do ekscentryczności i transgresji, diagnozuje egzystencjalne doświadczenie ambiwalencji¹². W ten sposób nasycony

¹⁰ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 22.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, op. cit., s. 292.

¹² „Chyba nie tyle czułem się anormalny, ile wiedziałem, że jestem anormalny i ta świadomość utrzymywała się we mnie wbrew wszystkim oznakom mojej zdrowej przeciętności. Z pozoru najzwyczajniejszy młody człowiek z

hiperbolami, paralogizmami, zapisami perseweracji, wreszcie leksemami związanymi z ciałem, język groteski okazuje się najadekwatniejszy do opisu tematyki wzgardzonej, zdolny jest odegrać rolę kulturowej „sondy zapuszczonej w bezimienne”¹³.

lekkimi tylko dziwactwami, a jednak nie mający w głębi ducha najmniejszych złudzeń, że jest jak chora owca poza stadem, na bezdrożu, i wydany wielkiemu najdziwniejszemu kształtowi, jak owe figurki z gutaperki dające się ugniatać na wszystkie sposoby, z których można zrobić największą potworność. Wiedziałem: sam, na uboczu, osobny, dowolny, a więc rozpasany. I stąd dziwny wytworzył się we mnie stosunek do tego, co wstrętne, odpychające, ohydne – gdyż brzydząc się tym, jak każdy, czułem się jednak jakoś temu dostępny i bodaj związany z tym (...); tak to oscylowałem pomiędzy obrzydzeniem a wewnętrzną zgodą na ohydę”. Zob. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 19. Ciekawe uwagi na temat dwojakiego podejścia historyków i teoretyków literatury do interpretacji tekstów groteskowych, wyrażającego się tendencjami do ujmowania ich w kategoriach obłędu, szaleństwa, odmawiania tym utworom zdolności do przekazywania nie tylko treści o charakterze filozoficznym, ale także jakiegokolwiek sensu, lub uznaniem dzieł groteskowych za najadekwatniejszą ekspresję skomplikowanej sytuacji współczesnego człowieka odnaleźć można w książce Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Paluby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 162–163. W rozdziale pt. *Pochwała niedorzeczności. O „Kosmosie” Witolda Gombrowicza* autorka wskazuje na paralelę pomiędzy dążeniami obecnymi zarówno w psychiatrii, jak i w nauce o literaturze, by położyć kres redukowaniu (odpowiednio) wypowiedzi psychotycznych i tekstów groteskowych do zjawisk pozbawionych znaczenia: „Dzieje recepcji literatury groteskowej znajdują zresztą swoisty analogon w ambiwalentnym stosunku psychiatrii do objawów psychotycznych. Jak pokazuje artykuł Janusza Wróbla, psychiatria niejednokrotnie podejmowała próby wyjścia poza interpretowanie aktywności werbalnej oraz przeżyć psychotycznych z punktu widzenia norm językowych, logiki kartezjańskiej i naszego systemu semantycznego. W Polsce z obiegowymi sądami o patologicznym charakterze myślenia schizofreników polemizował m.in. G. Bychowski. Wskazywał on na relatywizm naszych kategorii logicznych, które w gruncie rzeczy są kategoriami socjalnymi, a ich obiektywność zasada się na społecznej akceptacji. Zmiana perspektywy interpretacyjnej może prowadzić do wniosku, że to przede wszystkim ludzie zdrowi opierają się w swoim rozumowaniu na założeniach apriorycznych, często niewspółmiernych do codziennej praktyki. Jeden ze współczesnych uczonych (W. Szelenberger) określił je mianem »fundamentalnych urojeń«. Zdecydowaną próbę przekroczenia stanowiska tradycyjnego, opierającego się na dogmatycznym przekonaniu, że dostępny większości ludzi ogląd świata jest jedynie prawidłowy, przypisać należy przede wszystkim tzw. psychiatrii egzystencjalnej, opartej na filozofii Heideggera i Husserla”. Zob. też: J. Wróbel, *Psychiatria wobec językowych osobliwości schizofrenii* [w:] „Przegląd Humanistyczny” 1982, z. 12 oraz G. Bychowski, *Psychoanaliza*, Lwów – Warszawa 1929.

¹³ Sformułowanie to zaczerpnęłam z listu Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zob. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 478.