

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Neofilologii



Patrycja Masłowska

Myśl filozoficzna Witolda Gombrowicza w kontekście przekładu jego prozy na język francuski

praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. inż. arch. Barbary Walkiewicz
oraz prof. UAM dr hab. Iwony Kasperskiej

POZNAŃ 2022

Podziękowania

Chciałabym podziękować serdecznie wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej pracy:

mojej promotor prof. Barbarze Walkiewicz za wszechstronną pomoc na wszystkich etapach tworzenia doktoratu. Za celne wskazówki dotyczące zarówno koncepcji, jak i sposobów jej realizacji. Za opiekę merytoryczną i metodologiczną,

mojej promotor prof. Iwonie Kasperskiej za cenną pomoc przy realizacji i doprecyzowaniu koncepcji, wskazówki, sugestie bibliograficzne i skrupulatną analizę tekstu,

rodzicom i Kubie za niezachwianą wiarę we mnie, optymizm i motywację,

Rafałowi za wsparcie, gdy go potrzebowałam, a także realistyczne podejście do życia.

Spis treści

1. Zamiast wstępu	8
1.1 Zarys zagadnienia, problem	10
1.2. Pytania i założenia badawcze	14
1.3. Cele pracy	23
1.4. Metody badawcze	25
2. Gombrowicz a przekład	29
2.1 Między kulturą a tekstem: Gombrowicz a teorie przekładu	29
2.2 Badania przekładoznawcze nad tekstami Gombrowicza	41
3. Filozoficzny odbiór Gombrowicza w Polsce i we Francji	77
4. Burzliwy XX w. – między rozpadem a narodzinami nowego porządku	98
4.1 Przełom XIX i XX w.	99
4.2 I wojna światowa.....	102
4.3 20-lecie międzywojenne	104
4.4 II wojna światowa.....	109
4.5 Lata powojenne	111
4.6 Sztuka	113
4.7 Podsumowanie realiów XX w.	117
5. Między literaturą a filozofią: w poszukiwaniu nowego porządku.....	119
5.1. Wobec kryzysu: modernizm i postmodernizm.....	120
5.1.1. Modernizm czyli kryzys	122
5.1.2. Postmodernizm czyli chaos	126
5.1.3. Gombrowicz: filozofia przełożona na literaturę.....	129
5.1.3.1. Ważne miejsce filozofii w życiu i twórczości Gombrowicza.....	131
5.1.3.2. Dlaczego Gombrowicz nie pisał traktatów filozoficznych, ale filozofował literaturą	135
5.2. Gombrowicz pisarz: modernista, który wyprzedził postmodernizm	137
5.2.1. Gombrowicz a literatura polska	139
5.2.2. Modernizm w literaturze.....	153
5.2.3. Postmodernizm w literaturze.....	160
5.3. Gombrowicz filozof: modernista, który wyprzedził postmodernizm	167
5.3.1. Modernizm w filozofii	168
5.3.2. Postmodernizm w filozofii.....	179
5.3.3. Podsumowanie	187

5.4. Gombrowicz <i>avant la lettre</i>	187
6. Filozofia Gombrowiczowska w ujęciu Leszka Nowaka	193
6.1. Człowiek – międzyludzkie	193
6.1.1. Człowiek wobec formy	197
6.1.2. Forma wobec człowieka	198
6.1.3. Niedojrzałość i polskość wobec formy	204
6.2. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego formy.....	209
6.2.1. Etap I – intuicyjne wyczuwanie istnienia formy i pierwsze próby dopasowania się do niej.....	213
6.2.2. Etap II – Uświadomienie sobie faktu istnienia formy, ale nieprzyjmowanie do wiadomości jej roszczeń, bunt przeciwko niej	235
6.2.3. Etap 1. – Wejście w skład zastanych form międzyludzkich na miejscach podporządkowanych	247
6.2.4. Etap 2. – Rozpoznanie swych uwarunkowań i uzyskanie możliwości lawirowania wśród form międzyludzkich w taki sposób, by wzmocnić swą moc atrakcyjną dla innych ludzi i odpowiednio do tego, stopniowo uzależniać od siebie coraz więcej ludzi	260
6.2.5. Etap 3. – Kiedy liczba uzależnionych przekracza pewien punkt krytyczny, jednostka tworzy nową formę międzyludzką, stając się liderem zespołu podporządkowanych jednostek	270
6.2.6. Etap 4. – Jeśli jednostka zdobywa się na „najostrzejszą świadomość” swych uwarunkowań, wówczas może wyzwolić się z formy; rozpoczyna wówczas swą drogę życiową na nowo, jako ktoś inny”, tworząc własną formę	283
6.2.7. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego formy	313
6.3. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego niedojrzałości	316
6.3.1. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego niedojrzałości	343
6.4. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego polskości.....	345
6.4.1. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego polskości.....	365
6.5. Podsumowanie analizy tłumaczeniowej motywów filozoficznych	368
7. Wnioski	376
Bibliografia.....	384
Literatura podmiotu	384
Pozostałe teksty Witolda Gombrowicza.....	384
Literatura przedmiotu	385
Źródła internetowe.....	396
Słowniki i encyklopedie	398
Spis rysunków i tabel	399

Lista skróconych tytułów	399
Streszczenie	399
The philosophical thought of Witold Gombrowicz in the context of the French translation of his prose.....	400
La pensée philosophique de Witold Gombrowicz dans le contexte de la traduction de sa prose vers la langue française	402

1. Zamiast wstępu

Nie od dziś wiadomo, że wizerunek danego pisarza czy artysty może się różnić w zależności od obszaru językowego, w którym jest znany. Związane jest to z kulturą, z miejscem, jakie się w niej przyznaje pisarzom krajowym, a jakie zagranicznym, z ogólnym statusem literatury oraz z bardziej prozaicznymi czynnikami, na przykład – z tym, w jakim wydawnictwie się ukazały utwory danego pisarza – bardziej czy mniej prestiżowym, które z nich są w ogóle przetłumaczone na dany język, a także – może najważniejsze – w jaki sposób są przetłumaczone. Szeroko pojętym funkcjonowaniem przekładów w kulturze docelowej oraz statusem tłumacza zajmowali się między innymi badacze z nurtu opisowych badań nad przekładem, o których także będzie później mowa.

Kwestia wpływu sposobu tłumaczenia na tekst jest poważna, ponieważ może on diametralnie zmienić odbiór utworu – a w konsekwencji cały wizerunek danego autora. Eliza Pieciul-Karmińska (2009) i Bogusława Sochańska (2009-2010) twierdzą, że – odpowiednio – bracia Jakub i Wilhelm Grimmowie oraz Hans Christian Andersen – zostali w Polsce odebrani w sposób zupełnie odbiegający od charakteru pisanej przez nich literatury. A stało się to na skutek zmian dokonanych w ich tekstach podczas tłumaczenia na język polski. W rzeczywistości, Andersen był romantykiem, zafascynowanym baśniowym światem i tematyką dziecięcą, pisał jednak z myślą przede wszystkim o dorosłym czytelniku (Sochańska, 2009-2010: 78-79). Tymczasem jego utwory przystosowano do potrzeb wyłącznie (projektowanego) dziecięcego czytelnika. W polskich wersjach znika ironia, humor, gry słowne, język mówiony czy też informacje stawiające dorosłych w złym świetle (ibid.: 96-103). Natomiast „baśnie” braci Grimmów formalnie nie są nawet w większości baśniami, bo tylko około jednej czwartej z dwustu tekstów można w pełni przyporządkować do tego gatunku (Pieciul-Karmińska, 2009: 82), a poza tym „ogrom zmian, którym podlega niemiecki oryginał w każdym niemal polskim przekładzie, pozwala sądzić, że wersje polskojęzyczne nie dawały dotąd czytelnikom w Polsce szansy na poznanie Grimmów prawdziwych (ibid.: 87)”. Wspomniane zmiany obejmują pedagogizację tekstów, tak aby w wyraźny sposób pouczyły dziecko, jak powinno postępować, usunięcie konotacji erotycznych, ulogicznienie tekstu poprzez objaśnianie motywów zachowań postaci, wprowadzenie zdrobnień, poetyzację i

dramatyzację, tak aby tekst odpowiadał w jak największym stopniu wyobrażeniu czytelnika o „baśniowym” świecie (ibid.: 87-89).

Błędy w tłumaczeniu (i odbiorze) Andersena i braci Grimmów badaczki przypisują złej znajomości języków wyjściowych i niesłusznej modyfikacji tekstów docelowych pod kątem stylu i wymowy utworów. Są to jednak pisarze zagraniczni, piszący w obcych językach i pochodzący z kultur różnych od polskiej, można więc przynajmniej zrozumieć, skąd się biorą błędy i nieporozumienia w odbiorze ich tekstów. Czy jest jednak możliwe, by rodzimi badacze pomylili się co do polskiego pisarza, mimo doskonałej znajomości języka oraz zakorzenienia w tej samej kulturze i historii? Zwłaszcza że chodzi o pisarza znanego, wręcz jednego z najbardziej znanych i cenionych pisarzy nie tylko w Polsce, ale i w Europie oraz poza nią. Czy jest możliwe przeoczenie głównego przekazu twórczości kogoś, kto jest do tego stopnia znany i o kim napisano już setki (a może i tysiące) opracowań?

Tymczasem rzut oka na teksty o Witoldzie Gombrowiczu – bo to o niego chodzi – wskazuje na wyraźne różnice w jego odbiorze w Polsce i we Francji. Ze zrozumiałych przyczyn w Polsce o Gombrowiczu pisze się znacznie więcej. Po pierwsze, jako rodzimy pisarz wzbudza większe zainteresowanie niż we Francji, gdzie jest pisarzem zagranicznym, emigracyjnym – a przez to mniej interesującym niż autorzy francuscy. Polscy i polskojęzyczni badacze mają też przywilej analizy języka Gombrowicza. Autorzy opierający swoje analizy na tłumaczeniach rzadko zajmują się w takimi delikatnymi aspektami, gdyż trudniej jest im rozpoznać, co jest faktycznym słowem Gombrowicza, a co inwencją tłumacza. Po trzecie, w Polsce Gombrowicz jest ceniony nie tylko jako autor przyczyniający się do rozwoju literatury polskiej, ale też jako postać historyczna związana z kulturą. Wynikają z tego bardzo rozległe badania biograficzne, niemal nieobecne wśród zagranicznych badaczy Gombrowicza.

Dodatkowo, niezależnie od różnic ilościowych, występują też różnice jakościowe. Zbyttna bliskość i skupienie na szczególe czasem zaciemnia wartość nadrzędną, ogólną, którą widać dopiero z dystansu. Może właśnie dlatego Francuzi, pozbawieni politycznych i narodowych uprzedzeń wobec Gombrowicza, prędzej dostrzegli w nim wartość, która umknęła polskim badaczom? A może wynika to z ich podejścia do literatury w ogóle? A może to jednak polscy badacze mają rację, ukazując złożoność i wieloaspektowość twórczości polskiego autora, a Francuzi dokonują uproszczeń i nadinterpretacji? Jedno

jest pewne: różnice istnieją i widać je już w tekście Jana Błońskiego z 1974 r. Jest to recenzja dwóch francuskich książek o Gombrowiczu. Badacz charakteryzuje teksty, wytykając im przy okazji błędy, i uznaje, że polska krytyka jest „ostrożniejsza i świadoma pułapek, które porozstawiał [Gombrowicz – PM] w swoich książkach” (Błoński, 1974: 152). Z kolei rok wcześniej Michał Głowiński, oceniając ogólnie odbiór Gombrowicza za granicą, „[s]ytuację zagraniczną polskiego pisarza widział w jasnych barwach” (Miecznicka, 2004: 111). Zwraca on co prawda uwagę na ograniczenie, jakim jest nieznamość języka oryginałów i na niedogodność, jaką jest przymus korzystania z przekładów. Jednakże badacz jest pod wrażeniem popularności, jaką osiągnął jego rodak za granicą i uznaje, że lepiej, aby teoretycy mieli dostęp do dzieła Gombrowicza za pośrednictwem przekładów, niż gdyby mieli nie poznać go wcale (Głowiński, 1973: 249-250). Głowiński pisze, że na odbiór Gombrowicza za granicą wpływ miały realia historyczne, a jego zagraniczni teoretycy najbardziej zwracają uwagę na młodość (z powodu wydarzeń maja 1968 r.) oraz polskość, rozumianą jednak nie jako folklor, tylko jako metafora bardziej uniwersalnej koncepcji narodowości (ibid.: 247-248). Przy tym „czytelnikowi zachodniemu wymykają się aluzje do polskich tradycji tego rodzaju prozy, co oczywiście wpływa na odbiór utworów, ale – jak się zdaje – nie może doprowadzić do ich niezrozumienia” (ibid.: 247). Odmienność torów interpretacyjnych Gombrowicza utrzymuje się do dziś, o czym pisze Magdalena Miecznicka:

[w]e francuskim odbiorze Gombrowicza dostrzegam więc dwa podstawowe nurty: intelektualistyczny - eseje i inne prace nienaukowe lub do pewnego stopnia naukowe, nierzadko uwikłane w konteksty polityczne, społeczne i ideowe, oraz akademicki – literaturoznawcze rozprawy naukowe (Miecznicka, 2004: 115).

Skoro więc istnieją różnice, warto spytać, skąd pochodzą. Być może, jak w przypadku Andersena i braci Grimmów, powody takiego a nie innego odbioru pisarza wiążą się z tekstami przekładów?

1.1 Zarys zagadnienia, problem

Powyżej zasygnalizowana różnica w odbiorze Witolda Gombrowicza w Polsce i we Francji jest o tyle frapująca, że dotyczy jednego z najbardziej znanych pisarzy europejskich.

Gombrowicz stał się szerzej znany w latach 60., ale jego sława trwa do dziś. O jego niesłabnącej aktualności i zainteresowaniu nim świadczą odbywające się współcześnie wydarzenia naukowe, kulturalne, literackie i filmowe. Zapewne przyjąłby on z satysfakcją wieść o sprawnie działającej maszynie, do zbudowania której sam wydatnie się przyczynił, tocząc walkę o sławę i uznanie swojej wybitności. Gombrowicz rozpoczynał tę walkę w wolnej Polsce, w barwnych realiach 20-lecia międzywojennego. Oswobodzone z obowiązku patriotycznego życie literackie kwitło, a on zdobywał stopniowo rozgłos jako osobliwy, „niedojrzały” pisarz. Prawdopodobnie nie podejrzewał, że bieg historii diametralnie zmieni jego życie, a jego walka przyniesie mu pełny sukces najpierw we Francji i dopiero potem rozprzestrzeni się na inne kraje. Tymczasem to Paryż nobilitował Gombrowicza na europejskiego intelektualistę, którego głos mógł zostać wreszcie usłyszany za sprawą wywiadów, artykułów, polemik, nagłaśniania jego poglądów i popularyzowania jego utworów. Sukces na taką skalę nie udał się Gombrowiczowi nigdy wcześniej: nie sposób go przyrównać do rodzącej się sławy początkującego literata w przedwojennej Polsce, umiarkowanej popularności pisarza znanego tylko wtajemniczonym, zakazanego przez cenzurę w powojennej Polsce opanowanej przez reżim stalinowski, ani tym bardziej do znikomej rozpoznawalności, jaką z trudem uzyskiwał przez wiele lat na emigracji w Argentynie. Zaczęło się od osób ze środowiska artystów i intelektualistów skupionych wokół czasopisma „Kultura” w Paryżu, takich jak Jerzy Giedroyc i szczególnie Konstanty Jeleński, z którymi Gombrowicz nawiązał kontakt korespondencyjny podczas pobytu w Argentynie. Zaowocowało to publikacjami utworów Gombrowicza we Francji po polsku nakładem „Kultury” i udanymi staraniami o wydanie ich we francuskich wydawnictwach i w języku francuskim. To otworzyło Gombrowiczowi drogę do nieprzerwanie rosnącej sławy, uwieńczonej międzynarodową nagrodą Formentor za francuski przekład *Kosmosu* oraz nominacją do nagrody Nobla. Wszystkie jego dzieła są przetłumaczone na język francuski, a francuscy teoretycy piszą analizy na ich temat (m.in. Jean-Pierre Salgas, Lakis Progudis, Jean-Claude Dedieu). W 2017 r. otwarto muzeum w Vence, w willi, którą zamieszkiwał pisarz.

Raz zdobyta sława nie odeszła wraz z pisarzem, który zmarł w 1969 r., ale nieprzerwanie trwa do dzisiaj, a postać Gombrowicza oraz jego twórczość współtworzą obraz kulturalny Francji, zwłaszcza Paryża. Świadczy to o tym, że nie tylko pisarz zawdzięcza wiele Francji, ale też życie kulturalne Francji jest wzbogacane dzięki niemu.

Wśród licznych wydarzeń wymienić można publiczne odczyty fragmentów jego książek, projekcję adaptacji teatralnych i filmowych jego utworów, publikację mniej znanych tekstów, takich jak recenzje literackie, czy też spotkania ze specjalistami od jego twórczości¹. Na szczególną uwagę zasługują wydarzenia związane z niedawną 50. rocznicą śmierci pisarza. Jak można się dowiedzieć ze strony internetowej miasta Vence, 18 kwietnia 2019 r. w Muzeum Gombrowicza w tym mieście odbyła się konferencja z udziałem znawców jego twórczości, poprzedzona oprowadzaniem po muzeum i pokazem filmu na temat jego pobytu w Vence. A jak się można dowiedzieć ze strony Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, w dniach 10-17 października 2019 r. z inicjatywy Muzeum odbył się Międzynarodowy Kongres Tłumaczy Gombrowicza. To bezprecedensowe wydarzenie pozwalające na dialog tłumaczy jego utworów na 26 języków, w tym francuskiego reprezentowanego przez tłumaczkę *Kronosu*, Małgorzatę Smorąg-Goldberg. Kongres Tłumaczy odbywał się w Polsce (Warszawa, Radom, Wsola) oraz we Francji (Vence) przy współpracy z Muzeum Witolda Gombrowicza w Vence. Także związane z 50. rocznicą śmierci było wydarzenie w Paryżu, o którym zawiadamia strona Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli na Facebooku: 12 i 13 listopada paryska Stacja Naukowa PAN, przy współpracy z Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli, zorganizowała wydarzenie „Witold Gombrowicz – między Polską a Francją”, podczas którego dyskutowali wybitni znawcy jego twórczości i współtwórcy jego muzeów. Była to okazja do przybliżenia charakteru działalności muzeów polskiego pisarza we Wsoli i Vence. Oprócz tego, 50. rocznicę śmierci pisarza uczcił także Instytut Polski w Paryżu organizujący festiwal Kinopolska przy współpracy z „Le Nouveau Magazine littéraire”, o czym informuje strona czasopisma. Na stronie Polskiego Portalu we Francji znajduje się informacja, że w ramach festiwalu, w dniach 30 listopada – 2 grudnia 2019 r. zaprezentowano film dokumentalny „Gombrowicz, l'Argentine et moi” (1998) w reżyserii Alberto Yacceliniego oraz wszystkie trzy dotychczasowe adaptacje filmowe powieści Gombrowicza: „Ferdydurke” (1991) Jerzego Skolimowskiego, „Pornografię” (2003) Jana Jakuba Kolskiego i „Kosmos” (2015) Andrzeja Żuławskiego. Warto przypomnieć, że ten ostatni został nakręcony po francusku i z udziałem francuskich aktorów.

¹ Bieżące i dawniejsze wydarzenia związane z Witoldem Gombrowiczem są skrupulatnie odnotowywane na stronie www.witoldgombrowicz.com, w dziale z aktualnościami.

Szczególne miejsce wśród wydarzeń związanych z Gombrowiczem zajmuje Kongres Tłumaczy Gombrowicza, który odbył się w październiku 2019 r. Na stronie internetowej Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli można przeczytać, że

Organizując Kongres, Muzeum Witolda Gombrowicza chciało umożliwić wymianę doświadczeń związanych z przekładem tekstów autora *Kosmosu*, zainicjować nowe formy międzynarodowej współpracy w tej dziedzinie, popularyzować ideę przekładu literackiego i znajomość utworów pisarza. (...) Pomostem pomiędzy tekstami Witolda Gombrowicza a zafascynowanymi nim czytelnikami jest sztuka przekładu. Rosnące znaczenie myśli autora *Ferdydurke* jest możliwe także dzięki twórczej pracy translatorów. (wyróżnienie – PM)

Jak dobrze wiadomo, sława Gombrowicza od dawna znacznie wykracza poza Polskę, a nawet poza Europę. *Gros* z tego zainteresowania i uznania ze strony czytelników i badaczy zagranicznych Gombrowicz uzyskał dzięki czynnikowi tak często pomijanemu przy badaniach nad jego życiem i twórczością, jakim jest tłumaczenie. A przecież jego utwory są tłumaczone już od 74 lat i wielu spośród jego miłośników zna jego twórczość tylko z tych przekładów. Z tego względu tym bardziej trzeba docenić inicjatywę Kongresu Tłumaczy, pierwszego wydarzenia pozwalającego w pełni oddać głos osobom odpowiedzialnym za istnienie utworów pisarza aż w 38 językach (wypisanych w „bibliografii tłumaczeń” na stronie Witolda Gombrowicza) i ujawnić, jak te utwory brzmią oraz z jaką recepcją się spotkały. Kolejne podobne wydarzenie – spotkanie z trzema tłumaczami Gombrowicza – miało miejsce 14 listopada 2020 r. w Muzeum Pana Tadeusza w ramach IV Festiwalu Tradycji Literackich. Dokładnie w rok po Kongresie Tłumaczy, w październiku 2021 r. odbyły się konferencja i wystawa poświęcone polskiemu pisarzowi i dotyczące jego relacji z wydawcami i tłumaczami. Są to początkowe, ale znaczące kroki na tym polu. A temat jest ważny, ponieważ żaden czytelnik obcojęzyczny – krytyk literacki, intelektualista, czy zwykły miłośnik literatury – nie miałby możliwości zapoznać się z utworami polskiego pisarza, gdyby nie zostały przełożone na język, który rozumie. Za granicą napisano wiele na temat twórczości Gombrowicza: wpływu jego tożsamości na twórczość, wykreowanych przez niego postaci, koncepcji i sposobu ujmowania świata – ale nie byłoby to możliwe, gdyby nie znalazły się osoby znające języki obce, zdolne podołać utworom jednego z najtrudniejszych językowo pisarzy polskich i je przetłumaczyć. Z pewnością nie pozostało to bez wpływu na fakt, że przekłady dzieł

Gombrowicza mocno wybrzmiały w kręgach intelektualnych, wywołały polemiki, komentarze, a z czasem uznanie, ukoronowane stypendium w Berlinie, nagrodą Formentor i nominacją do nagrody Nobla.

Gombrowicz jest jednym z najbardziej cenionych polskich pisarzy we Francji. Znamy szczegóły biograficzne jego pobytu w Polsce, Argentynie, Berlinie i Francji, relacje z wydawcami, krytykami, odbiór jego utworów w Polsce i za granicą czy historię inscenizacji jego dramatów; nie wiemy jednak jeszcze wszystkiego o przekładach utworów. Tymczasem przypadek Gombrowicza wydaje się zagadnieniem bardzo ciekawym badawczo pod kątem odbioru przekładów jego tekstów i ich funkcjonowania na różnych obszarach językowych. Ze względu na specyficzność twórczości tego autora, decyzje o wydaniu jego utworów w innym języku nie były przypadkowe, a co za tym idzie – mogą wiele powiedzieć nie tylko o nim samym, ale też o sposobie funkcjonowania literatury tłumaczonej. Mimo to temat tłumaczeń tekstów Gombrowicza nie jest zupełną *terra incognita*. Powstały w jego obrębie prace dotyczące różnych języków: angielskiego, włoskiego, francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego, rosyjskiego czy portugalskiego i innych, skupiające się na recepcji Gombrowicza lub na jego tekstach i różnicach językowych w oryginałach i przekładach – najczęściej pod postacią błędów. Pełne omówienie prac dotyczących tłumaczeniowych aspektów utworów Gombrowicza znajduje się w rozdziale 2. Wynika z niego, że w obrębie tych badań przekładoznawczych są tematy, które można byłoby pogłębić – na przykład przekłady twórczości pisarza-filozofa na różne języki, między innymi na ten najważniejszy – francuski, z którego wykonywane były tłumaczenia na inne języki i od którego zaczęła się międzynarodowa sława autora.

1.2. Pytania i założenia badawcze

Brak poszerzonej analizy przekładów utworów Gombrowicza, zwłaszcza na język francuski, skłania do podjęcia dalszych badań. Jego uzupełnienie pogłębiłoby wiedzę z zakresu gombrowicologii w tym z jej obszarów, który jest nadal słabo poznany. Dałoby też obraz tego, jak został zaprezentowany Gombrowicz po francusku. **W związku z tym pierwsze pytanie badawcze brzmi: w jakim stopniu utwory Gombrowicza przekazują meritum jego twórczości, a w jakim francuskie przekłady?** Pociąga to za sobą

konieczność wyłonienia korpusu badawczego z twórczości Gombrowicza, która jest bardzo zróżnicowana i nie można potraktować wszystkich tekstów tymi samymi kryteriami analitycznymi. Wydaje się jednak, że jej najważniejsza część to ta, która przynależy do literatury pięknej – opowiadaniom, dramatom i powieściom zarówno sam Gombrowicz, jak i krytycy oraz czytelnicy poświęcają najwięcej uwagi, w związku z tym to one powinny zostać przebadane w pierwszej kolejności. Z kolei sztuki teatralne oraz utwory prozatorskie należą do dwóch odmiennych rodzajów literackich – epiki i dramatu, które wymuszają użycie odmiennych metod i narzędzi badawczych. W niniejszej pracy przeanalizowane zostaną utwory prozatorskie. Po pierwsze, dlatego że od nich zaczęła się ścieżka artystyczno-intelektualna Gombrowicza (zbiór opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* w 1933 r., potem powieść *Ferdydurke* z 1938 r.), która wyznaczyła punkt wyjścia i kierunek tematyczno-światopoglądowy, kontynuowany potem przez Gombrowicza. Na prozie także ją zakończył – powieścią *Kosmos*, za którą też otrzymał pierwszą poważną międzynarodową nagrodę. Jest jeszcze sztuka *Historia*, którą Gombrowicz zaczął pisać pod koniec życia, jednak pozostała ona niedokończona, a poza tym nie posiada francuskiego przekładu, w związku z czym nie może być brana pod uwagę przy analizie tłumaczeniowej. Poza tym, utwory prozatorskie stanowią większość – jest ich pięć, natomiast dramaty są trzy. Choć Gombrowicz napisał jeszcze jedną powieść, *Opętanych*, jest ona odmienna od reszty jego utworów. Była pisana w innym celu niż inne powieści, pod pseudonimem, i pisarz przyznał się do niej oficjalnie wiele lat po jej napisaniu. Korpus nie będzie obejmował też *Dziennika* ze względu na jego oryginalny status, o czym świadczy fakt, że poświęcono temu zagadnieniu odrębne prace (np. Jarzębski, 2000b; Rodak, 2006). Wynika z nich, że *Dziennik* Gombrowicza ani nie jest zwykłym dziennikiem, nie jest też prostym odpowiednikiem dzienników innych znanych pisarzy, ale oryginalnym połączeniem gatunku dziennika z fikcją literacką, które zaowocowało utworem *sui generis*.

Utwory prozatorskie Gombrowicza zawierają wszystkie najważniejsze wątki jego myśli. W związku z tym są wobec niej reprezentatywne, a z ich przekładów będzie można wydedukować, jak został zaprezentowany Gombrowicz we francuskich przekładach swojej prozy. Poniższa tabela zawiera cały powyżej omówiony korpus badawczy niniejszej pracy:

Tabela 1. Korpus badawczy pracy – utwory prozatorskie Witolda Gombrowicza i ich przekłady na język francuski.

Teksty oryginalne			Przekłady			
Tytuł	Rok (pierwsze wydanie)	Wydawnictwo, miejsce	Tytuł	Rok (pierwsze wydanie)	Tłumaczenie	Wydawnictwo, miejsce
<i>Bakakaj i inne opowiadania</i> (opracował Zdzisław Łapiński)	2002 (1933)	Wydawnictwo Literackie, Kraków	<i>Bakakaï, w: Moi et mon double</i>	1996 (1967)	Georges Sédire, Allan Kosko	Gallimard, Paryż
<i>Ferdydurke</i>	1997 (1937)	Wydawnictwo Literackie, Kraków	<i>Ferdydurke, w: Gombrowicz. Moi et mon double</i>	1996 (1973)	Georges Sédire	Gallimard, Paryż
<i>Trans-Atlantyk</i>	1986 (1953)	Wydawnictwo Literackie, Kraków	<i>Trans-Atlantique</i>	2011 (1976)	Constantin Jelenski i Geneviève Serreau	Denoël, Paryż
			<i>Trans-Atlantique, przedmowa Constantin Jelenski, w: Moi et mon double</i>	1996 (1976)	Constantin Jelenski i Geneviève Serreau	Gallimard, Paryż
<i>Pornografia</i>	1986 (1960)	Wydawnictwo Literackie, Kraków	<i>Pornographie, w: Moi et mon double</i>	1996 (1962)	Jerzy Lisowski	Gallimard, Paryż
<i>Kosmos</i>	1988 (1965)	Wydawnictwo Literackie, Kraków	<i>Cosmos, w: Gombrowicz. Moi et mon double</i>	2012 (1966)	Georges Sédire	Denoël, Paryż

W skład korpusu niniejszej pracy nie wchodzi natomiast przekład *Ferdydurke*, którego współautorem jest sam Gombrowicz. Jest to wczesny przekład, z 1958 r., wykonywany w niesprzyjających warunkach – to Gombrowiczowi zależało najbardziej na tłumaczeniu, a nie dysponował dużymi możliwościami, jeśli chodzi o znalezienie tłumacza, więc starał się zorganizować przedsięwzięcie na własną rękę. Choć on i jego współnik, Martin Roland,

znali francuski, tylko Martin miał doświadczenie w tłumaczeniu, ale tylko Gombrowicz znał język wyjściowy. Pracę zorganizowali w ten sposób, że Martin tłumaczył powieść z hiszpańskiego, a następnie odbywał długie i skrupulatne konsultacje z autorem (Rodak, 2013: 131). Wykonane tą amatorską metodą tłumaczenie *Ferdydurke* zawiera duże rozbieżności w stosunku do oryginału (Niziołek, 2016), co przyznaje sam Martin: „Dziś powiedziałbym (...) że była to niemal adaptacja. Powstawała nowa wersja, omówiona, przejrzana i zaaprobowana przez autora” (Rodak, 2013: 131). To pierwsze tłumaczenie nie przetrwało próby czasu i nie stało się tłumaczeniem obowiązującym. W późniejszym czasie *Ferdydurke* została przetłumaczona ponownie, tym razem przez doświadczonego tłumacza, i ten przekład pełni funkcję przekładu oficjalnego, wznawianego w kolejnych wydaniach, a co za tym idzie – to poprzez tę wersję czytelnicy zapoznają się z powieścią i ta wersja kształtuje ich opinię o samej książce, jak i o jej autorze. Tak zatem przedstawia się korpus badawczy.

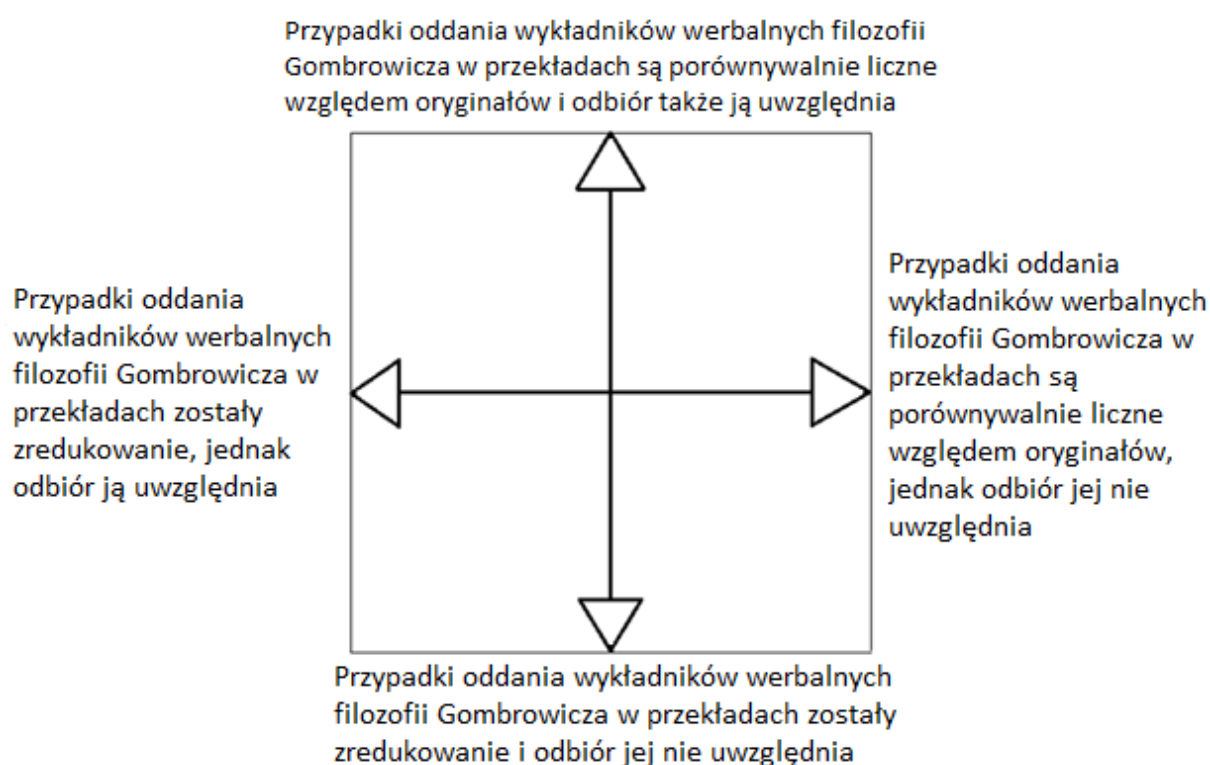
Następnie, aby móc odpowiedzieć na pierwsze pytanie badawcze, czyli jaki jest stosunek francuskich przekładów prozy Gombrowicza względem ich oryginałów, trzeba ustalić kryterium, pod kątem którego powyżej określony korpus zostanie przeanalizowany. Tym kryterium będzie aspekt twórczości Gombrowicza, stanowiący jej meritum, największą wartość, która jednocześnie powinna zostać zachowana podczas tłumaczenia na inne języki. Gombrowicz nie był tylko pisarzem czerpiącym z różnych stylów, uprawiającym prowokacyjną, hermetyczną i zabawną literaturę. Meritum jego twórczości była jego myśl, wywodząca się z ówczesnego klimatu historycznego, z którego się wykrystalizowały epoki modernizmu i postmodernizmu, oraz z towarzyszących mu problemów i bolączek, na które, jak wielu jemu współczesnych szukał odpowiedzi, rozwiązania, remedium. Te poszukiwania zaowocowały myślą, układającą się w spójny system filozoficzny, wyrażony jednak w nietypowy sposób, bo za pomocą literatury i jej właściwych środków językowych, stylistycznych. Centrum filozofii Gombrowicza stanowi jego koncepcja człowieka w społeczeństwie, wchodzącego w interakcje z innymi i przez te interakcje kształtowanego. Tę koncepcję zwięźle opisał językiem filozofii Leszek Nowak i to ona posłuży za punkt wyjścia do stworzenia kategorii porównawczej tekstów wyjściowych i docelowych. Według Nowaka, człowiek Gombrowiczowski może osiągać kolejno różne etapy rozwoju. W niniejszej pracy bohaterowie opowiadań i powieści Gombrowicza zostaną zaprezentowani jako postacie wpisujące się w te kolejne etapy.

Pojęcie „człowieka Gombrowiczowskiego” odnosi się według Nowaka do samego Gombrowicza, a w niniejszej rozprawie zostanie zastosowane także do bohaterów jego powieści, jako że to oni odzwierciedlają pogląd pisarza-filozofa na życie i stanowią wyraz jego filozofii w formie literackiej. Z tego względu model Nowaka zostanie nieco rozszerzony i uzupełniony – mimo wszystko Gombrowicz nie jest zupełnie tożsamy ze swoimi bohaterami, i ich indywidualne zachowania stały się podstawą do wyodrębnienia dodatkowych etapów rozwoju człowieka Gombrowiczowskiego. Wynik analizy tłumaczeniowej przeprowadzonej pod kątem systemu filozoficznego Gombrowicza pozwoli odpowiedzieć na pierwsze pytanie badawcze dotyczące stosunku tekstów docelowych względem wyjściowych.

Wynik analizy tłumaczeniowej będzie też pomocny w udzieleniu odpowiedzi na **pytanie drugie: w jaki sposób stopień oddania filozofii Gombrowicza w przekładach mógł wpłynąć na odbiór tego autora we Francji?** Odbiór ten, choć dotyczył tych samych utworów, znacząco różni się od odbioru Gombrowicza w Polsce. Otóż we Francji pręcej i pełniej dostrzeżono filozoficzną stronę twórczości Gombrowicza. Jest on traktowany we francuskich opracowaniach niemal od początku obecności na gruncie języka francuskiego jako pisarz, który miał określoną koncepcję filozoficzną człowieka. Inaczej było w Polsce, gdzie co prawda autor zadebiutował wcześniej niż we Francji, jednak odniesienia do tematów związanych z filozofią są w polskich opracowaniach rzadkie i fragmentaryczne. Nie ujmują filozofii Gombrowicza jako całości i nie odnoszą jej do szerszego kontekstu myśli XX w., w którym mogłaby ona wybrzmieć w pełni i ukazać swój potencjał. Filozoficzne nawiązania w polskich tekstach o Gombrowiczu nie zawsze służą temu, by powiedzieć coś ważnego na temat współczesności, co było głównym celem literatury pisanej przez tego autora – niektóre prace na przykład zestawiają wybrane utwory lub koncepcje pisarza z podobnymi do jego przekonań, innymi nurtami filozoficznymi. O tym zagadnieniu będzie traktował rozdział 3. Warto w tym miejscu przedstawić kilka hipotez co do możliwego rodzaju stosunku przekładów do odbioru. Dwie najbardziej prawdopodobne i skrajne możliwości są takie, że albo Gombrowicza tłumaczono na francuski z uwzględnieniem filozoficznych aspektów jego twórczości i to one zostały dostrzeżone we Francji – istnieje więc duże prawdopodobieństwo, że przekłady przyczyniły się do takiego zrozumienia Gombrowicza w tym kraju. I przeciwnie, jeśli w przekładach filozofia nie wybrzmiewa z taką częstotliwością i intensywnością jak w

oryginał i odbiorcy we Francji także nie zwrócili na nią uwagi, i w tym przypadku prawdopodobnie przekłady były przyczyną, dla której odbiorcy nie mieli możliwości dostrzec filozoficznych aspektów. Hipotetycznie mogą mieć też miejsce dwie inne możliwości skrajne, jednakże najmniej prawdopodobne: przypadki oddania motywów filozoficznych Gombrowicza były porównywalnie czytelne w oryginałach i przekładach, choć francuska krytyka zwróciła uwagę na inne aspekty, lub przeciwnie, filozofia została we Francji dostrzeżona, mimo że przypadki oddania jej po francusku zostały zredukowane. Są to tylko najbardziej ekstremalne przypadki i należy się spodziewać, że ostateczny wynik będzie się sytuował pośrodku.

Rys. 1. Hipotetyczne rodzaje stosunków francuskich przekładów Gombrowicza do jego odbioru we Francji.



W tym momencie nasuwa się pytanie o powody, dla których mogłyby wystąpić dwie najmniej prawdopodobne ewentualności. Czy są możliwe jedynie w teorii? Czy istnieją przesłanki, by uznać je za realnie możliwy wniosek, jaki być może wyniknie z analizy tłumaczeniowej? Są to realne możliwości z trzech powodów. Przede wszystkim, w

tym opracowaniu zostaną wzięte pod uwagę tylko utwory prozatorskie. Choć są reprezentatywne dla filozofii Gombrowicza, nie są jedynymi utworami, które kształtowały opinie o nim we Francji. Równie ważną rolę odegrał *Dziennik*, w którym pisarz kształtował swój wizerunek w oczach czytelników, a także sztuki teatralne, które na pewnym etapie odbioru Gombrowicza przyczyniły się do znacznego wzrostu jego popularności. I zarówno *Dziennik*, jak i sztuki zawierają wątki o wymowie filozoficznej. Oprócz tego za granicą spotkały się z zainteresowaniem też inne teksty, jak wywiad zatytułowany *Rozmowy z Dominikiem de Roux*, szkice „Przeciw poetom” czy „O Dantem”.

Nie tylko jednak same utwory Gombrowicza miały wpływ na jego odbiór, który jest zagadnieniem znacznie szerszym niż same przekłady i wykracza poza nie. Ważną rolę, przynajmniej na początku, odgrywa też klimat intelektualny danego środowiska, stanowiący swoisty filtr dla wszystkiego, co wkroczy w jego obręb. W sytuacji, gdy w pewnym kręgu czytelników, krytyków i teoretyków pojawia się nowy autor, nowe dzieło, najpierw te osoby starają się je ująć według pojęć i kategorii, które już znają. Dopiero z czasem, po oswojeniu nowości, sposób odbioru staje się pogłębiony, bardziej złożony i przemyślany. Tak też było w przypadku Gombrowicza (Miecznicka, 2002), któremu nadawano różne etykiety aktualnych mód artystycznych i filozoficznych, nim odnaleziono i zrozumiano jego indywidualny sposób literackiego i filozoficznego bycia. A trzeba przyznać, że tych mód było wiele w środowisku o tak intensywnym życiu kulturalnym i intelektualnym, jakim był Paryż w II połowie XX w., będący do lat 60. XX w. kulturalnym centrum Europy i świata, nobilitującym tych, którzy spełniali jego oczekiwania i odpychającym tych, którym się to nie udało (Casanova, 2004: 89). To w tym miejscu i czasie zaistniało wielu francuskich filozofów, którzy stali się niezwykle wpływowi i pozostają aktualni do dziś. Aby się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na omówienie niektórych z najważniejszych filozofów postmodernistycznych (podrozdział 5.3.2) – wszyscy pochodzą z Francji i tam zdobyli rozgłos. Nie jest zatem zaskakujące, że kiedy nieznany polski pisarz-emigrant, w dodatku tak oryginalny, pojawił się w Paryżu, to trudno było mu się przebić, gdy jako konkurencję miał tyle znanych już i cenionych osobistości. Atmosfera rozfilozofowanego miasta udzieliła się także i tym, którzy starali się Gombrowicza poznać i zrozumieć, wskutek czego często rozumieli go w sposób filozoficzny, choć nie zawsze i nie od razu według zasad jego własnej filozofii.

Gombrowiczowi udało się wpasować w tematy interesujące Francuzów, o czym świadczą słowa Jerzego Jarzębskiego, dotyczące odbioru *Pornografii*:

Pornografia zrazu nie podobała się Polakom. (...) nie było (...) wśród pierwszych reakcji na nią głosów zbyt entuzjastycznych. Inaczej zareagowali rodacy Bataille'a i Artauda, którzy lepiej pojęli naturę związków, jakie buduje ona między kryzysem religii, erotyką a okrucieństwem. Zaraz po ukazaniu się francuskiego tłumaczenia (w 1962 r., tzn. w dwa lata po polskiej edycji w Instytucie Literackim) dzieło stało się przedmiotem uczonych omówień, dowodząc, że bariery pomiędzy Gombrowiczem a jego czytelnikami na Zachodzie uległy przełamaniu (Jarzębski 2004a: 149).

Trzecim czynnikiem kształtującym recepcję Gombrowicza są osoby związane z paryską „Kulturą”, które także wpłynęły na sposób prezentacji Gombrowicza na gruncie francuskojęzycznego świata. We Francji Gombrowicz zadebiutował zupełnie inaczej niż w Polsce – był już dojrzałym człowiekiem i dojrzałym pisarzem, wspieranym przez sojuszników pomagających sterować recepcją jego twórczości. Choć w dużej mierze osoby takie, jak Konstanty Jeleński czy Artur Sandauer sugerowały Francuzom sposoby odczytania Gombrowicza, nie proponowały jednak sposobów dla nich nieczytelnych i skomplikowanych. Chcąc zapewnić trudnym utworom Gombrowicza możliwie jak najłatwiejsze i najprzychylniejsze przyjęcie, starali się go zaprezentować pod kątem tego, co we Francji miało największe szanse na zrozumienie, a więc treści uniwersalnych, filozoficznych (zob. rozdział 3). Można powiedzieć, że promotorzy Gombrowicza przyjęli punkt widzenia reprezentowany w późniejszych latach przez opisowe badania nad przekładem, według którego przekład jest faktem przynależącym do kultury docelowej. Jako taki, powinien spełniać wymogi systemu docelowego (*acceptability*), choć jednocześnie, aby pozostał przekładem, musi zachowywać też podobieństwo wobec swojego pierwowzoru (*adequacy*). Każdy przekład jest wypadkową tych dwóch wymogów (Toury, 1980). Zatem paradoksalnie, aby przysporzyć Gombrowiczowi rozgłosu i zachęcić francuskojęzyczną publiczność do zapoznania się z jego specyficznymi utworami, trzeba było autora niejako „udomowić”, przystosować do oczekiwań odbiorcy przekładu.

Powyższe czynniki wpłynęły niewątpliwie na recepcję Gombrowicza, jednak to przekłady są najważniejszym, podstawowym i fundamentalnym aspektem pośredniczącym między twórczością danego autora a jego czytelnikami obcojęzycznymi. Odbiór Gombrowicza zależy przede wszystkim od sposobu tłumaczenia jego tekstów,

ponieważ ich treści filozoficzne są wyrażane językiem literackim. Jak już wspomniano, wśród tych tekstów ważne miejsce zajmuje jego proza, która stanowi korpus badawczy. Zatem adekwatne tłumaczenie prozy Gombrowicza z „języka literatury” po polsku na analogiczny „język literatury” po francusku jest gwarancją, że czytelnicy będą mieli możliwość rozszyfrować przekazane za jego pośrednictwem filozoficzne treści. Filozoficzny odbiór Gombrowicza jest możliwy, jeśli tłumaczenie jego powieści uwzględnia filozoficzny przekaz, nawet jeśli inne czynniki przeszkodzą w takim odbiorze. Natomiast nie jest możliwe odczytanie filozofii Gombrowicza w tekstach francuskich przekładów jego prozy, jeśli nie został w niej uwzględniony aspekt filozoficzny, bez względu na to, jakie inne zewnętrzne czynniki sugerowałyby filozoficzne odczytanie. To, co potem odbija się echem w interpretacjach, musi najpierw wybrzmieć głosem autora w tekście, który dla tych interpretacji stanowi podstawę.

Skoro więc odbiór Gombrowicza w Polsce i we Francji jest inny, prawdopodobnie francuskie przekłady inaczej ujmują istotę utworów Gombrowicza. To założenie stanowi hipotezę niniejszej pracy. Różnice mogą wynikać z różnych czynników, przede wszystkim różnic systemowych. Języki francuski i polski ujmują te same koncepcje na inne sposoby, mogące prowadzić do uwypuklenia jednych aspektów kosztem osłabienia lub utraty innych. W takiej sytuacji dużą rolę odgrywają priorytety przyjęte podczas tłumaczenia. Również dystans międzykulturowy może wpłynąć na przesunięcie akcentów w wymowie utworu, zwłaszcza w przypadku utworów tak głęboko osadzonych w kulturze polskiej, jak twórczość Witolda Gombrowicza. Jeśli w przekładach pojawiłoby się wiele przypisów i objaśnień polskich zwyczajów, zjawisk, przedmiotów, słów czy wyrażań, mogłoby to wyeksponować zagadnienia kulturowe w o wiele większym stopniu, niż ma to miejsce w oryginałach, których czytelnik na ogół zna wszystkie fakty kulturowe i traktuje je bardziej jako kontekst wydarzeń i treści właściwych, a nie jako meritum. Analiza tłumaczeniowa pozwoli na weryfikację, czy i na ile wyżej wymienione potencjalne różnice faktycznie zaistniały. Jej wyniki zostaną omówione w kontekście podobieństw i różnic w odbiorze Gombrowicza w Polsce i we Francji w rozdziale 7, zarezerwowanym na końcowe wnioski.

1.3. Cele pracy

W związku z powyższymi założeniami i pytaniami badawczymi, w niniejszej pracy zostaną wyodrębnione dwa cele główne. Pierwszym z nich będzie **ustalenie, w jakim stopniu wyraz filozoficznych przekonań Gombrowicza w przekładach pokrywa się z tym, jak te przekonania wyrażają oryginały**. Drugim zaś będzie korelacja stosunku tekstów docelowych względem wyjściowych z odbiorem Gombrowicza we Francji. Cele badawcze są złożone i najpierw będą wymagały realizacji celów dodatkowych. Dopiero po naświetleniu odpowiednich aspektów i przytoczeniu niezbędnych informacji będzie możliwe stopniowe przechodzenie do kolejnych wniosków, które w końcu pozwolą spełnić cele główne i jednocześnie udzielić odpowiedzi na pytania badawcze.

Na początku w rozdziale 2 zostaną zaprezentowane teorie dotyczące obiegu literatury tłumaczonej oraz przekładoznawcze podstawy podejścia przyjętego w niniejszej pracy do wyodrębnienia motywów filozoficznych (podrozdział 2.1). Następnie omówione zostaną dotychczasowe badania nad Gombrowiczem za granicą, zarówno pod kątem analizy tłumaczeń jego utworów, jak i ich odbioru w różnych krajach i obszarach językowych (podrozdział 2.2). Celem będzie zdanie sprawy z rozległości tego tematu, wielości podejść badawczych podejmowanych w jego obrębie, a także zróżnicowania wykorzystanych źródeł informacji, omówionych utworów i zagadnień. Choć uwzględniona zostanie jak największa liczba opublikowanych i dostępnych tekstów, opracowanie nie ma na celu wyczerpania tematu. Z jednej strony będzie musiało ono zatrzymać się w końcu na tekstach do pewnej daty, co jest spowodowane ciągłym procesem powstawania tekstów o Gombrowiczu. Z drugiej strony, choć zdecydowana większość prac jest sporządzona w języku polskim, niektóre są w językach obcych, którymi nie posługuje się autorka. Wskutek powyższych przyczyn omówienie nie będzie mieć charakteru całościowego, ale raczej orientacyjny. Jego celem jest indukcja, na podstawie poszczególnych tekstów, na jakim ogólnym etapie rozwoju znajdują się badania nad tłumaczeniem i zagranicznym odbiorem Gombrowicza.

Następnie w rozdziale 3 zostanie scharakteryzowany odbiór Gombrowicza we Francji i w Polsce pod kątem odczytania jego filozofii. To omówienie będzie miało na celu ukazanie, jaką skalę i charakter mają różnice w odbiorze Gombrowicza w dwóch powyższych krajach.

W kolejnym rozdziale 4 zostaną opisane czasy końca XIX i pierwszej połowy XX w. Zarówno polityka, gospodarka, społeczeństwo i sztuka za życia Gombrowicza (urodzonego w 1904 r.) były specyficzne, burzliwe i bezprecedensowe w historii świata. Ich wyjątkowość doprowadziła do wyodrębnienia się dwóch wielkich i także bezprecedensowych epok historycznych, modernizmu i postmodernizmu, które zostaną scharakteryzowane w podrozdziałach 5.1-5.1.2. Jedną z cech postmodernizmu jest interdyscyplinarność i przekraczanie granic między dziedzinami i dyscyplinami, co stanowiło także kluczową cechę twórczości Gombrowicza. Dlatego w podrozdziale 5.1.3 zostaną opisane złożone związki dwóch dyscyplin – literatury i filozofii, współtworzące jego sposób ujmowania interesującej go problematyki. W dalszej części rozdziału 5 zostaną opisane konteksty, które bezpośrednio wpłynęły na Gombrowicza jako pisarza i filozofa. Będzie to literatura polska (5.2.1), europejska literatura modernistyczna i postmodernistyczna (podrozdziały 5.2.2 i 5.2.3) oraz modernistyczna i postmodernistyczna filozofia (podrozdziały 5.3.1 i 5.3.2). Przełomowość czasów Gombrowicza udzielała mu się za pośrednictwem dwóch wyżej wymienionych epok, co zaowocowało między innymi faktem, że wyprzedził on niektóre nurty myślowe lub opracował je w podobnym czasie, co inni intelektualiści, lecz niezależnie od nich. Zagadnieniu temu będzie poświęcony podrozdział 5.4.

Zbieżność najważniejszych aspektów myśli Gombrowicza z myślą innych jemu współczesnych zakotwicza go w epokach, w których żył i które go ukształtowały, a także potwierdza aktualność jego myśli, podążającej w rytm burzliwej historii. I ta myśl, ujęta w spójny system filozoficzny, jest głównym tematem całego rozdziału 6, a zarazem kluczowym aspektem twórczości Gombrowicza, który posłuży jako punkt odniesienia do spełnienia pierwszego celu głównego niniejszej pracy, jakim jest ustalenie cech oryginalnych utworów Gombrowicza i ich przekładów oraz ich stosunku względem siebie. Dlatego na początku rozdziału (6.1-6.1.3) filozofia Gombrowicza zostanie scharakteryzowana w głównej mierze na bazie opracowania Leszka Nowaka, który jako pierwszy dostrzegł i opisał jedność myśli pisarza. Kolejne podrozdziały, 6.2-6.5, będą stanowić zasadniczą, najważniejszą część pracy, czyli analizę porównawczą filozofii Gombrowicza wersji oryginalnych jego utworów i ich francuskich przekładów. Dzięki analizie zostanie osiągnięty pierwszy cel badawczy, jakim jest ustalenie stosunku podobieństwa przekładów względem oryginałów. Natomiast po analizie, w rozdziale 7,

zostaną wyciągnięte wnioski, które pozwolą spełnić drugi cel niniejszej pracy, czyli odpowiedzieć na pytanie, czy takie cechy utworów prozatorskich Gombrowicza, jakie się wyłonią z analizy tłumaczeniowej, zbiegają się z odbiorem Gombrowicza we Francji, czy może przeciwnie, sprzyjają zupełnie innemu odbiorowi. Innymi słowy, czy na odbiór Gombrowicza we Francji miało wpływ to, w jaki sposób francuskie przekłady przekazują meritum jego twórczości.

1.4. Metody badawcze

Pierwszą z metod, które zostaną użyte do realizacji celów pracy, będzie krytyczna lektura tekstów dotyczących poszczególnych zagadnień poruszanych w kolejnych rozdziałach. W podrozdziale 2.1 za jej pomocą zostanie opisane podejście translologiczne przyjęte na potrzeby analizy tłumaczeniowej w rozdziale 6. Podejście to czerpie z opisowych badań nad przekładem, co pozwoli na zarysowanie kontekstu powstawania francuskich przekładów utworów Witolda Gombrowicza, oraz z teoretycznych prac dotyczących kwestii szeroko pojętej ekwiwalencji. One z kolei będą użyteczne do określenia meritum twórczości pisarza oraz, w dalszej perspektywie, do ustalenia motywów tłumaczeniowych w rozdziale 6. Następnie przy użyciu tej samej metody krytycznej lektury w podrozdziale 2.2 zostaną przeanalizowane i scharakteryzowane informacje zawarte w dotychczasowych artykułach i szerszych opracowaniach o tłumaczeniu i odbiorze utworów Gombrowicza za granicą. W kolejnym rozdziale 3 także zostanie wykorzystana lektura krytyczna w odniesieniu do artykułów o Gombrowiczu. Tym razem pod uwagę zostaną wzięte tylko te, które opisują historię odbioru pisarza w Polsce i we Francji. Na podstawie ich analizy będzie możliwe porównanie recepcji Gombrowicza w dwóch powyższych krajach oraz określenie ich podobieństw i różnic.

Następnie lektura krytyczna zostanie wykorzystana także w rozdziałach 4 i 5. W rozdziale 4 za jej pomocą zostaną scharakteryzowane czasy współczesne Gombrowiczowi, urodzonemu w 1904 r., a więc koniec XIX i pierwsza połowa XX w. Dziedziny, które zostaną opisane, to polityka, gospodarka, społeczeństwo i sztuka. Natomiast na początku rozdziału 5 zostaną scharakteryzowane dwie wielkie epoki historyczne, które miały

miejsce w powyższym przedziale czasowym, modernizm i postmodernizm (5.1-5.1.2), oraz przekraczanie granic między literaturą i filozofią (5.1.3-5.1.3.2).

W kolejnych rozdziałach Gombrowicz zostanie zaprezentowany na tle dyscyplin, z którymi był bezpośrednio związany: literatury polskiej (5.2.1-5.2.1.3), literatury modernistycznej w Europie (5.2.2), literatury postmodernistycznej w Europie (5.2.3), europejskiej filozofii modernistycznej (5.3.-5.3.1.) i postmodernistycznej filozofii europejskiej (5.3.2). W rozdziale 5.4 zostaną przywołane nurty myśli XX w., które pojawiły się w podobnym czasie, co myśl Gombrowicza, i miały z nią wiele wspólnego. Ich analiza oraz porównanie z poglądami filozoficznymi Gombrowicza pozwoli na określenie, do jakiego stopnia pokrywają się one ze sobą, a w jakich aspektach się od siebie różnią.

O ile do rozdziału 5 praca będzie miała charakter czysto teoretyczny, o tyle początek rozdziału 6 będzie zawierać bezpośrednie przygotowanie do analizy tłumaczeniowej, oraz samą analizę tłumaczeniową. Najpierw w podrozdziałach 6.1-6.1.3 przedstawiona zostanie charakterystyka systemu filozoficznego Gombrowicza autorstwa Leszka Nowaka, zawarta w pracy *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, a następnie syntezy najważniejszych jej elementów. Nowak jako pierwszy przedstawia filozofię Gombrowicza w sposób metodyczny i precyzyjny, jako spójny system filozoficzny, którego centrum stanowi człowiek uwikłany w relacje z innymi członkami społeczeństwa. Podczas analizy systemu filozoficznego Gombrowicza zostaną wyodrębnione motywy filozoficzne, będące bezpośrednim kryterium analizy tłumaczeniowej w podrozdziałach 6.2-6.5. Będą to kluczowe twierdzenia z Gombrowiczowskiej filozofii, koncentrującej się na istnieniu jednostki w społeczeństwie. Jednostka ta podlega wymogom stawianym przez oczekiwania i reguły społeczne, dlatego pierwszym i najważniejszym motywem będzie symbolizująca je forma. Ponieważ dynamice w obrębie formy sprzyja siła określona przez Gombrowicza jako niedojrzałość, to ona właśnie będzie rozpatrywana jako drugi motyw filozoficzny. Trzecim i ostatnim motywem będzie natomiast polskość. W czasie życia Gombrowicza burzliwe dzieje historyczne wzbudziły szczególnie zainteresowanie Polaków kwestiami narodowymi, którym także i pisarz, na swój sposób, poświęcił miejsce w swojej twórczości. Polskość jest przez niego postrzegana jako wcielenie formy. Jednak motyw polskości, odnoszący się do kwestii narodowych, zostanie rozpatrzony osobno ze względu na odrębność tematyczną wobec ogólniejszego motywu formy i z uwagi na wartość, jaką polskości Gombrowicz nadał w swoich utworach.

Metodą do spełnienia pierwszego celu badawczego będzie analiza tłumaczeniowa utworów stanowiących korpus: oryginałów z odpowiadającymi im przekładami. Za jej pomocą będzie można w dokładny i wyczerpujący sposób przeanalizować oraz opisać cechy tekstów Gombrowicza w językach polskim i francuskim, a w następstwie ustalić relację tekstów francuskich w odniesieniu do polskich. Motywy filozoficzne będą jednostkami analizy tłumaczeniowej i zostaną rozpatrzone pod postacią ich językowych realizacji, czyli wyrażań, określeń i słów świadczących o obecności danego motywu w tekście. W ramach kontrastywnej analizy tłumaczeniowej zostaną przytoczone odpowiadające sobie fragmenty tekstów w obu wersjach językowych. Następnie zostaną one przeanalizowane pod kątem użytych technik tłumaczeniowych. Efekty użycia konkretnych technik w obu wersjach językowych zostaną porównane, by zweryfikować, do jakiego stopnia teksty wyjściowe i docelowe się pokrywają, a do jakiego różnią. Podrozdział 6.5 Będzie zawierał podsumowanie analizy tłumaczeniowej: zastosowane techniki tłumaczeniowe wraz z konkluzją, co do stopnia tożsamości tekstów wyjściowych i docelowych.

Następnym etapem metody analitycznej będzie konfrontacja wyników analizy tłumaczeniowej z odbiorem Gombrowicza we Francji. Dokładniej, chodzi o sprawdzenie, jak się ma sposób wyrażenia filozoficznych treści w przekładach do recepcji autora nad Sekwaną. Odbiór we Francji, jak i odbiór w Polsce (dla porównania), zostanie scharakteryzowany w rozdziale 3. Następnie, w rozdziale 6 zostanie przeprowadzona analiza porównawcza tekstów Gombrowicza w dwóch językach, ujawniając, na ile przekazują one filozoficzne treści. Natomiast konfrontacja odbioru Gombrowicza w Polsce i we Francji z wynikami analizy tłumaczeniowej będzie mieć miejsce w rozdziale 7, stanowiącym podsumowanie całej pracy.

Niniejsza praca, z jednej strony, będzie dużo czerpać z opracowań licznych badaczy Gombrowicza, w dużej mierze literaturoznawców, (ale i filozofów), z drugiej zaś strony opracowania te posłużą do wyodrębnienia motywów z filozofii Gombrowicza, będących przedmiotem analizy tłumaczeniowej, metody stosowanej w przekładoznawstwie. A całości będzie przyświecać przekonanie o wielkim wpływie epok cywilizacyjnych na ukształtowanie się twórczości Gombrowicza, która właśnie rozpatrywana pod ich kątem ujawnia swoją największą, uniwersalną wartość. Być może więc interdyscyplinarność tej

pracy jest kolejnym „pomiędzy”, pod znakiem którego toczy się już nie życie Gombrowicza, ale dotyczące go badania.

2. Gombrowicz a przekład

Celem niniejszego rozdziału jest omówienie teorii przekładoznawczych, które stanowią teoretyczne ramy dla przyjętego w tej pracy podejścia do przekładów twórczości Gombrowicza (2.1). Ponadto, w podrozdziale 2.2 omówione zostaną dotychczasowe badania przekładoznawcze nad tekstami Gombrowicza, które stanowią teoretyczne ramy dla przyjętego w tej pracy podejścia do przekładów jego twórczości.

2.1 Między kulturą a tekstem: Gombrowicz a teorie przekładu

Działalność artystyczna i intelektualna Witolda Gombrowicza przypadła na niezwykle ciekawy, ale i niepokojący, przełomowy okres w dziejach. Realia, w których żył, wpłynęły nie tylko na jego życie, o czym traktuje rozdział 4, jego literaturę i filozofię – o czym są odpowiednio podrozdziały 5.2 i 5.3. Realia te stanowiły także kontekst, w którym utwory Gombrowicza były tłumaczone, wpływając tym samym na sposób ich tłumaczenia. Wobec tego przy poruszaniu tematu przekładu w kontekście tego autora konieczne wydaje się odwołanie do teorii przekładu uwzględniających kontekst tłumaczenia. Do takich należą opisowe badania nad przekładem (*Descriptive Translation Studies*), a w szczególności teoria polisystemów. Teoria ta stanowi adekwatny punkt odniesienia do przypadku Gombrowicza.

Aby ustalić kontekst przekładu utworów Gombrowicza na język francuski, warto zacząć od szerokiej perspektywy, uwzględniającej kulturę i język wyjściowy (polski) oraz kulturę i język docelowy (francuski). Według koncepcji Itamara Evena-Zohara (2009: 197-198), prowadzącego badania nad przekładem z perspektywy kulturowej, kultura docelowa decyduje o wyborze utworów, które mają zostać przetłumaczone na język docelowy oraz o sposobie, w jaki są tłumaczone. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, kiedy kultura docelowa ma literaturę o długiej tradycji, dobrze ugruntowaną i rozwijającą się. Ta literatura ustala wówczas repertuar gatunków, figur czy praktyk literackich, które są uznawane za obowiązujące. W sytuacji, gdy kultura docelowa ma silną pozycję, literatura tłumaczona stanowi niewielki odsetek całej jej literatury. Przekłady, które w niej zaistnieją, zostają przystosowane do obowiązujących w niej reguł. Silna kultura docelowa

oznacza więc słabą pozycję przekładów i ich kultur wyjściowych. Przekłady mogą też mieć silną pozycję w analogicznie odwrotnej sytuacji, gdy to kultura docelowa ma pozycję słabą. Może to nastąpić, jeśli kultura ta dopiero się formuje i nie ma rozwiniętej tradycji, kiedy jest peryferyjna lub przechodzi kryzys (Even-Zohar, 2009: 198-199). Zdecydowanie nie było tak jednak w przypadku Francji i języka francuskiego, kiedy powstawały francuskie przekłady utworów prozatorskich Witolda Gombrowicza. Według Pascale Casanova (2004: 89 i dalej) Paryż był przez kilka wieków, aż do lat 60. XX w., centrum literatury światowej. Zdobywanie uznania paryskich wydawców, krytyków i czytelników stanowiło marzenie i aspirację osób zajmujących się sztuką oraz gwarancję ich sukcesu pisarskiego, intelektualnego i artystycznego. Kluczowa była też w związku z tym znajomość języka francuskiego, bo otwierała możliwości komunikacji ze środowiskiem decydującym o uznaniu. To w Paryżu pisarze z peryferii mogli poznać światowe trendy, zainspirować się nimi i tworzyć innowacyjną literaturę. Casanova opisuje przypadki Augusta Strindberga, Samuela Becketta, Emila Ciorana czy wielu innych twórców, którzy dziś już są szeroko znani, a zdobyli sławę właśnie najpierw w Paryżu, a potem na świecie. Przedtem natomiast długo usiłowali zyskać rozgłos – bezskutecznie, gdyż udało im się to dopiero w stolicy Francji.

Podobnie było w przypadku Witolda Gombrowicza, o czym też zresztą pisze Casanova (2004: 143-144), ale nie tylko: historię „walki o sławę” można poznać z *Dziennika* samego Gombrowicza, jego korespondencji z wydawcami, krytykami, ludźmi ze świata kultury, której część znajduje się w tomie *Gombrowicz w Europie* oraz z artykułu Pawła Rodaka (2013), który opracował swój tekst między innymi w oparciu o niepublikowane materiały. Z tekstów tych wyłania się obraz Witolda Gombrowicza, polskiego emigranta, który usiłował uzyskać uwagę francuskiej publiczności i krytyków – przynajmniej taką, jaką zdobył w Polsce swoimi pierwszymi opublikowanymi utworami, a która została nagle zagłuszona wybuchem II wojny światowej. Autor miał poczucie, że ma coś ważnego do powiedzenia i zawarł to w swoich utworach. Dlatego chciał, aby były one znane, czytane i dyskutowane (zob. rozdział 3). Pobyt na emigracji odciął go od macierzystego środowiska literackiego i wytrącił z ręki najbardziej podstawową broń w walce o rozgłos – wspólny język z czytelnikami kraju, w którym przebywał. W związku z tym pierwszym warunkiem udanej walki stało się przełożenie jego utworów na francuski.

Gdyby rozważyć przypadek Gombrowicza w świetle teorii polisystemów, można się zgodzić, że układ sił między kulturami wyjściowymi i docelowymi był taki, jak opisuje Even-Zohar: kultura polska była peryferyjna w stosunku do dominującej w Europie francuskiej, która w związku z tym niechętna była przyjmowaniu przekładów obcojęzycznych autorów. Tym samym, teoria polisystemów w jasny sposób tłumaczy w dużej mierze źródło trudności, z jakimi borykał się autor i jego sojusznicy, z Konstantym Jeleńskim na czele. Żmudna, ale w końcu udana walka o sławę Gombrowicza przeczy jednak prawdom teorii polisystemów. Przede wszystkim, kultura docelowa w tym przypadku miała silną pozycję, nieprzychylną przyjmowaniu przekładów, a wyjściowa – słabą. W związku z tym to nie czynniki związane z kulturą docelową zdecydowały o wyborze tekstów polskiego autora do tłumaczenia, co zresztą też nie zgadza się z wizją szkoły manipulistów oraz Gideona Toury'ego (2011: 22-25). Twierdzą oni mianowicie, że przekład powinno się rozważać jako fakt należący do kultury docelowej. Toury dodatkowo uważa, że to od kultury docelowej wychodzi inicjatywa tłumaczenia danego tekstu lub autora – na przykład po to, by uzupełnić jakieś braki w swoim obrębie. Tymczasem inicjatywa wprowadzenia tekstów Gombrowicza do polisystemu literatury francuskiej wyszła od niego samego i była realizowana wraz z jego sojusznikami, Polakami, którzy cenili jego twórczość i chcieli mu pomóc w zyskaniu zasłużonej, w ich ocenie, sławy. Wszyscy oni należeli do polskiego środowiska literackiego, które jednak nie było jednorodne. Po II wojnie światowej w kraju pozostali i tworzyli autorzy zgadzający się na cenzurowanie swoich utworów, a inni udali się na emigrację. Odtąd polska literatura rozwijała się dwutorowo: w Polsce pod kontrolą władzy oraz za granicą². Tworzący w Polsce łatwo mogli dotrzeć do czytelników, ale kosztem ingerencji cenzury w treść utworów. Za granicą natomiast swoboda twórcza nie była ograniczana, ale na drodze do tego, by zaistnieć artystycznie, stały bariery językowe i kulturowe. Charakter twórczości pisarza-filozofa dyskwalifikował ją z obiegu krajowego, ale nie wykluczał możliwości udanej promocji za granicą. Gombrowicz i jego sojusznicy mieli świadomość tego, że przekład utworów pisarza na francuski i rozpromowanie go w paryskim środowisku

² A nawet trójtorowo, jeśli wziąć pod uwagę literaturę „drugiego obiegu”, nieoficjalnie obecną w kraju, którą czytano i przekazywano sobie po kryjomu. Nie można jej jednak traktować jako osobny system literacki ani jako część systemu literatury krajowej, z powodu braku jej oficjalnej obecności w życiu literackim – nie pisano o niej ani nie mówiono o niej na głos. Do tej literatury zaliczają się m.in. teksty Gombrowicza, który był znany wtajemniczonym.

zapewni Gombrowiczowi możliwość swego rodzaju nobilitacji, którą Casanova (2004: 133-136) określa mianem *littérisation*, a której kluczowym elementem jest przełożenie danego tekstu na język dominującej kultury docelowej – w tym przypadku francuski. Ważną rolę odegrał tutaj zatem mecenat, o czym będzie mowa poniżej. Przypadek Gombrowicza nie jest zresztą odosobniony. Edwin Gentzler (2017: 4) zwraca uwagę, że nie zawsze tłumaczenie literatury jest wynikiem ogólnych prawideł działających w obrębie kultur. Czasem następuje ono na skutek działalności pojedynczych osób promujących i wspierających przekład, dyskryminowanej grupy językowej szukającej swobody wyrażania się, albo wzmożonej wymiany handlowej sprzyjającej napływowi obcych dóbr i tekstów. Nieuwzględnienie takich czynników wynika z podejścia Evena-Zohara, który badał zjawisko przekładu z poziomu kultury, uznając literaturę tłumaczoną za system wpisujący się w większy system kultury danego obszaru językowego. Evena-Zohara nie interesowały pojedyncze przypadki, w przeciwieństwie do Gentzlera, który w cytowanej powyżej książce, *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*, analizuje szereg znanych utworów kultury europejskiej w przekładach na różne języki i w adaptacji na różne media – literaturę, teatr, film, operę czy balet. Historie te niuansują ogólną teorię polisystemów i pozwalają w bardziej pogłębiony sposób zrozumieć motywy stojące za mechanizmami tłumaczenia literatury.

Gombrowicz natomiast nie postrzegał tłumaczenia swojej twórczości jako próby zmian w obrębie „republiki literackiej” (określenie Casanovy) ani w obrębie polisystemów literackich. Dążył jedynie do swojego indywidualnego sukcesu, nie zastanawiając się, jakie inne skutki mógłby on przynieść. Choć brał oczywiście pod uwagę efekty ewentualnej udanej popularyzacji swojej twórczości, rozważał ją na innym poziomie: chodziło mu o nawiązanie, czy też włączenie się do debaty na temat ważnych wartości humanistycznych z jak największą liczbą osób, co mogłoby się przyczynić do lepszego zrozumienia pozycji człowieka w ówczesnym, zmieniającym się świecie.

Badacze z nurtu opisowych badań nad przekładem podkreślają wagę pozatekstowych czynników wpływających na przekład, na przykład osobę tłumaczącą (*Translator studies* postulowane przez Andrew Chestermana w artykule „The Name and Nature of Translator Studies” z 2009 r.). Autor wyróżnia trzy gałęzie badań nad tłumaczami: kulturową, kognitywną i socjologiczną. Spośród nich, tłumaczy Gombrowicza można byłoby rozważyć przez pryzmat pierwszej, kulturowej. Wiązałoby się to z zadaniem

pytań o wartości, kwestie etyczne, ideologiczne, związane z tradycjami, czy o historyczną rolę tłumaczy jako uczestników zmian kulturowych (ibid.: 19). Coraz częściej słyszy się w ostatnim czasie o autonomii tłumaczy, ich prawie do autorskiego podejścia przy tworzeniu przekładów, nie tylko w kontekście rozwijających się badań z nurtu Translator Studies, ale też w kontekście praktyki tłumaczenia literackiego. Według współczesnych standardów, tłumacze to nie tylko rzemieślnicy wykonujący powierzoną pracę, rzecznicy i adwokaci osoby autora, ale też specjaliści-interpretatorzy, a także kreatywni i odważni twórcy nowych tekstów. W ostatnich latach doczekaliśmy się wielu ponownych przekładów na język polski utworów uznanych za kanoniczne: *Baśni i opowieści* Andersena w przekładzie Bogusławy Sochańskiej (2006), *Baśni dla dzieci i domu* braci Grimm w przekładzie Elizy Pieciul-Karmińskiej (2010), *Jądra ciemności* Conrada w przekładzie Magdy Heydel (2011), *Don Kichota* Cervantesa w przekładzie Wojciecha Charchalisa (2014), *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potockiego (który, jak się okazuje, nie ma nawet jednego spójnego tekstu wyjściowego) w przekładzie Anny Wasilewskiej (2015), *Procesu* Kafki w przekładzie Jakuba Ekiera (2016) *W poszukiwaniu utraconego czasu* Prousta - jeden tom w przekładzie Krystyny Rodowskiej (2018), drugi w przekładzie Wawrzyńca Brzozowskiego (2019), *Anne z Zielonych Szczytów* w przekładzie Anny Bańkowskiej (2022), oprócz tego w przygotowaniu jest nowy przekład *Człowieka bez właściwości* Musila autorstwa Sławy Lisieckiej. W niektórych z tych tekstów zastosowano rozwiązania translatorskie opierające się o nowe interpretacje. W każdym natomiast z wymienionych przypadków zachodziła potrzeba aktualizacji języka i niektórych sensów, a także poprawa błędów poprzedników. Znaczenie niewątpliwie odgrywają też tutaj przenikanie teorii przekładoznawczych do świata literackiego oraz wzrost świadomości i dojrzałości czytelników, oczekujących literatury na najwyższym poziomie. Nowe przekłady wykonuje się ze względów jakościowych (poprawa błędów), merytorycznych (uwzględnienie najnowszych interpretacji), artystycznych (udoskonalenie językowo-stylistyczne), historycznych (ewolucja języka, przestarzałość pewnych technik i strategii przekładowych). Tymczasem warunki przekładu utworów Gombrowicza na język francuski były inne. Po pierwsze, miały miejsce w innym momencie rozwoju przekładoznawstwa, kiedy osoba tłumacząca według teoretyków przekładu wciąż miała za zadanie jak najbardziej adekwatnie przełożyć tekst wyjściowy, a jakość przekładu mierzono właśnie według zasad różnie definiowanej wierności. Sama osoba tłumacząca nie była uznawana za tak znaczącą, jak ma to miejsce

teraz. Po drugie, tłumacze Gombrowicza nie wykonywali tłumaczeń z własnej inicjatywy, ale na prośbę i zlecenie sojuszników pisarza. Byli postawieni w pozycji kolejnego ogniwa na drodze do sławy Gombrowicza, ich zadanie było więc jasno określone jako pomoc w wyrażeniu jego twórczości w nowym języku. Znaczenie odgrywał też fakt, że wiele przekładów wykonano jeszcze za życia Gombrowicza, który miał wgląd w nieopublikowane jeszcze fragmenty przekładów i mógł ingerować w ich treść, co też robił. Ówczas nie istniała jeszcze cała gałąź badań nad Gombrowiczem, obejmująca wiele nowych interpretacji, więc przekłady uwzględniały głównie zamysł i autointerpretacje samego autora. W tym wąskim polu ograniczonym przez interesy autora tłumacze mieli możliwość wykazania się kreatywnością i polotem, ale tylko w takim stopniu, w jakim przyczyniało się to do celu autora. Choć zatem rola tłumaczy Gombrowicza była ściśle określona i nie pozostawiała im wiele miejsca na własną inwencję, bliższe przyjrzenie się sylwetkom osób, które częściowo stoją za sukcesem pisarza-filozofa we Francji i nie tylko, mogłoby wiele powiedzieć o tym, w jakich warunkach i na jakich zasadach funkcjonowało tłumaczenie utworów literackich w drugiej połowie XX w. Rozważania takie wykraczają poza zakres tematyczny tej pracy i nie będą rozwijane.

Inne czynniki rozważane przez badaczy opisowego podejścia do przekładu to czynniki związane z władzą, prestiżem, ideologią czy ekonomią (André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* z 1992 r.). Są one w centrum zainteresowania tzw. manipulistów, którzy są przekonani, że warunki, w jakich dokonuje się przekładu tekstów kultury, zawsze doprowadzają do jego manipulacji. Interesują ich zatem normy i obostrzenia regulujące produkcję i odbiór przekładów, relacje między przekładami a innymi formami modyfikacji tekstu, rola przekładów w danej literaturze, jak i w dialogu między literaturami (Hermans, 2015a: 10-11). W wyżej wspomnianej książce Lefevere wymienia, jako czynniki wpływające na sposób doboru utworów i ich tłumaczenia: patronat, poetykę, ideologię oraz dyskurs. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że spośród tych czynników patronat odegrał znaczącą rolę we wprowadzeniu utworów Gombrowicza do literatury tłumaczonej na język francuski. Patronat to osoba lub instytucja mająca władzę i wpływ na to, jakie teksty się pisze, czyta i tłumaczy (Hermans, 1992: 12). Patronat tego typu sprawowały osoby ze środowiska emigracyjnej polskiej inteligencji w Paryżu, skupione wokół polskojęzycznego czasopisma „Kultura”. To właśnie dzięki nim książki Gombrowicza mogły zostać przetłumaczone i

wydane we Francji po polsku i po francusku. Ich pomoc, przede wszystkim Konstantego Jeleńskiego, obejmowała poszukiwania osób, które kompetentnie przełożą utwory, opiekę redakcyjną, wydawanie utworów, a także ich promocję. Była więc to kuratela na niemalże wszystkich poziomach wprowadzania utworu do nowego języka i kultury docelowej. Bez wydatnej pomocy osób, które miały już pewną pozycję w paryskim świecie literackim, dysponowały środkami i chęcią pomocy, upowszechnienie utworów Gombrowicza za granicą byłoby niemal niemożliwe, czego dowodzą długie lata spędzone przez pisarza-filozofa w Argentynie, gdzie jego utwory nie przebiły się do świadomości szerszej publiczności za jego życia. Niewątpliwie więc patronat odegrał dużą rolę w kształtowaniu – oraz w ogóle zaistnieniu – twórczości Gombrowicza na paryskiej scenie literackiej. Także ten temat wykracza poza ramy pracy, choć warto go wskazać jako kolejną interesującą ścieżkę badawczą, podejmowaną już zresztą przez badaczy.

Powyższe tematy nie zostały szerzej wzięte pod uwagę, ponieważ ich opracowanie znacznie poszerzyłoby rozmiary i tak już obszernej pracy, wymagałoby też poszerzonych studiów nad materiałami historycznymi, jak korespondencja, niepublikowane dokumenty czy relacje osób, które brały udział, czynny lub bierny, w procesie tłumaczenia i wydawania utworów Gombrowicza po francusku. Tymczasem Gentzler (2017: 3), tak jak i badacze z nurtu opisowych badań nad przekładem uznaje, że sam tekst przekładu nie umożliwi zrozumienia złożonego zjawiska powstawania i wpływu utworów tłumaczonych w kulturze. Dlatego postuluje, by badać odbiór utworu oraz serię reperkusji i zjawisk, jakie mu towarzyszą długo po jego publikacji. Gentzler sugeruje też, że przekład odgrywa ważną rolę w zmianach kulturowych i badanie tej roli także powinno być obiektem badań. W niniejszej pracy cel nie jest jednak zakrojony aż tak szeroko: chodzi o odkrycie powodów, dla których odbiór Gombrowicza we Francji przebiegł w sposób bardziej zgodny z jego filozofią, niż w Polsce. Powodów takich może być wiele, jednak najbardziej podstawowy wydaje się być sam tekst przekładu: po publikacji utworów Gombrowicza po francusku mogły zajść różne okoliczności, które ukształtowały jego odbiór, jednak nie mogły one przeczyć samemu tekstowi, implikować treści z nim sprzeczne. Cokolwiek zaszło potem, w jakimś stopniu odnosiło się do tekstu przekładów. Dlatego też, żeby lepiej i głębiej zrozumieć powody i charakter odbioru Gombrowicza we Francji, konieczne jest rozpoczęcie poszukiwań od samych tekstów. W dalszej perspektywie, wnioski wyciągnięte

z analizy tekstowej będzie można odnieść do innych czynników związanych z kontekstem wydania i odbioru.

Ponieważ francuskie przekłady utworów Gombrowicza miały za cel popularyzację jego twórczości i filozofii, to nasuwa się wniosek, że temu nadrzędnemu celowi powinna zostać podporządkowana konkretna strategia przekładowa. Wobec tego, analiza porównawcza oryginałów z przekładami będzie opierać się o to kluczowe kryterium: czy i w jaki sposób wybrzmiewają postulaty filozofii Gombrowicza po francusku, w porównaniu do polskiej wersji? Tym samym, po usytuowaniu francuskich przekładów wobec kontekstu ich publikacji, teraz czas na ich usytuowanie wobec oryginałów, nie tracąc jednak z perspektywy także kontekstu. Nie ulega wątpliwości, że niemożliwe jest dzisiaj rozważanie przekładu na poziomie czysto tekstualnym. Czas, miejsce, okoliczności wpływają na to, w jakich warunkach zachodzi tłumaczenie danego tekstu i jakie są priorytety tego procesu. Nie istnieją uniwersalne zasady sztuki tłumaczeniowej, a choć możliwe jest wywnioskowanie pewnych prawideł mających zastosowanie w wielu przypadkach, każdy przekład danego tekstu powinien być rozważany osobno. Tylko w ten sposób można osiągnąć zniuansowany, skomplikowany, ale i prawdziwy obraz zjawiska tłumaczenia. Anthony Pym (1992) kładzie nacisk na podwójne oblicze zjawiska przekładu, obejmujące przekład i transfer. Transfer zachodzi w czasie, miejscu, określonej kulturze i stanowi kontekst powstawania tłumaczenia. Może też zachodzić samodzielnie, na przykład kiedy odbiorca otrzyma tekst w języku, którego nie rozumie. Natomiast przekład nie może zachodzić bez współlistnienia transferu, jest on nieuniknionym elementem towarzyszącym językowej transformacji tekstu (1992: 29 i dalej). W rozważanym tutaj przypadku przekładów prozy Gombrowicza transfer stanowi kontekst ich powstania: fakt, że przekłady były inicjowane przez samego autora i jego sympatyków, głównie Konstantego Jeleńskiego; powstawały pod ich czujnym okiem, bo oboje znali francuski, więc mogli zweryfikować brzmienie tekstów docelowych; wymóg wysokiej jakości przekładu przeplatał się z wymogiem czasowym, ponieważ Gombrowicz miał świadomość, że jeśli chce osiągnąć pewien status i rozgłos, musi się spieszyć; i inne, związane z osobami tłumaczy czy trybem ich pracy. Uwarunkowanym tymi okolicznościami priorytetem do zachowania w przekładzie była, jak już zostało wspomniane wcześniej, filozofia Gombrowicza. Warto jednak w tym momencie podkreślić jej zależność od czynników transferu, i co za tym idzie – ich wyjątkowość i indywidualność. Gdyby choć jeden z

czynników transferu uległ zmianie, także i sam przekład byłby inny. Również Lance Hewson i Jacky Martin (1991: 25 i dalej) rozważają przekład jako wachlarz możliwości, a nie jako szereg gotowych reguł i procedur to zastosowania. Według nich, znaczenie nie jest czymś uniwersalnym, a tłumaczenie nie polega na zmianie treści specyficznych dla kultury wyjściowej na treści kultury docelowej. Autorzy proponują koncepcję homologonu (*homologon*), narzędzia pozwalającego na określenie, jakie czynniki powinny odgrywać rolę przy ustalaniu możliwych rozwiązań tłumaczeniowych. To, które z nich zostaną ostatecznie wybrane i użyte, zależy od osoby tłumaczącej, jednak teoretycznie wszystkie one są poprawne i w taki czy inny sposób oddają zawartość oryginału (ibid.: 32, 61). Autorów interesuje nie tyle selekcja najważniejszych czynników wpływających na to, co zostanie uznane za ekwiwalentne, ani tym bardziej próba ustalenia ostatecznej wersji. Choć jest to element każdego procesu przekładu, autorzy uznają, że zależy on od czynników zbyt zmiennych, by warto było go ustalać. Zamiast tego, zwracają uwagę na wielość czynników wpływających na przekład, dając do zrozumienia, że jego ostateczny kształt nie zależy od tego, co jest najważniejsze w ogóle, co implikowałoby najlepszy możliwy przekład, ale to, co zostało wybrane jako najlepsze w danej sytuacji przez daną osobę tłumaczącą, w zależności od celów, które zostały uznane za priorytetowe. Tym samym, ich zdaniem ekwiwalencja może zachodzić na wiele sposobów i jest uzależniona od czynników zewnętrznych (ibid.: 29, 42). Podejście autorów zbliża się więc w kierunku opisowych teorii tłumaczeniowych, które za cel stawiają sobie nie preskryptywny opis możliwości tłumaczeniowych, ale deskryptywne ustalenie czynników, które je warunkują (ibid.: 87). Szkoła polisystemów wyróżnia ekwiwalencję potencjalną i definiuje ją jako „wskazanie na możliwość wyboru spośród kilku słownikowych bądź funkcjonalnych odpowiedników” (Bednarczyk, 2019: 39). Nacisk zostaje więc położony na wielość możliwych rozwiązań oraz ich zależność od różnorodnych czynników.

Jednak sama ekwiwalencja bywa potrzebna przy analizie porównawczej tekstów, bez względu na to, jak bardzo ambiwalentna i doraźna by nie była. Chodzi tutaj o ekwiwalencję rozumianą w swoim podstawowym sensie, jako „[c]ałokształt relacji pomiędzy tekstem wyjściowym a docelowym, która ma polegać na równoważności znaczeniowej” (Piotrowska, 2019: 36). Anthony Pym (1992: 45-46) zgadza się z tym, co twierdzą Lance Hewson i Jacky Martin utrzymując, że ekwiwalencja jest dynamiczna i zmienna. Wyprowadza on sens tego pojęcia od wartości, jaką niesie za sobą dana

jednostka tłumaczeniowa. To, jaka wartość zostanie jej przypisana w tekście docelowym, zależy od tego, na ile zostanie ona „wyceniona” w danych okolicznościach. Koncepcja ta czerpie z założeń ekonomii i według niej nie ma jednej uniwersalnej wartości w języku docelowym, która byłaby analogiczna względem innej wartości w języku wyjściowym. Jest ona budowana w oparciu o to, na ile zostanie „wyceniona”, a dana wycena jest tylko jedną z wielu możliwych. Mimo tego, badacz wyróżnia dwie stałe cechy ekwiwalencji: pierwsza z nich to właśnie zależność od doraźnej wartości, a druga to asymetryczność: przekład może być ekwiwalentny wobec oryginału, ale oryginał nigdy nie jest ekwiwalentny względem przekładu (1992: 41). Ekwiwalencja, która się wyłania z rozważań Pyma, to kategoria zmienna, ale potrzebna do wykonania i oceny przekładu, praktyczne narzędzie aktualizowane przy każdym akcie tłumaczenia przez daną osobę. Aby się przekonać o słuszności powyższych koncepcji o relatywizmie ekwiwalencji, wystarczy przywołać zjawisko serii translatorskiej, w której każdy kolejny przekład wnosi nową jakość, czasem dyskredytując poprzednie przekłady, w zależności od tego, na ile się zmieni kontekst odbioru danego tekstu. Zgodnie z powyższymi założeniami, ekwiwalencja w niniejszej pracy została ustalona w oparciu o specyficzne okoliczności towarzyszące powstawaniu przekładów utworów Gombrowicza i określony cel, jakim było zaprezentowanie jego myśli i koncepcji w języku francuskim.

Znacznie bardziej radykalne podejście do kwestii ekwiwalencji prezentuje Theo Hermans. Według niego, dany tekst nie może być jednocześnie przekładem i być ekwiwalentny. Wynika to z tego, że całkowita tożsamość wyklucza różnice między tekstami, zwłaszcza dotyczące ich statusu:

W przypadku całkowitej ekwiwalencji intencją i celem tłumaczenia jest zrezygnowanie z bycia przekładem. Tłumaczenie, które deklaruje, że pod każdym względem jest równe prototekstowi i za takie zostaje uznane, choć może zostać tłumaczeniem w sensie genetycznym, przestaje jako takie funkcjonować (Hermans, 2015: 16)

Dla Hermansa ekwiwalencja nie jest też sprawą tekstu, ale zachodzi na znacznie wyższym poziomie – na poziomie instytucjonalnym. Innymi słowy, do tego, aby dany tekst został uznany za ekwiwalentny, potrzeba, aby odpowiednia instancja uprawomocniająca orzekła, że dane teksty różnojęzyczne są względem siebie równorzędne (Hermans, 2015: 35-36). Jako przykłady zostają podane akty prawne organizacji międzynarodowych, np.

UNESCO i Unii Europejskiej, oraz teksty religijne: *Septuaginta* i księga mormonów. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z tekstami silnie zinstytucjonalizowanymi oraz skonwencjonalizowanymi, a także podlegającymi regulacjom odpowiednich autorytetów, prawnych oraz religijnych (2015: 16-19). Mają one też konkretne cele: teksty prawne muszą implikować te same treści wyrażone językiem prawnym, a teksty religijne powinny przekazywać to samo boskie słowo, mające wzbudzać i podtrzymywać wiarę u wyznawców. Z tych względów, według autora, właśnie środowiska prawne i religijne mają największy potencjał do tworzenia tekstów ekwiwalentnych. Zupełnie innym przypadkiem jest literatura, będąca „przestrzenią słabo zinstytucjonalizowaną, w której wypowiedzi na temat statusu tekstu można kwestionować” (Hermans, 2015: 32). Jednak mając na względzie, że każdy przypadek ekwiwalencji jest indywidualny i biorąc pod uwagę „kuratę” Gombrowicza nad przekładami jego tekstów, można dostrzec pewne paralele. Po pierwsze, mamy do czynienia w tym przypadku z filozofią Gombrowicza, stanowiącą główną wartość, wymagającą zachowania w tekście docelowym. Ponieważ pisał on literaturę, by wyrazić swoje koncepcje filozoficzne, bez wyrażonej filozofii utwory te straciłyby główną rację bytu i powód istnienia. Po drugie, samego autora można traktować jako instancję uprawomocniającą – miał wgląd w przekłady, nim zostały wydane i wyraźnie interweniował w listach do wydawców czy Jeleńskiego, jeśli jakiś fragment francuskojęzyczny nie zyskał jego aprobaty. Sam więc niejako autoryzował treści, potwierdzając, czy zgadzają się z jego wyobrażeniem o tym, jak jego tekst ma brzmieć w innym języku. Po trzecie, mimo wszystko nie jest to przypadek całkowitej ekwiwalencji w rozumieniu Hermansa, a jedynie podobieństwo do niej. Choć teksty Gombrowicza po polsku i po francusku mają podobny cel i odbiorców, inteligencję zainteresowaną ambitną literaturą i uniwersalnymi tematami, to zarówno języki, jak i kultury wyjściowa i docelowa różnią się między sobą na tyle, że o całkowitej ekwiwalencji nigdy nie może być mowy. Chodzi raczej o tłumaczenie, które według Antoine’a Bermiana (1985: 86-89) powinno spełniać wymóg: etyczny, poetyczny i filozoficzny. Polega to na zachowaniu obcości oryginału i wyrażeniu jej środkami, jakimi dysponuje język docelowy. Pod tym względem koncepcje, które Berman krytykuje jako całkowicie przeciwstawne jego koncepcji, to ekwiwalencja dynamiczna Eugene’a Nidy (1985: 37), pozwalająca na głębokie zmiany w tekście docelowym, oraz francuskie *belles infidèles* (56), koncepcja, która oddaje pierwszeństwo estetyce pojmowanej według rodzimych standardów. U Nidy

także sens musi być wyrażony za wszelką cenę środkami znajomymi czytelnikowi tekstu docelowego. Berman uznaje, że takie podejście to ekstremalne upraszczanie tekstu służące komfortowi czytelnika, które odbywa się kosztem wartości, jaką jest obcość: czytelnik udomowionego tekstu nigdy jej nie pozna. Zostaje więc oszukany, bo zamiast prawdziwej wartości dostaje jej zniekształcony wizerunek. Natomiast Berman jest znany jako obrońca obcości tekstu wyjściowego. Wynika to z ogólnej koncepcji przekładu Bermiana, którą rozwijał także w innych swoich tekstach. Polega ona na oddaniu oryginałowi prawa głosu. Prawo to co prawda jest egzekwowane w obrębie języka docelowego, jednak według Bermiana język docelowy dysponuje w większości przypadków środkami do wyrażania obcości, a to, czy zostaną one zastosowane, zależy od danego przypadku i strategii obranej przez osobę tłumaczącą. Natomiast w sytuacji, kiedy język docelowy nie posiada wystarczających zasobów do wyrażenia obcości, należy te zasoby stworzyć. Z drugiej strony, Berman żąda także, aby przekład był estetyczny, aby nie był tłumaczeniem słowo w słowo, pozbawionym polotu. Tym samym badacz wychodzi poza częste, zwłaszcza kiedyś, rozróżnienie między sensem a formą i przekonuje, że przekład powinien zachowywać oba. Przy czym nie chodzi o zachowanie pozorów (*facticité*), ale logiki (*logique*), która jest wartością organizującą tekst i dającą podstawy do wytworzenia tychże pozorów (1985: 149). Jak będzie można się przekonać w dalszej części pracy, rozróżnienie między tymi dwoma pojęciami będzie odgrywało dużą rolę w zrozumieniu istoty twórczości Gombrowicza. Pierwszym pojęciem można określić jej literacką stronę wraz z użyciem motywów literackich, zabiegów składniowych, czy gier słownych, podczas gdy powodem do jej utworzenia była filozofia, głębszy i bardziej istotny czynnik stanowiący główny powód aktywności pisarskiej autora.

Powyższe ustalenia stanowią podstawę, wstęp do dokładniejszego scharakteryzowania filozofii Gombrowicza pod kątem porównawczej analizy tłumaczeniowej. Będzie ono miało miejsce w rozdziale 6. Tymczasem, w kolejnym podrozdziale przedstawione zostaną dotychczasowe badania nad kontekstem powstania przekładów utworów Gombrowicza i dotychczasowe analizy porównawcze polskich wersji z przekładami na różne języki. Przed podjęciem analizy francuskich przekładów, warto się przekonać, jak o przekładach Gombrowicza piszą inni badacze i badaczki.

2.2 Badania przekładoznawcze nad tekstami Gombrowicza

W różnorodnej i obfitej sub-dyscyplinie o wieloletniej tradycji, jaką jest gombrowiczologia, odrębnym nurtem są prace poświęcone zagadnieniu tłumaczenia utworów Gombrowicza. Prace te wpisują się w aktualne tendencje w badaniach nad przekładem z jednej strony, z drugiej – powiększają naszą wiedzę na temat tego, jak tłumaczony i odbierany jest Gombrowicz w innych obszarach językowych. Wśród takich prac można wyróżnić dwa ogólne typy. Pierwszy typ tekstów obejmuje sprawozdania z okoliczności, w jakich przebiega proces powstawania i wydawania przekładów tekstów Gombrowicza na języki obce i ogólniej, jak przebiega odbiór jego twórczości w poszczególnych krajach. Drugi typ natomiast to prace skupiające się na samym tekście przekładów. Najczęściej dotyczą one jednego wybranego utworu bądź aspektu (jak elementy kulturowe, specyficzne cechy stylu Gombrowicza, itp.).

Prace pierwszego typu są zdecydowanie mniej liczne. Jednym z nich jest tekst **Renaty Niziołek, „Brak normy jako norma: Gombrowicz tłumaczy *Ferdydurke*”** (2016). Jest to opis zmagania autora *Ferdydurke* o przetłumaczenie, a następnie wydanie jego pierwszej powieści po hiszpańsku i francusku. Jest to historia o tyle istotna, że dotyczy dwóch pierwszych przekładów nie tylko *Ferdydurke*, ale w ogóle jakichkolwiek utworów walczącego o rozgłos poza Polską pisarza-emigranta. Opisowi okoliczności tłumaczenia towarzyszy także krótka charakterystyka tekstów. Przy przekładzie hiszpańskim badaczka powołuje się na artykuł Bożeny Zaboklickiej „Gombrowicz po hiszpańsku, czyli rywalizacja z przekładem autorskim”, a przy francuskim sama dokonuje analizy tłumaczeniowej. Celem porównania tych dwóch tekstów docelowych jest udowodnienie tezy, że odbiegają one znacznie od oryginałów. Jest to bardzo ciekawy wniosek, mogący dostarczyć materiału do badań nad autoprzekładem. Co prawda niekoniecznie musi on obalać mit, że autor wie najlepiej, co chciał przekazać w utworze, ale wydatnie pokazuje, że nie zawsze autor będzie wiedział, jakimi środkami – za pomocą jakich strategii, technik czy ogólniejszych norm – przekazać swoją myśl w języku, który nie jest jego językiem ojczystym.

Paweł Rodak w artykule „**Wielka bitwa paryska. O pierwszym francuskim wydaniu *Ferdydurke*”** (2013), wcześniejszym o trzy lata, podejmuje ten sam temat, ale od innej strony: zamiast spojrzenia przekładoznawczego dominuje tutaj spojrzenie

dokumentalne. Tezą autora jest przeświadczenie, że starania Gombrowicza o wydanie jego utworu po francusku były tytułową walką – długą i trudną, naznaczoną licznymi problemami. Historia pierwszego wydania *Ferdydurke* po francusku została odtworzona na podstawie korespondencji Gombrowicza z różnymi sojusznikami w jego walce: głównie wydawcami i Konstantym Jeleńskim. Ostatecznie autor dochodzi do czterech wniosków: po pierwsze, Gombrowicz przykładął wielką wagę do tego, w taki sposób ukaże się jego książka (parateksty, czyli głównie wstępy i banderole na okładce, modyfikacje w tłumaczeniach), które mogły wpłynąć na jego odbiór przez czytelników. W związku z tym, po drugie, chciał kontrolować ten odbiór, po trzecie te dążenia miały na celu ustalić nową relację między autorem a czytelnikiem, a po czwarte, pierwsze tłumaczenie francuskie nie odniosło sukcesu, bo Gombrowicz nie był wtedy obecny we Francji, a jego żywiołem była właśnie żywa obecność, bezpośredni kontakt i możliwość polemizowania z innymi – odbiorcami. Artykuł Rodaka niejako pogłębia temat zawarty w artykule Niziołek.

Kolejny artykuł, **Anity Kłos**, zatytułowany „**Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonesans**” (2018), dotyczy także historii powstawania przekładów Gombrowicza, a także – przekładu niebezpośredniego, czyli takiego, w którym uczestniczy więcej niż dwa języki – wyjściowy i docelowy. Według autorki jest on „oficjalnie krytykowany, lecz obecny w praktyce” (ibid.: 69), a skoro obecny – to w istotny sposób wywierający wpływ na kulturę, i jako jej część – warty uwagi. Badaczka stara się uporządkować terminologię związaną z badanym zagadnieniem, a następnie przytacza historię dwóch przekładów wykonanych niebezpośrednio na język włoski – *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Drugi przypadek może stanowić uzupełnienie dla artykułów Cateriny Squilace-Piwowarczyk, Moniki Surmy-Gawłowskiej czy Justyny Łukaszewicz, które zostaną omówione poniżej, a które też dotyczą tłumaczenia Gombrowicza na włoski. Przytaczając głównie korespondencję między Gombrowiczem, Jeleńskim i Miniussim, autorka pisze, że włoski przekład miał być wykonany przez Konstantego Jeleńskiego we współpracy z Sergiem Miniussim, włoskim poetą. Ostatecznie Miniussi przybył do Paryża o wiele później, niż zapowiadał, a wcześniej przetłumaczył powieść sam, po czym przekazał ją Jeleńskiemu do poprawek. Ten z kolei nie naniósł ich wiele, ogólnie dobrze oceniając pracę Miniussiego, i przekład ukazał się drukiem. Niezadowolony był z niego Gombrowicz, przebywający wtedy jeszcze w Argentynie, źle znoszący fakt, że tłumaczenie zostało wykonane bez jego

udziału i kontroli. Jest to ciekawe wykorzystanie badań nad przekładami Gombrowicza do obrony przekładu niebezpośredniego, o którym pisała pozytywnie także Bożena Zaboklicka.

Tekst **Krystyny Lipińskiej Iłakowicz, „Gombrowicz i Ameryka: boje wydawnicze”** (2012)³ to także historia starań Gombrowicza o to, by zaistnieć literacko – tym razem w Stanach Zjednoczonych. Autorka używa tej samej metafory batalistycznej. Jednak o ile „walka” w Europie została wygrana jeszcze za życia pisarza, o tyle USA nadal, na początku XXI w. stanowi teren do „podbicia” dla Gombrowicza, teraz już pośmiertnie. Jest to tym trudniejsze, że kultura Stanów Zjednoczonych pełni rolę dominującą, a polscy pisarze mają w niej stereotypową opinię, niezachęcającą odbiorców do czytania ich dzieł. W końcowej części artykułu autorka rozważa współczesną myśl na temat kultury w Stanach Zjednoczonych, przekonując, że myśl Gombrowicza ma z nią wiele punktów stykowych i mogłaby ją wzbogacić. Można to odebrać jako zachętę do pogłębienia znajomości utworów Gombrowicza w tym „niezdobytym” jeszcze kraju.

Powyższe teksty poruszają temat odbioru Gombrowicza w Europie, USA, a artykuł kolejny – w Japonii. **Tokimasa Sekiguchi** w **„Gombrowiczu czytany pionowo”** (2012) omawia odbiór Gombrowicza z punktu widzenia wpływu jego twórczości na innych pisarzy, którzy w mniej lub bardziej oczywisty sposób się do niego odwoływali: Mishima Yukio, Shimada Masahiko oraz Nishi Masahiko. Sam autor jest polonistą i specjalistą od twórczości Gombrowicza, jednak jako że – jak pisze – jego artykuł jest jednym z pierwszych sprawozdań o obecności Gombrowicza w jego kraju, ogranicza się on do „szkicu faktograficznego” i własnego stanowiska wobec Gombrowicza nie przedstawia. W odróżnieniu do poprzednich autorów, Sekiguchi nie omawia też przyziemnych aspektów procesu wydawniczego, ale skupia się na wpływie intelektualnym.

Podobny charakter ma tekst następny, **„Witold Gombrowicz na Ukrainie – przekłady, recepcja, przyszłość”** (2018) **Kateryny Strohanovej**. Artykuł ten, tak jak poprzedni, stanowi sprawozdanie z odbioru Gombrowicza – tym razem na Ukrainie. W pierwszej kolejności czytelnik dowiaduje się, jakie utwory Gombrowicza zostały przetłumaczone na język ukraiński w latach 1989 – 2015. Są to *Pornografia* (1992), *Dziennik* (1999), *Przeciw poetom* (2001), *Ferdynand* (2002), ponownie *Pornografia*

³ Choć artykuł ukazał się w tomie zbiorowym w 2012 r., Gombrowicz – nasz współczesny, powstał znacznie wcześniej, gdyż to tom z materiałami po konferencji, która się odbyła w 2004 r.

(2015), *Trans-Atlantyk* (2015). Następnie autorka opisuje reakcje krytyki literackiej i teksty publicystyczne. Z jej relacji wynika, że o Gombrowiczu na Ukrainie napisano dotąd rzeczy, które w Polsce od dawna uznawane są za oczywiste: że jest to pisarz trudny, prowokujący, demaskujący, swoisty anty-wieszcz, zmuszający czytelników do przemyślenia spraw narodowych w gorzki sposób. Przy okazji tej ostatniej z cech twórczości Gombrowicza padają opinie, że także Ukraińcom przydałby się taki pisarz, który wytknąłby im ich własne wady narodowe. Ostatnia część artykułu relacjonuje odbiór naukowy, który jest niezwykle ograniczony. Badaczka przywołuje tylko jeden tekst i konkluduje, że pomimo rosnącego zainteresowania Gombrowiczem na Ukrainie, wciąż napisano o nim zbyt mało i luka ta powinna zostać wypełniona.

Część z artykułów dotyczących odbioru Gombrowicza znajduje się w tomie *Gombrowicz i tłumacze* pod redakcją Elżbiety Skibińskiej, którego wszystkie rozdziały zasługują na omówienie. Obejmuje on 18 tekstów poświęconych różnym kwestiom związanym z tłumaczeniami utworów Gombrowicza na angielski, francuski, włoski, hiszpański, rosyjski, niemiecki, czeski i portugalski. Artykuły zostały pogrupowane według utworu, którego dotyczą. Najbardziej ciekawa naukowo wydała się badaczom *Ferdydurke*, której poświęcono aż 9 tekstów, *Pornografia* stanowi temat 3 artykułów, tak samo jak *Trans-Atlantyk*. Odrębną, czwartą kategorię stanowią trzy teksty „różne”, obejmujące jeden artykuł traktujący o trzech opowiadaniach ze zbioru *Bakakaj*, jeden o *Wspomnieniach polskich*, jeden natomiast skupia się wyłącznie na odbiorze Gombrowicza, nie uprzywilejowując w tym względzie żadnego konkretnego utworu. Ten artykuł to **„Gombrowicz w rosyjskim Internecie” Anny Bednarczyk**, zawierający omówienie recepcji Gombrowicza w Rosji, opierające się głównie o liczne i bogate materiały internetowe oraz drukowane, w tym przekłady utworów Gombrowicza. Autorka, omawiając te materiały, opisuje też zawarte w nich strategie promocyjne. Jej wniosek z artykułu jest taki, że o Gombrowiczu pisze się w Rosji dużo i przychylnie, a kolejno powstające przekłady mogą stanowić ciekawy materiał do analizy tłumaczeniowej, której jednak ten artykuł nie zawiera.

Niejakim uzupełnieniem dla poprzednich tekstów Niziołek czy Rodaka jest artykuł **„Ferdydurke po hiszpańsku (kilka uwag o autorskim przekładzie Gombrowicza)” Marcina Kurka**, który omawia sposoby współpracy i problemy językowe napotkane podczas pierwszego tłumaczenia *Ferdydurke* na hiszpański przez Gombrowicza z grupą

przyjaciół. Autor przywołuje, w jaki sposób odbywało się tłumaczenie i co o nim napisali Gombrowicz i Piñera – o technicznych warunkach powstawania przekładu i problemach natury językowej – Gombrowicz w przedmowie do argentyńskiej edycji powieści, Piñera w tekstach autobiograficznych. Z ich relacji wynika, że bardziej niż przetłumaczyć, chcieli odtworzyć powieść na nowo w nowym języku i dla nowej publiczności.

Inny artykuł, autorstwa **Cateriny Squillace-Piwowarczyk**, także poświęcony jest odbiorowi pierwszej powieści Gombrowicza: **„Między dziełem filozoficznym a politycznym – recepcja *Ferdydurke* we Włoszech”**. Tytułowa recepcja została opisana na podstawie tekstów teoretycznych, zarówno notatek i artykułów prasowych, jak i tekstów dłuższych, opracowań, artykułów, esejów. Wyływa z nich wniosek, że Gombrowicz był odbierany głównie filozoficznie (jednym z badaczy tego nurtu jest Francesco Cataluccio, który napisał przedmowę do drugiego tłumaczenia *Ferdydurke* na włoski i który będzie cytowany w dalszej części tej pracy jako autor pracy *Gombrowicz filozof*) i politycznie, dużym powodzeniem cieszyły się jego sztuki teatralne. Filozoficzne odczytanie było dwojakie, dotyczyło korelowania Gombrowicza z innymi filozofami, na przykład przedstawicielami egzystencjalizmu, lub też traktowało o jego filozofii własnej, z której najczęściej podnoszonymi tematami były niedojrzałość i forma.

Squillace-Piwowarczyk wspomina, że *Ferdydurke* spotkała się z entuzjastycznym odbiorem, mimo że nie miała najlepszych przekładów (a było ich dwa). O ile jednak ta badaczka skupia się na bardziej optymistycznym aspekcie sytuacji, czyli właśnie odbiorze, o tyle **Monika Surma-Gawłowska** w **„*Ferdydurke* po włosku, czyli Gombrowicz okiełznany”**, zajmuje się stroną przekładową, a dokładniej – przekładem *Ferdydurke* na włoski. Według niej jest zły, i to nie pierwszy z nich, wykonany z francuskiego, tylko późniejszy, wykonany przez polonistkę Verę Verdiani, bezpośrednio z języka włoskiego, co w teorii powinno zaowocować dobrym przekładem. Tymczasem co prawda jest on poprawny, niezawierający błędów sensu. Problemem są jednak braki w przekazaniu elementów kultury polskiej i bogactwa polskiego języka, niweczące szansę na zrozumienie odniesień kulturowych i wiążących się z nimi często efektów humorystycznych. Jej zdaniem przekład jest poprawny, ale bezbarwny, pozbawiony ozdobników. Na koniec cytuje Gombrowicza, podkreślającego wyjątkowość swojego dzieła. Dwa powyższe artykuły pozwalają na dostrzeżenie jednej rzeczy. Ich autorki pokazują, że pedantycznie wypunktowywanie błędy nie zawsze mają znaczenie najwyższej wagi. Według Cateriny

Squillace-Piwowarczyk Gombrowicz spotkał się z całkiem dobrym odbiorem we Włoszech, uwzględniającym jego indywidualną filozofię, mimo że przekład, według Surmy-Gawłowskiej, okrojony był z odniesień intertekstualnych czy odwołań do kultury polskiej. Zatem to nie wskazane błędy zaważyły na odbiorze, ale oddanie treści pozwalających na odczytanie filozofii Gombrowicza.

Do podobnych co jej poprzedniczka wniosków dochodzi **Justyna Łukaszewicz** w artykule **„Szkoła we włoskich przekładach *Ferdydurke*”**. W przedmowie do pierwszego przekładu uwypakowany jest temat szkoły, często pojawiający się w powieści, dlatego przedmiotem analizy między oryginałem *Ferdydurke* a jej dwoma włoskimi przekładami jest słownictwo związane ze szkołą. Nie zawsze jest ono oddane, co autorka tłumaczy trudnością „tłumaczenia odchyleń od normy” oraz ograniczeniami systemowymi. Ostatecznie, pierwsze tłumaczenie autorka uznaje za barwniejsze i bardziej kreatywne, ale też zawierające pominięcia i błędy, natomiast drugie – o czym pisała już Monika Surma-Gawłowska – choć poprawne, pozbawione jest kolorytu.

W tomie *Gombrowicz i tłumacze* znajdują się cztery artykuły łączące obie kategorie wyodrębnione na początku rozdziału, czyli składają się z części opisującej odbiór pisarza w danym kraju, oraz z części analizującej dany utwór i/lub zagadnienie tłumaczeniowe. Dotyczy to takich obszarów językowych, jak niemiecki (wraz z odbiorem w Niemczech), włoski, czeski i portugalski (z odbiorem odpowiednio we Włoszech, Portugalii i Brazylii).

Tematyka szkolna stanowi ważną część *Ferdydurke*, a dodatkowo obfituje w charakterystyczne słownictwo i wyrażenia, często nacechowane, archaiczne i na inne sposoby ciekawe językowo, nic więc dziwnego, że przekładoznawcy wybierają ją jako obiekt analiz. **Wojciech Soliński** w **„Lekcji polskiego profesora Bładaczki po czesku wyłożonej (o czeskim przekładzie *Ferdydurki* Witolda Gombrowicza)”** opisuje chronologiczną recepcję Gombrowicza w Czechach, po czym przechodzi do analizy tłumaczeniowej, której materiału dostarcza słynna scena lekcji. Autor dowodzi, że czeska *Ferdydurke* została stworzona z myślą o dwujęzycznych osobach znających już język polski i kulturę polską, a nie dla osób czeskojęzycznych, poznających dopiero polską literaturę i kulturę. Świadczy o tym brak odpowiednich paratekstów: wstępu, objaśnień do trudniejszych wyrażen czy haseł, a także sam sposób tłumaczenia, pozbawiony odniesień konotacyjnych do polskiej kultury. Autor przyznaje jednak przekładowi wysokie walory literackie i artystyczne, nie odnajduje też w nim błędów sensu.

Zupełnie inne zagadnienie wybrała do analizy **Elżbieta Katarzyna Dzikowska** w „**Koń by się uśmieł – o kulturowych kolizjach w niemieckiej recepcji Gombrowicza**”. Autorka podaje historię powstania przekładów utworów Gombrowicza na niemiecki wraz z zaprezentowaniem ich odbioru w kontekście kulturowo-politycznym Niemiec. Szczególne miejsce zajmuje tu pobyt Gombrowicza w Berlinie i kontakty z mieszkającymi tam pisarzami i pisarkami. Drugą część artykułu stanowi analiza metaforyki osnutej wokół pojęć „kobieta” oraz „koń” w opowiadaniu *Filibert dzieckiem podszyty*, która niestety różni się w niemieckim przekładzie od polskiego oryginału, wprowadzając konotacje w nim nieobecne.

Jerzy Brzozowski w „**Fabuła czy poezja? Bakakaj po portugalsku**” podobnie do poprzedników najpierw sprawozdaje, które utwory Gombrowicza są przetłumaczone na portugalski, a które nie, biorąc pod uwagę zarówno przekłady portugalskie, jak i brazylijskie. W części zasadniczej artykułu natomiast analizuje przekład *Bakakaju*, a dokładniej trzech wchodzących w jego skład opowiadań: „Tancerz mecenasa Kraykowskiego”, „Zdarzenia na brygu Branbury” i „Biesiada u hrabiny Kotłubaj”. Przy analizie badaczowi przyświeca cel odpowiedzi na pytanie o powód, dla którego opowiadania zostały przetłumaczone w taki a nie inny sposób, gdyż zawierają one sporo błędów, a jednak ich ogólna ocena nie jest zła. Błędy okazują się zgubne tam, gdzie funkcja poetycka języka odgrywa główną rolę, natomiast mają mniejsze znaczenie tam, gdzie główną rolę w utworze odgrywa konstrukcja narracji.

Drugi typ obejmuje artykuły zawierające wyłącznie analizę porównawczą przekładów z oryginałami. Przy czym niektórzy badacze i badaczki analizują jakiś jeden wybrany aspekt, a inni próbują dotrzeć do tego, co stanowi najważniejszy i najbardziej uniwersalny walor twórczości Gombrowicza. Taki cel stawia **Magda Heydel** w pracy „**Angielskie wersje *Ferdydurke* – strategie przekładania nieprzekładalnego**”. Badaczka analizuje angielskie tłumaczenie *Ferdydurke* Danuty Borchardt z perspektywy często przypisywanej tej powieści nieprzekładalności. Autorka polemizuje z tą teorią uznając, że przekładalność zawsze jest możliwa i definiuje ją jako odtworzenie głębszego, ogólniejszego sensu dzieła (nietożsamego z jednostkowymi znaczeniami leksykalnymi) w języku docelowym. W jej artykule pada też myśl, tak rzadka zarówno wśród gombrowiczologów, jak i przekładoznawców zajmujących się Gombrowiczem, że – tak przez nią rozumianym – meritum utworów pisarza stanowi warstwa najbardziej

uniwersalna i ogólna, czyli filozofia: „To jest powieść filozoficzna, w swojej błazeńskiej formie proponująca pewną wizję człowieka i ludzi”, która „wypowiada jakieś istotne prawdy o człowieku” (Heydel, 2004: 107)⁴. Te prawdy Gombrowicza mają szansę na zrozumienie w języku obcym mimo wymyślnych zabiegów językowo-stylistycznych oryginału i licznych odniesień do kultury polskiej. Współtworzą one „błazeńską formę”, która jednak pełni rolę podrzędną względem „prawd”. Obiektem analizy są różne zabiegi językowe, głównie gramatyczne, składające się na skomplikowany świat międzyludzki Gombrowicza, gdyż „podstawowym warunkiem, jaki spełnić musi tłumacz *Ferdydurke* jest uważność wobec stylu, bo w nim się dzieje wszystko (...), [t]o, co się wydarza, wydarza się między słowami, idiomami, a nie między postaciami jako konstruktami psychologicznymi” (Heydel, 2004: 112). Z prowadzonej z tego punktu analizy wynika, że przekład odznacza się wybraną przez tłumaczkę strategią, która oddaje ustalone na początku „prawdy” filozoficzne Gombrowicza.

Podobny pogląd dotyczący przekładalności prezentuje **Elżbieta Skibińska** w artykule **„Czy *Pornografia* jest przekładalna? (Rekonesans: młodość w przekładzie francuskim)”**. Tytułowy przekład jest autorstwa Jerzego Lisowskiego. Natomiast aspektem rozważanej tu powieści *Pornografia*, którego nie można zbagatelizować, jest zespół odniesień do polskiej kultury, stanowiących trudność dla tłumaczącego. Jednakże Francja dzieli z Polską przeszłość feudalną, podział na klasy społeczne i udział w wielkich przemianach cywilizacyjnych XX w., co pozwala zachować sens na ogólnym planie, choć bardziej szczegółowy koloryt polskiej kultury uległ osłabieniu. Następnie poprzez analizę pojęć związanych z kluczową w powieści młodością autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy w ogóle *Pornografia* jest przetłumaczalna i dochodzi do wniosku, że tak, choć różnice między systemami językowymi sprawiają, że tłumaczenie zawsze będzie przekazywało treść utworu (wieloznaczną) w nieco inny sposób.

Zarówno powyższy artykuł, jak i cztery kolejne dotyczą francuskich przekładów, najliczniej reprezentowanych w tomie *Gombrowicz i tłumacze*. Kolejny tekst, autorstwa **Elżbiety Biardzkiej** – **„Gombrowicz w cudzysłowie i nawiasem mówiąc – o modalizacji autonomicznej we francuskim tłumaczeniu *Pornografii*”**, prezentuje inne spojrzenie na tłumaczenie powyżej omówionej powieści. Autorka analizuje występujące w *Pornografii* po polsku i po francusku, formy modalizacji autonomicznej – kategorii zaczerpniętej od

⁴ Teza tego artykułu zbiega się także z tezą niniejszej pracy.

badaczki Jaqueline Authier-Revuz. Są to fragmenty „wymagające niezbędnej interpretacji”, niezawierające oczywistego sensu. Chodzi przede wszystkim o słowa i wyrażenia w cudzysłowach i nawiasach. Te fragmenty różnią się w dwóch wersjach językowych: po francusku fragmenty nie zawsze zachowują cechy kategorii modalizacji autonomicznej.

Brak pełnej ekwiwalencji między oryginałem a francuskim przekładem, tym razem *Ferdydurke*, stwierdza **Maryla Laurent** w artykule „**Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności**”. Zawarta w nim analiza języka *Ferdydurke* pod kątem pojęć i twierdzeń psychoanalizy Jacques’a Lacana doprowadza autorkę do konkluzji, że tłumacz Georges Sédir ominął wiele niuansów językowych, będących nośnikami tych pojęć i twierdzeń. Warto w tym miejscu wspomnieć, że mimo to Rosine Georgin w eseju *Gombrowicz „przerobiła” Gombrowicza według teorii Lacana* (Miecznicka, 2002: 93). Drugie tłumaczenie *Ferdydurke* zostało wydane w 1973 r., a esej Georgin w 1977 r., więc autorka miała szansę się już z nim zapoznać i wspomina o nim. Faktem jednak jest, że utwory, do których odwołuje się w większej mierze, to *Trans-Atlantyk*, *Dziennik*, *Iwona*, *księżniczka Burgunda*, *Ślub*. Francuzka dostrzegła więc potencjał psychoanalityczny u Gombrowicza, ale nie w *Ferdydurke*, co zgadzałoby się z wnioskami Maryli Laurent.

O francuskim przekładzie pisze także **Brigitte Gautier** w tekście „**Czy Pornografię należy tłumaczyć?**”. Prowadzi ona analizę pod kątem filozofii, zwłaszcza egzystencjalnej, ale też teorii filozofów: Heideggera czy Lacana. Według autorki, *Pornografia* jest tylko częściowo dobrze przełożona, co wynika ze zbytnej wieloznaczności samego oryginału powieści, pozostawiającego czytelnika w wahaniu co do interpretacji – tym bardziej tłumacza, który musiał dokonać jakichś wyborów, a z racji braku jasnej strategii interpretacyjnej nie zawsze ich dokonywał w sposób spójny. Wynika to z tego, że w powieści Gombrowicz oscyluje między powieścią szlachecką a jej parodią, nie opowiadając się wyraźnie po żadnej ze stron.

Artykuł „**’Kujmy się, kujmy, bo cwaję dostaniemy’ – szkoła w *Fedydurke* i jej przekładzie na język francuski**” **Moniki Grabowskiej** analizuje pole leksykalne związane ze szkołą. Jak konkluduje autorka, „[t]łumaczenie wyrażen z pola leksykalnego szkoły w tekście (...) wydaje się (...) poprawne w sferze denotacji, ale nie zawiera oczywistych dla Polaków konotacji” (ibid.: 50). Podobny wniosek wysunęła także Justyna Łukaszewicz w analogicznym, omówionym powyżej artykule dotyczącym przekładu na włoski.

Odrębną kwestią jest zagadnienie sarmatyzmu i polskości. Tych tematów dotyczą dwa kolejne artykuły. Pierwszy z nich jest autorstwa **Marcina Cieńskiego**, „**O sarmackiej swojskości – czy Gombrowicza można tłumaczyć nie znając literatury i kultury staropolskiej?**”. Autor udziela odpowiedzi na zadane w tytule pytanie, wspierając się materiałem teoretycznym dotyczącym twórczości Gombrowicza. Według niego, nie da się tłumaczyć tekstów Gombrowicza bez znajomości kultury i literatury staropolskiej, ale jeszcze sama znajomość nie gwarantuje dobrego przekładu, trzeba jeszcze zdawać sobie sprawę z relacji, jaka łączy tę kulturę z utworami Gombrowicza (nie tylko *Trans-Atlantykem*) i umieć ją odtworzyć.

Drugi artykuł, „**Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza po francusku**” **Marka Tomaszewskiego** bierze pod uwagę postulat Cieńskiego. Stanowi on omówienie trudności związanych z odwołaniami do języka i kultury sarmackiej w *Trans-Atlantyku*, omówienie strategii tłumaczy, a także odbioru powieści we Francji. Autor konkluduje, że *Trans-Atlantyk* jest tak szczególny, że tłumacze musieli dokonać licznych zmian udomawiających, przystosowujących do odbiorcy zakorzenionego w kulturze francuskojęzycznej.

Jerzy Jarniewicz w artykule „**Frazes i frazeologia w angielskim przekładzie Trans-Atlantyku, czyli tu właśnie cisną mnie buty**”, także bierze na warsztat przekładoznawczy *Trans-Atlantyk*, ale zmienia obiekt badań na wyrażenia frazeologiczne. Jak pisze autor, Gombrowicz się nimi posługiwał, by za pomocą skostniałych, ustalonych form aktywować nowe znaczenia. Wyrażenia frazeologiczne zostały przetłumaczone na trzy wyodrębnione przez autora sposoby, które w efekcie sprawiły, że z tekstu zniknęło osobliwe połączenie dawnych, ustalonych wyrażen z nowymi kontekstami i znaczeniami.

Ostatni z artykułów tomu, autorstwa **Włodzimierza J. Szymaniaka** – „**Obraz rzeczywistości polskiej w hiszpańskim przekładzie Wspomnień polskich Witolda Gombrowicza**”, stanowi analizę hiszpańskiego przekładu *Wspomnień polskich* pod kątem istotnego w tym utworze aspektu – treści kulturowych. Jak konkluduje autor, „[z]akres konotacji i denotacji najczęściej jest podobny i nie dochodzi na tym tle do poważnych spięć. Z drugiej strony przekład hiszpański jest jednak nieznacznie uwspółcześniony (...)” (Szymaniak, 2004: 229).

Powyższe artykuły z tomu *Gombrowicz i tłumacze*, choć różnorodne, nie wyczerpują jednak charakterystyki przekładów utworów Gombrowicza. Jedną z

współautorek tomu, **Maryla Laurent**, ma zastrzeżenia nie tylko do *Pornografii*. Jej artykuły zwracają uwagę na inne, liczne błędy i braki. Pierwsze przekłady utworów Gombrowicza na hiszpański i francuski, tworzone przez osoby niedoświadczone w dziedzinie przekładu literackiego są dalekie od ideału, wydawać by się jednak mogło, że powierzenie kolejnych przekładów specjalistom zapewni ich wysoką jakość. Jak twierdzi jednak Laurent, tak się nie stało w przypadku francuskiego przekładu *Kosmosu*, o czym pisze w artykule „**Politique et traduction au péril de la littérature**” (1998). Natomiast najmocniejszym apelem o ponowne, lepsze francuskie przekłady jest najnowszy artykuł badaczki, „**Przyprawianie gęby Gombrowiczowi**” (2005), w którym krytykuje ona całokształt przekładów na ten język, zawartych w zbiorze opublikowanym przez wydawnictwo Gallimard, podając przykłady z *Pornografii*, *Wspomnień polskich* i *Kosmosu*. Błędy, na jakie zwraca uwagę badaczka, obejmują między innymi opuszczenia, błędy sensu i stylu.

Gdyby zaliczyć prace Laurent do drugiego typu, to prace innej badaczki, **Magdaleny Miecznickiej**, byłyby symetrycznym ich odpowiednikiem należącym do typu pierwszego: Laurent pisze o francuskich przekładach Gombrowicza, Miecznicka – o odbiorze pisarza we Francji. Jej artykuł „**Gombrowicz à la française**” (2002) jest historią recepcji Gombrowicza we Francji od samego początku, a więc lat 50., do lat 90., zrekonstruowaną na podstawie recenzji jego utworów, jego korespondencji z osobami ze świata literackiego i dotyczących go opracowań krytycznych. Według autorki, Gombrowicz początkowo został źle zrozumiany, bo był trudnym pisarzem, a dodatkowo imigrantem niewkupionym w łaski francuskiego świata literackiego, który miał pod dostatkiem swoich własnych, wybitnych pisarzy. Dlatego kiedy już udało się Gombrowiczowi zaistnieć, interpretowano go przez pryzmat kolejnych modnych nurtów i dopiero w latach 90. przyznano mu literacką niezależność i suwerenność.

Podobny cel ma kolejny artykuł badaczki, „**Sprawa Gombrowicza (za granicą)**” (2004) – tym razem chodzi o odbiór utworów Gombrowicza we Francji i Stanach Zjednoczonych. Artykuł ma za zadanie „wskazać i scharakteryzować podstawowe typy dyskursu krytycznego” na podstawie tekstów krytycznych od lat 60. do czasów współczesnych. Powtarzają się streszczone, najważniejsze fakty z powyżej omówionego artykułu, dotyczące odbioru Gombrowicza we Francji, gdzie był najbardziej popularny w latach 60. i 70. i gdzie recepcja jego twórczości da się ująć w dwa główne nurty, które zostały określone jako intelektualistyczny i akademicki. Natomiast w USA sława przyszła

znacznie później i nie dorównała tej, jaką miał we Francji. W tym aspekcie autorka zgadza się z Krystyną Lipińską-Iłakowicz. Podkreśla, że jest to wynikiem między innymi tego, że przez długi czas angielskie przekłady Gombrowicza nie istniały. Odbiór Gombrowicza w USA ma dwa prądy, nazwane przez autorkę tradycyjną komparatystyką literacką i komparatystyką kontekstualną. Te nurty są wyraźne i dominujące w danych krajach, choć powstają też prace, które się do nich nie zaliczają.

Do powyższego artykułu nawiązuje kolejny, **„Co nowego w sprawie Gombrowicza?”** (2005), który tym razem omawia pięć różnorodnych, w większości nowych, prac poświęconych Gombrowiczowi, zarówno polskich badaczy, jak i zagranicznych. Ostatni z artykułów jest najobszerniejszy, ale jego główna różnica w stosunku do poprzednich polega na tym, że dotyczy nie odbioru Gombrowicza, a przekładu *Ferdydurke*. Jego tytuł brzmi **„Niezdobyta pewność siebie. Poetyka *Ferdydurke* Gombrowicza w przekładach na hiszpański, francuski i angielski”** (2006). W tekście wziętych pod uwagę zostało 6 przekładów: dwa autorskie na francuski i hiszpański, a oprócz tego przekłady: francuski, hiszpański i dwa angielskie. Miecznicka analizuje je pod kątem tego, co uznaje za najważniejsze: modalności utworu, tematu pewności siebie, „redukcji aktualizowanego w sferze znaczeń pragmatycznych silnego głosu podmiotowego” (ibid.: 230). Temat pewności siebie w *Ferdydurke* stał się „elementem szerszej strategii autorskiej” i na skutek zastosowania tej strategii tworzą się „ramy modalne”, których celem jest „narzucenie czytelnikowi pewnej wizji przez silny podmiot” (ibid.: 210-211). Realizuje się to poprzez ustatycznienie elementów świata przedstawionego, które w tradycyjnej prozie są dynamiczne, oraz na użyciu nietypowych kolokacji, wprowadzających ton groteskowy i wyszydający przedstawiany świat. Te elementy stanowią przedmiot analizy porównawczej tekstów wyjściowych z docelowymi. Można mieć do niej zastrzeżenia, ponieważ, choć analiza bierze pod uwagę aż sześć tekstów docelowych w trzech językach, obejmuje tylko kilka przykładów z nich wziętych, i nie w każdym z nich przytoczone są fragmenty ze wszystkich przekładów – czasem wręcz tylko z jednego. Wyływający z niej wniosek, że podmiot nie osiągnął zamierzonej pewności siebie w tekstach docelowych („w bardzo różnym stopniu”) jest więc poparty małą liczbą dowodów. Brak też powodu, dla którego w kolejnych przykładach podawane są cytaty z takich, a nie innych wersji językowych – czy jedynym kryterium jest niezgodność z oryginałem?

Odbiór Gombrowicza we Francji prześledził też **Marek Tomaszewski**, jednak w nieco inny sposób. W artykule „**Witold Gombrowicz est-il devenu un auteur français?**” (1997), postawione w tytule pytanie jest dla autora pretekstem do rozważenia związków Gombrowicza z kwestiami narodowościowymi oraz stopnia jego zakorzenienia we francuskiej kulturze. W ramach tych rozważań autor przytacza charakter twórczości Gombrowicza pod kątem jego sceptycznego nastawienia względem spraw narodowych, jego nieuchwytność ideologiczną, niechęć wobec jasnego określania się. Następnie podaje, jakie są związki Gombrowicza z Francją, poczynając od najwcześniejszych młodzieńczych wycieczek na południe Francji, po początki kariery pisarskiej w Paryżu. Wymienione zostają kolejno wydawane i tłumaczone utwory, inscenizacje dramatów, artykuły pojawiające się w prasie. Jednak tylko dłuższe prace krytyczne lub zbiory artykułów są skomentowane przez autora, który podchodzi do nich indywidualnie, punktowo – w przeciwieństwie do Miecznickiej, która w omawianych tekstach szukała prawidłowości i ogólniejszych tendencji. Konkluzja z artykułu jest taka, że Gombrowicz osiągnął pewną rozpoznawalność w kręgach intelektualnych, akademickich, ale zdecydowanie nie jest francuskim pisarzem – nie tylko dlatego, że jego poglądy wykluczały opowiedzenie się za jakąkolwiek stroną, także narodową, ale też dlatego, że jego sława we Francji ma swoje granice.

Nieco inny charakter mają liczne artykuły **Bożeny Zaboklickiej**, z których można wiele się dowiedzieć na temat przekładów utworów Gombrowicza na hiszpański i kataloński – zarówno jeśli chodzi o ich stronę językową, jak i kontekst powstania. Badaczka jest jednocześnie tłumaczką Gombrowicza na hiszpański i wykorzystuje ona tę podwójną perspektywę teoretyka i praktyka w jednym ze swoich tekstów, pt. „**Wybrane problemy przekładu w dwujęzycznym tandemie na przykładzie tłumaczenia różnych utworów Witolda Gombrowicza na hiszpański**”, który został napisany we współpracy z **Pau Freixa** i opublikowany na stronie Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli po Kongresie Tłumaczy Gombrowicza. Oboje autorzy są tłumaczami utworów Gombrowicza: *Bakakaju*, *Pornografii*, *dramatów* i *Kosmosu*, które wykonali w tandemie i piszą o specyfice tej metody pracy translatorskiej. Najpierw odwołują się do pierwszych przekładów Gombrowicza, które także były wykonywane w grupach, obejmujących zresztą samego autora. Potem przechodzą do charakterystyki własnych doświadczeń pracy translatorskiej w tandemie, w którym obie osoby znają języki wyjściowy i docelowy.

Taką sytuację uznają za idealną, bo zachodzi równowaga: ani tekst wyjściowy, ani docelowy, nie są uprzywilejowane – wypracowany przekład jest kompromisem. Według autorów, tandemy są praktykowane w obszarze hiszpańskojęzycznym i cenione, bo w przeciwieństwie do tłumaczenia samodzielnego, spełniają wymóg „rygorystycznie międzykulturowego charakteru” przekładu (termin zaczerpnięty od Anthony’ego Pyma).

W kolejnych artykułach Bożena Zaboklicka omawia historię powstania hiszpańskich i katalońskich przekładów utworów Gombrowicza, głównie *Ferdydurke*, ale też *Ślubu*, oraz porównuje je z oryginałami. Poniżej omówionych zostanie kilka z nich. **„Rywalizacja z przekładem autorskim na przykładzie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza”** (2012) to omówienie pierwszego hiszpańskiego przekładu pierwszej powieści Gombrowicza. Na wstępie badaczka podaje informacje dotyczące okoliczności i powodów jego powstania, następnie przystępuje do jego charakterystyki. Według jej oceny, wprowadzone modyfikacje są tak znaczące, że należy mówić raczej o nowej „wersji” językowej, powstałej w oparciu o oryginał, ale dość daleko od niego odchodzącej; jest to „przekład nie wierny, lecz twórczy” (ibid.: 418). Pod tym względem zgadza się ona z tezą omówionego powyżej artykułu Marcina Kurka. Jednak duży niedosyt pozostawia brak przytoczonych przykładów z omawianych tekstów i wynikająca z niego, niewielka objętość całego tekstu (nieco ponad 6 stron). Zamiast analizy poszczególnych przypadków jest informacja, że „Gombrowicz zredukował ilość powtórzeń, uprościł gry z seriami czasowników derywowanych od wspólnego tematu, zlikwidował niektóre z wymyślonych przez siebie połączeń frazeologicznych, ograniczył zdrobnienia, pominął większość elementów rzeczywistości polskiej nic niemówiących hiszpańskojęzycznemu czytelnikowi itd.” (ibid.: 419). Z tego bogatego repertuaru omówione zostają tylko odpowiedniki dwóch słów-kluczy – „pupy” i „gęby”. Bardziej niż na samych zabiegach językowych i translacyjnych, autorka skupia się na powodach decyzji translatorskich oraz wywołanych nimi skutkach: Gombrowicz chciał napisać *Ferdydurke* od nowa i w dużej mierze mu się to udało, ponieważ wielu krytyków argentyńskich zalicza tę powieść do dzieł literatury argentyńskiej.

Nieco inaczej jest z przekładami na język kataloński, o których traktuje artykuł **„*Ferdydurke* w Katalonii: dwa przekłady, dwie różne powieści”** (2010). Mimo że Katalończycy w latach 60. nie mieli silnej pozycji politycznej ani kulturowej, już w 1968 r. doczekali się przekładu oryginalnej powieści polskiego pisarza. Paradoksalnie, wynikało to

właśnie z tej pozycji. Przekład kataloński „jest (...) wiernym odtworzeniem wersji hiszpańskiej” (Zaboklicka, 2012: 94), która została już wcześniej uznana w Hiszpanii, i jego wykonanie miało na celu obronę tożsamości katalońskiej, przyswojenie językowi katalońskiemu dzieł literatury światowej: „[n]ależy więc przypuszczać, że wydawca chciał zaoferować czytelnikowi powieść kultową znaną już wśród intelektualistów katalońskich w edycji argentyńskiej, ale w jego własnym języku” (ibid.). Natomiast w 1998 r. powieść została ponownie przetłumaczona na kataloński bezpośrednio z polskiego, by z kolei zaoferować czytelnikowi wierniejszą i bardziej wiarygodną wersję powieści, bez pominięć i modyfikacji z poprzedniego przekładu. W ocenie autorki drugi kataloński przekład oddaje sprawiedliwość oryginałowi, został wykonany z dbałością i kreatywnością, by język Gombrowicza wybrzmiał podobnie po katalońsku. Tym samym, z artykułu dowiadujemy się nie tylko o językowych aspektach katalońskich przekładów *Ferdydurke*, ale także o ich uzależnieniu od bieżącej sytuacji kulturowo-politycznej Katalończyków na obszarze Hiszpanii.

Kolejny z artykułów do omówienia badaczki, tym razem podpisanej jako Bożena Żaboklicka, to „**Nowe odczytanie *Ślubu* Witolda Gombrowicza w świetle przekładu autorskiego**” (2007). Stanowi on analizę porównawczą oryginału polskiego *Ślubu* z hiszpańskim przekładem wykonanym przez Alejandro Rússovicha, który nie znając polskiego, dużo się konsultował z autorem. Tak jak *Ferdydurke*, *Ślub* po hiszpańsku jest kolejną wersją utworu, a nie ścisłym przekładem. Przytaczając przykłady z oryginału i przekładu, autorka dowodzi, że na skutek wprowadzonych do hiszpańskiej wersji zmian, zmienia się wymowa utworu. Za Krzysztofem Zaleskim (1984) autorka przyjmuje, że jego tematyką jest walka świata zewnętrznego ze światem wewnętrznym głównego bohatera, Henryka. O ile jednak polski oryginał kładzie nacisk na stronę wewnętrzną, to hiszpańskojęzyczna wersja podkreśla stronę zewnętrzną. Dzieje się tak na skutek wprowadzonych przez Gombrowicza zmian, przede wszystkim modyfikacji treści (w przekładzie jeden z bohaterów nie przyznaje się do winy, którą popełnił w oryginale) wydłużenia dramatu o kilka stron, na których objaśniony zostaje kontekst polski i historyczny będący podłożem wydarzeń.

Następny artykuł badaczki, „**Bigos w wersji hiszpańskiej**” (2009), jest tylko inspirowany Gombrowiczem. Zaboklicka wychodzi od nazwy potrawy – „bigosu”, który się pojawia w *Trans-Atlantyku*, a który został przełożony na dwa różne sposoby w dwóch

hiszpańskich wersjach. Ta różnica stała się inspiracją do refleksji dotyczącej obcości w przekładzie na podstawie przepisów kulinarnych. Materiałem, który posłużył do refleksji, są przekłady studentów, z którymi autorka tłumaczyła podczas zajęć przepis na polski bigos. Wśród trudności tłumaczeniowych wymienione są: nazwa potrawy, składniki i sposób ich obróbki. Z analizy wynika konkluzja, że aby tłumaczyć, trzeba dobrze znać obie kultury, a „rola tłumacza nie polega na przekładaniu słów, tylko na pośredniczeniu międzykulturowym” (Zaboklicka, 2009: 246). Autorka podkreśla też użyteczność przekładu przepisów kulinarnych w zajęciach ze studentami, ponieważ poprzez obcowanie z realnymi problemami tłumaczeniowymi, skłania ich do refleksji nad kwestiami różnic kulturowych. Tym sposobem, jedno pojęcie z utworu Gombrowicza stało się w nieoczekiwany sposób inspiracją dla tematu w gruncie rzeczy w kontekście tego autora jak najbardziej uzasadnionego, czyli różnic kulturowych oraz granic przekładalności.

Warto poświęcić uwagę także doktoratowi **Marty Wiśniowskiej** pt. **„Strategie translatorskie w przekładach *Dziennika* Witolda Gombrowicza na język niemiecki”** (2011), łączącym dwa wyróżnione na początku rozdziału typy tekstów. Praca najpierw sprawozdaje, z jaką recepcją spotkał się *Dziennik* w obszarze niemieckojęzycznym oraz podaje genezę dwóch istniejących przekładów tego utworu Gombrowicza. Następnie autorka zwraca uwagę na kluczowe przy jego tłumaczeniu aspekty kulturowe, cytując takie badaczki jak Brigitte Schultze, Maria Krysztofiak i badacze teorii polisystemów. Następnym etapem pracy jest analiza strategii tłumaczeniowych w niemieckich przekładach *Dziennika*. „Badania przekładów koncentrują się na analizie transpozycji najbardziej charakterystycznych wyróżników stylu Gombrowicza: frazeologizmów, wyrażeń potocznych, sformułowań ironicznych oraz figur stylistycznych” (ibid.: 182). Analiza wykazuje, że Walter Tiel tłumaczy w sposób filologiczny, dosłowny, odczytując i uwzględniając jedynie denotacje, ale nie konotacje. Tego błędu unika w drugim, późniejszym przekładzie Olaf Kühl, uwzględniający wszystkie znaczenia pierwowzoru, czasem stosując zabiegi adaptacyjne i ekwiwalencję funkcjonalną przy tłumaczeniu frazeologii. Drugi przekład, w przeciwieństwie do pierwszego, jest też ekwiwalentny pod względem stylu. Jednak mimo to, drugi przekład nie spotkał się z zainteresowaniem. Z czego konkluzja, że sam przekład, nawet najwyższej jakości, nie przyciągnie czytelników, jeśli nie będą na niego wcześniej odpowiednio przygotowani. Praca Wiśniowskiej jest

znacznym poszerzeniem i ujęciem nieco z innej strony, tematu poruszonego też w artykule Elżbiety Katarzyny Dzikowskiej.

Niezwykłe ciekawy jest artykuł **Bożeny Tokarz „Stereotyp ‘ojczyzny’ w tłumaczeniu słoweńskim *Trans-Atlantyku*”** (2003). Według autorki, Gombrowicz podjął „[p]olemikę z stereotypowym wyobrażeniem konkretnej ojczyzny – Polski. (...) Proponował nowy dyskurs polityczny, społeczny i artystyczny oparty na nieufności wobec wszelkich stereotypów, traktowanych przez niego jako skostniała, zinstytucjonalizowana forma (Tokarz, 2003: 214, 215)”. Gombrowicz przeciwstawia ustalone, skonsolidowane formy ciągłej kontestacji, kreatywności i niezależności, które prowadzą do stanu nieograniczonej potencjalności. Jej polem działania jest zaś język literatury, a zwłaszcza omówione przez autorkę słowo „ojczyzny”, na które nie ma jednego prostego słoweńskiego ekwiwalentu, który konotowałby wszystkie kluczowe cechy. Przekład słoweński wykonał Niko Jež i przekład ten „znakomicie oddaje światopogląd wpisany w powieść, oparty na grze sprzeczności między prawdami częściowymi a tęsknotą za pełnią, która nie może być inaczej osiągnięta, jak przez stworzenie stanu potencjalności wiecznego niezrealizowania i zachowanie zdolności ciągłej zmiany” (2003: 214). Badaczka omawia niuanse związane z rolą ojczyzny w *Trans-Atlantyku* i konkluduje, że choć w języku słoweńskim nie było jednego zamiennika, tłumacz sprawnie posługiwał się kilkoma pojęciami, dopasowując je do uprzywilejowanych w danym kontekście znaczeń. Kryterium obrane przez autorkę do analizy tłumaczeniowej w powyższym artykule jest bardzo trafne, szkoda tylko, że materiał użyty do analizy to zaledwie jedno słowo, choć pojemne znaczeniowo, ale niewyczerpujące obszernych zagadnień patriotyzmu.

Słoweński przekład wzięła na warsztat także **Marzena Osmólska** w artykule **„Bohater groteskowy *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej”** (2012). Analiza zawarta w artykule ma charakter leksykalno-gramatyczny. Ponieważ powieść *Ferdydurke* jest groteską, najpierw zostają podane cechy tej kategorii literackiej. Za istotę groteski autorka uznaje „dysonanse zharmonizowane”, łamiące pewne konwencje, ale w określony, zamierzony przez autora sposób, mający dawać artystyczny efekt. Wziąwszy to pod uwagę, udane tłumaczenie polega na zachowaniu balansu między aspektem polskości a uniwersalnym wymiarem powieści. Według autorki, „[t]łumaczka starała się niewątpliwie, w sposób jak najbardziej rzetelny, oddać w przekładzie obraz groteskowej postaci walczącej o własną tożsamość. (...)

Tłumaczka zachowuje sens oryginału na poziomie leksykalnym oraz składniowym, naśladowując struktury składniowe tekstu oryginalnego bądź też zastępując je innymi kategoriami gramatycznymi (Osmólska, 2012: 130)”. Gramatyka okazuje się jednak barierą w wyrażeniu licznych zabiegów językowych mających na celu podtrzymanie efektów groteskowych. Tym samym, osłabieniu lub zatarciu ulegają solecyzmy (np. zakochać kogoś w kimś), imiesłowy przysłówkowe, neologizmy, rzeczowniki odczasownikowe, gry słów. Natomiast niektóre słowa kluczowe, jak „belfer” i „gęba” zostały przełożone trafnie. Artykuł kończy się konkluzją, że zabiegi językowe oddające groteskę zostały w przeważającej części zachowane w przekładzie, a tam, gdzie nie mogły zostać zachowane, na drodze stanęły ograniczenia systemowe języka słoweńskiego.

Podobną konkluzją kończy się artykuł **Marty Buczek** pt. **Barieri kulturowe w słowackim przekładzie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza** (2012). Autorka wychodzi od nakreślenia kontekstu odbioru Gombrowicza w Słowacji, gdzie ten autor zaczął być późno tłumaczony i odkrywany. Przy tym słowackiego odbiorcy nie interesują szczegóły dotyczące polskiej kultury, czy też to, co ma do powiedzenia polska literatura I połowy XX w. Słowackiego odbiorcę interesują za to treści uniwersalne, czyli filozofia Gombrowicza, której centrum stanowi pojęcie formy⁵. Według autorki, „[p]ojęcie Formy, definiowane początkowo dość wąsko i specyficznie, nabiera stopniowo uniwersalnego sensu. Pisarz przechodzi od krępującego człowieka konwenansu, przez role społeczne i psychologiczne, aż do roli twórcy uwięzionego w swoim własnym indywidualnym stylu.” (Buczek, 2012: 170). Ponieważ jednak sens uniwersalny jest wyrażony poprzez treści kulturowe oraz liczne zabiegi stylistyczne i odwołania do form i stylów literackich, to ich właściwe tłumaczenie gwarantuje możliwość odczytania tego, co w utworze najważniejsze. Do tego potrzeba świadomego powyższego faktu tłumacza, oraz równie świadomego czytelnika. Po ustaleniu tego kryterium oceny utworu, badaczka przechodzi do analizy. Według niej, tłumacz Jozef Marušiak w przekładzie opublikowanym w 2004 r. oddaje osobliwości językowe Gombrowicza, umożliwiając rozszyfrowanie głębszego sensu. Nie wyjaśnia przy tym trudniejszych kwestii, licząc na wiedzę kulturową czytelnika. Tłumacz oddaje archaizację języka, ale nie wszędzie – głównie w wypowiedziach chłopów, aby tym silniej je skontrastować z wypowiedziami szlachty. Oprócz tego, niegramatyczne struktury oryginału w przekładzie zostają oddane w sposób zgodny z zasadami języka słowackiego,

⁵ Teza tego artykułu zbiega się także z tezą niniejszej pracy.

a kryptocytały nie zostają uwypuklone ani objaśnione, przez co czytelnik słowacki może łatwo pominąć przy lekturze wieloznaczność i intertekstualność utworu. Tłumacz stosuje też amplifikacje i substytucje słów-kluczy, mijające się ze strategią autora, dla którego te słowa ciągle znaczą coś innego, pozostają dynamiczne. Tłumacz stosuje raz wielkie, raz małe litery na oznaczenie wielkich idei, przez co zaciera ich opozycję z określeniami niskimi. Tym samym cel wyrażenia uniwersalnych treści zostaje osiągnięty poprzez oddanie tych aspektów kultury polskiej, które są zrozumiałe dla słowackojęzycznego odbiorcy, i pominięcie obcych aspektów dla niego niezrozumiałych. Jako mankament takiego podejścia autorka uznaje fakt, że pominięcie części elementów kulturowych specyficznie polskich wyklucza możliwość zrozumienia przez odbiorców przekładu, czym była powieść w obrębie tradycji polskiej.

Liczne przykłady podaje także **Emilia Truskołaska-Kopeć** podczas analizy tłumaczeniowej w artykule **„Techniki translatorskie w ‘Filidorze dzieckiem podszytym’ Witolda Gombrowicza”** (2010). Autorka bierze na warsztat opowiadanie „Filidor dzieckiem podszyty” – tekst wyjściowy oraz dwa angielskie tłumaczenia, autorstwa Erica Mosbachera (przekład pośredni z przekładu francuskiego) i Danuty Borchardt. Celem artykułu jest ich analiza pod kątem tego, „który z tłumaczy bardziej adekwatnie, w sensie formalnym, stylistycznym oraz semantycznym, przetransportował całokształt pierwszego wielkiego dzieła Witolda Gombrowicza” (Truskołaska-Kopeć, 2010: 141). Autorka bada głównie te fragmenty, które są „językowo nieprzetłumaczalne” pod kątem głównych cech utworów Gombrowicza. Te cechy to tematy: człowiek i świat, „bardzo wrażliwe i wnikliwe postrzeganie przez niego [Gombrowicza] świata” oraz specyficzny język, w tym słowa-klucze będące „zwięzłymi wykładnikami rozbudowanych koncepcji filozoficznych Gombrowicza”. Przy każdym przypadku rozpatrywanym podane są przykłady z oryginału i obu tłumaczeń. Truskołaska-Kopeć zgadza się z Heydel, że przekład Borchardt w sposób bardziej adekwatny oddaje oryginał, choć według nieco innych kryteriów. Różnice między dwoma wersjami angielskimi nie przebiegają wzdłuż jakiejś prostej linii, jednego wyraźnego kryterium. Borchardt tłumaczy w sposób bardziej precyzyjny, bez pominięć i przesadnych stylizacji w odniesieniu do słów, które w oryginale były neutralne, ale z drugiej strony z większym uwzględnieniem osobliwości językowych typowych dla Gombrowicza. „Czytając przekład Danuty Borchardt, czytamy polskiego Gombrowicza (...).

Mosbacher to bardziej Jane Austin, czyli typowe dzieło literatury angielskiej. Postaci są poważne, nie nadużywają słów i emocji – są bardziej ‘angielskie’” (2010: 155).

Podobny charakter ma artykuł **Pauliny Szulim, „Między ‘Trans’ a ‘Atlantykiem’. O trudnościach włoskiego i angielskiego przekładu Trans-Atlantyku”** (2014). Autorka analizuje utwór oraz jego dwa przekłady: włoski, autorstwa Riccardo Landau, oraz angielski, autorstwa C. French i Niny Karsov. Za przedmiot analizy autorka obrała kilka aspektów edytorskich, językowych i kulturowych. Kryterium analizy jest uwzględnienie w przekładzie elementów polskiej kultury oraz specyfiki stylu Gombrowicza. Jej konkluzja jest taka, że angielski przekład jest wykonany rzetelniej, bardziej starannie i pomysłowo. We włoskim przekładzie zdarzają się wpadki wynikające z niezrozumienia koncepcji autora, nieznajomości kultury i nieoddania gier słów. Autorka rozważa poszczególne przykłady, podając zawsze fragment z polskiego oryginału i zestawiając go z przekładami w dwóch językach. Za każdym razem omawia znaczenie i specyfikę danego przykładu, w miarę możliwości podając także własne propozycje, jeśli uznaje, że byłyby one trafniejsze od zastosowanych rozwiązań. Pierwszy z kryteriów analizy to opracowanie edytorskie. We włoskim przekładzie zdarzają się literówki, i to samego nazwiska autora, nieuwzględnione są też znaki diakrytyczne w nazwach własnych. Poza tym tytuł jest przetłumaczony na włoski jako *Transatlantico*, niezgodnie z koncepcją Gombrowicza. Dla niego tytuł powieści miał oznaczać „przez Atlantykę”, czyli utwór zwrócony ku Polakom, tymczasem tytuł wskazuje jednoznacznie na nazwę statku. Lekturę utrudnia też brak wstępu czy posłowie, które wprowadzałyby włoskiego czytelnika w trudną tematykę powieści. W przekładzie znajduje się kilka przypisów objaśniających wybrane aspekty polskiej kultury, jednak badaczka uznaje je za niewystarczające i stwierdza, że znacznie bardziej trafnym rozwiązaniem byłoby umieszczenie „głosariusza z objaśnieniami licznych kontrowersji przekładowych” (ibid.: 475). Powyższych błędów jest pozbawiony angielski przekład, zawierający wprowadzenie Stanisława Barańczaka oraz objaśnienia trudniejszych słów, autorstwa tłumaczek. Kolejnym aspektem analizowanym przez autorkę jest czas gramatyczny użyty w ostatnim rozdziale powieści do oddania dynamiki, kluczowej w tym fragmencie utworu. W angielskim przekładzie tłumaczki „wiernie zachowują zastosowane przez Gombrowicza tempo narracji” (ibid.: 476), we włoskim przekładzie natomiast użycie czasu przeszłego *passato remoto* spowalnia dynamikę wydarzeń. Podobnie, dynamika zostaje w bardziej adekwatny sposób oddana poprzez zabiegi składniowe w przekładzie

angielskim niż włoskim. Tłumaczki przełożyły też niezwykle trudne fragmenty polskich piosenek, w przeciwieństwie do włoskiego tłumacza, który je pominął, informując w przypisie o ich istnieniu w oryginale. Także dwuznaczne czy idiomatyczne wyrażenia oraz gry językowe zostają trafniej oddane po angielsku niż po włosku, choć w obu przekładach autorka dostrzega mankamenty, których można byłoby uniknąć. Autorka kończy stwierdzeniem, że tłumacz i jego przekład powinny być dla czytelnika drogowskazem do właściwego odczytania utworu.

Na uwagę zasługują także artykuły umieszczone na stronie Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli po Kongresie Tłumaczy Gombrowicza. Tych dziewiętnaście artykułów pisanych jest z nieco innego punktu widzenia. Uprzywilejowana jest perspektywa tłumaczy, nie badaczy. Teksty tłumaczy są też przy tym nieco mniej formalne. Opisują one zazwyczaj jakiś wybrany aspekt, jak odbiór Gombrowicza w danym obszarze językowym, okoliczności pracy nad przekładem jego książek, wybrane problemy translatorskie, lub też łączą więcej niż jeden wątek. Przy tym ich autorzy nie stronią od dygresji, dzielenia się prywatnymi anegdotami i odczuciami.

Taki jest na przykład tekst **Danuty Borchardt-Stachiewicz „Dwadzieścia lat współżycia z beletrystyką Witolda Gombrowicza”**. Według jej własnych słów, pisze „o niezwykłym stylu Gombrowicza i trudnościach związanych z tłumaczeniem jego utworów”. Wiele miejsca zajmują też informacje o powodzie, dla którego zlecono ponowne przekłady właśnie Borchardt-Stachiewicz, a przede wszystkim – jak wyglądała jej praca. Wszystko zaczęło się, gdy pierwsze tłumaczenia Gombrowicza uznano za niewystarczająco dobre przez „nieoddanie niezwykłego stylu pisarza, braki w oryginale i niezrozumienie części”. Autorka omawia pierwsze wydania anglojęzyczne książek Gombrowicza w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, następnie – okoliczności, w jakich zapoznała się z Gombrowiczem i zaczęła tłumaczyć jego utwory: w tamtym czasie pisała beletrystykę niezwykłym stylem, który według niej był podobny do Gombrowiczowskiego, co ułatwiło jej pracę. Autorce zlecono ponowne przetłumaczenie powieści, które omawia w kolejności ich publikacji: *Ferdydurke*, *Pornografia*, *Kosmos*, *Trans-Atlantyk*. Opisane są sposoby tłumaczenia z przykładami.

Kolejny artykuł, **Very Verdiani „Józio, Miętus i inni. Parę propozycji (i zapytań). O ‘mówiących’ nazwiskach w *Ferdydurke*”** ma znacznie węższy zakres tematyczny. Autorka jest tłumaczką literatury polskiej na włoski: przełożyła, jak sama relacjonuje, setkę książek

najbardziej znanych i cenionych autorów, w dużej mierze współczesnych. Pretekstem do napisania artykułu jest wznowienie jej przekładu *Ferdydurke*, który przy tej okazji zrewidowała. Jej artykuł dotyczy nazwisk i przezwisk w *Ferydurke*, które mają znaczenie w kontekście akcji utworu, a których pierwotnie nie tłumaczyła (dotyczy to też imion, ale autorka zostawia tę obszerną kwestię na inne studium). Zmieniła jednak zdanie pod wpływem krytyki pod tym kątem, autorstwa Surmy-Gawłowskiej, której artykuł został już powyżej omówiony. Rozpoczynając omówienie, autorka podaje argumenty za tym, by uwzględnić tłumaczenie znaczących imion w *Ferdydurke*, wymienia poprzednich tłumaczy Gombrowicza na inne języki, którzy stosowali taki zabieg. Na koniec identyfikuje znaczenia nazwisk bohaterów oraz podaje swoje propozycje ich tłumaczeń, polegające na połączeniu włoskich rdzeniów z sufiksami typowymi dla polskich nazwisk (-ski, -icz).

Podobnie, w kolejnym tekście **„Udomowiona Ferdydurke” Osman Firat Baş** omawia rozwiązania translatorskie z własnego przekładu na turecki. Odnosi się przy tym do faktu, że wiele osób uznało ją nie za tłumaczenie, a adaptację. Autor posuwa się jeszcze dalej, przekonując, że nie jest to nawet adaptacja tylko aluzja, jednak właśnie tę strategię uznaje za słuszną i chce obronić w artykule. Kwestie sporne to antroponimy i socjolekty (w tym gwara). Autor uznaje *Ferydurke* za krytykę różnych warstw społecznych mających swoje socjolekty i aby ta krytyka stała się czytelna, także w języku docelowym – autor naciska, że konieczne jest, aby postaci mówiły w specyficzny, analogiczny sposób, co ich pierwowzory. Z opisu kilku przykładów można wywnioskować, że przekład turecki stanowi mieszankę egzotyzacji i udomowienia: akcja dzieje się w Polsce, bohaterowie są Polakami (choć o zmienionych imionach), ale często odwołują się do faktów bliższych tureckiemu czytelnikowi. Takie rozwiązanie wynika z przekonania, że „czytelnik pochodzący z każdego innego – tureckiego, niemieckiego czy azteckiego – kręgu kulturowego podczas lektury z łatwością znajdzie odpowiedniki z własnej kultury i zastąpi nimi te wszystkie dalekie symbole, które funkcjonują w rękach Pimków niczym dłuto rzeźbiarskie”. Taka strategia wydaje się karkołomna, ale zrozumiała i uzasadniona, jeśli się weźmie pod uwagę cele samego Gombrowicza. Przecież poprzez opis polskiej rzeczywistości dążył do celu bardziej uniwersalnego, jakim jest kontestowanie pustych autorytetów. Najbardziej znał te, z którymi zetknął się w Polsce, i nimi się posłużył w swojej literaturze, co nie wyklucza szukania analogii do innych kultur i krajów.

Z kolei **Filip Dimevski** w tekście „**Gawęda szlachecka a język macedoński. Przekład i adaptacja *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza**” chce „przedstawić strategie, które posłużyły (...) do wystylizowania na gawędę macedońskiego tekstu tłumaczenia *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza i jednocześnie do nadania mu sarkastycznego tonu”. Autor wychodzi od charakterystyki stylu powieści, wspierając się opiniami badaczy. Jako główny problem translatorski wymienia brak dawnej literatury macedońskiej, do której można byłoby się odwoływać, by oddać charakterystyczny, pełen archaizmów styl gawędowy. Następnie autor przechodzi do szczegółowej analizy porównawczej oryginału z macedońskim tłumaczeniem, podając liczne przykłady. Na koniec Dimevski przyznaje, że ze względu na trudności językowe, kulturowe i stylistyczne uznaje tę powieść za najtrudniejszy utwór, jaki przetłumaczył.

O ile powyższe artykuły dają niejaki wgląd w warsztat translatorski tłumaczy, ich koncepcje tłumaczeniowe i stosunek do Gombrowicza, kilka kolejnych raczej przedstawia swoich autorów przede wszystkim jako interpretatorów. Nie znajdziemy tutaj ani odwołań do konkretnych tłumaczeń ani osobistych faktów z translatorskiego życia. Za to poniższe teksty stanowią potwierdzenie ścisłej korelacji, jaka istnieje między tłumaczeniem a interpretacją tekstu, skoro to tłumacze opracowali ciekawe koncepcje dotyczące utworów Gombrowicza. Na przykład, **Jurij Czajnikow** w krótkim artykule „**Parę konkretnych słów Gombrowicza**” omawia dwa słowa charakterystyczne z repertuaru języka Gombrowicza – „pupa”, „gęba”. Sięgając do biografii pisarza i wyrażeń z języka francuskiego, proponuje ich niezwykłą i ciekawą genealogię, trudną do zweryfikowania, ale bardzo pomysłową.

Z kolei **Inesa Kuryan** w „**‘Powierzchownej’ interpretacji *Historii* Gombrowicza**” sięga do utworu rzadko branego na warsztat teoretyków, nieukończonego dramatu *Historia*. Autorka jest tłumaczką literatury polskiej na białoruski i między innymi także Gombrowicza. Proponuje ona odczytanie *Historii* w sposób „powierzchowny”, co oznacza świadome wstrzymanie się od interpretacji freudowskich, psychoanalitycznych, często pojawiających się w kontekście Gombrowicza. Innymi słowy, chodzi o to, aby w treści dramatu nie doszukiwać się ukrytych znaczeń dotyczących psychiki bohatera czy samego autora, ale by odczytać go w sposób najbardziej oczywisty. Tym sposobem jest według Kuryan interpretacja historyczna – *Historia* opowiada po prostu o historii, a dokładnie – jej części, obejmującej II wojnę światową. Głównym motywem utworu są bose nogi

bohatera, dlatego duża część artykułu skupia się na metaforze bosości i rozważaniach o niej w kontekście wojennym. Znajdują się tutaj też odwołania do utworów Mickiewicza, także dotyczących analogicznych, trudnych dla Polski momentów historycznych.

Spośród tych trzech artykułów ostatni ma najbardziej literaturoznawczy charakter. **Rolf Fieguth** w „*Ferdydurke* jako powieść [także i] liryką podszycą. Pomysły starego tłumacza” „zajmuje się mocną dawką liryki leżącą u podstaw tego utworu oraz przeróżnymi symptomami lirycznymi obecnymi na powierzchni tekstu, które mogą być problemem dla tłumacza”. Autor wychodzi od umieszczenia *Ferdydurke* wobec XIX-wiecznej koncepcji powieści, z którą ma ona wiele wspólnego. Następnie przechodzi do licznych, konkretnych przykładów z powieści, wykazujących liryczne cechy. Omawia je ze znawstwem literaturoznawcy, identyfikując kryteria konieczne do spełnienia, by je zachować w języku niemieckim.

Kolejny artykuł dotyczy ciekawej kwestii wzajemnego wpływu tłumaczenia i badań nad tekstami jednego autora. O tym pisze **Katherina B. Kokinova** w jedynym anglojęzycznym tekście w grupie tekstów tłumaczy Gombrowicza, „*In-between Speaking and Questioning Instructions*”. Celem artykułu bułgarskiej badaczki i tłumaczki *Kosmosu* jest pokazanie wzajemnego wpływu badań naukowych na tłumaczenie i na odwrót. Jednak rozpoczyna się od charakterystyki obecności dzieł Gombrowicza w Bułgarii. Obecność ta zaczęła się obiecujać w latach 80. pozytywnie przez autorkę ocenionym tłumaczeniem powieści *Ferdydurke*, wykonanym przez Dimitrinę Lau-Bukowską. Potem opisane są rozważania nad sposobami podejścia do tekstu, w zależności od tego, czy jest się tłumaczem, krytykiem, czy czytelnikiem. Rozważania wsparte są teoriami Rolanda Barthes’a, George’a Steinera i Milana Kundery. W końcu autorka przechodzi do omówienia *Kosmosu*, który przetłumaczyła na bułgarski. W pracy tłumaczeniowej pomogły jej kompetencje naukowca, a także poprzednie przekłady utworów Gombrowicza wykonane przez Lau-Bukowską. Z drugiej strony, tłumaczenie słów kluczowych dla świata gombrowiczowskiego pozwoliło na lepsze zrozumienie jego idei pod kątem naukowym.

Kolejne trzy teksty dotyczą odbioru Gombrowicza. Pierwszy z nich to „*Jak Witold Gombrowicz trafił pod litewskie strzechy*” **Ireny Aleksaitė**. Autorka przetłumaczyła wiele książek Gombrowicza, w pierwszej części artykułu opisuje chronologicznie recepcję Gombrowicza poprzez podanie dat i okoliczności wydania kolejnych utworów. Podaje po

kilka komentarzy, jakie zamieścili czytelnicy w Internecie na temat każdego z nich. Wbrew tezie, jaką można wyczytać z tytułu, Gombrowicz według Aleksaitė nie trafił pod strzechy, czyli do odbiorcy masowego, ale „przeczytali go na Litwie wszyscy, którzy nie czuli się ‘masą’”. W drugiej części, znacznie krótszej, Aleksaitė opisuje osobisty, bardzo pozytywny stosunek do Gombrowicza.

Inspiracją do powstania kolejnego artykułu, „**Iwona Gombrowicza w teatrze białoruskim**” było przetłumaczenie na białoruski przez **Natalię Rusiecką** sztuki *Iwona, księżniczka Burgunda* i wystawienie tejże sztuki w Mińsku. Artykuł opisuje najpierw dotychczasową obecność Gombrowicza w Białorusi i okoliczności, w jakich doszło do przekładu *Iwony*... W dalszej części dotyczy on kwestii związanych z tłumaczeniem i interpretacją utworu scenicznego oraz opinii krytyków na temat inscenizacji. Z trudności autorka wymienia metaforę związaną z kołem, a przywołaną powtarzającymi się słowami głównej bohaterki „To tak w kółko”. Oprócz tego trudnością był brak możliwości dodania przypisów – w sztuce przeznaczonej do wystawienia na scenie cały sens musiał zostać zawarty w samym tekście, który będzie mówiony przez aktorów. Mimo to, tłumacze udało się z sukcesem przetłumaczyć dramat, który został dobrze przyjęty przez krytykę białoruską. Niektóre interpretacje dotyczyły białoruskiego kontekstu politycznego. Z kolei *Ślub* wystawiony w teatrze lalkowym, choć także zyskał przychylne opinie krytyków, nie przyciągnął szerszej publiczności – prawdopodobnie z powodu mniejszej popularności tego typu teatru. Artykuł kończy się konkluzją, że Gombrowicz to trudny pisarz, ale mimo to co kilka lat w Białorusi podejmowane są próby zmierzenia się z nim.

Pesymistyczny wydźwięk ma tytuł artykułu **Tapani Kärkkäinen „Wielki Zapomniany – o recepcji Witolda Gombrowicza w Finlandii”**. Autor podaje historię odbioru Gombrowicza w Finlandii, gdzie w latach 60. popularne były jego sztuki, potem jednak pisarz popadł w zapomnienie. Sztuk się już nie wystawia, nieznana jest też proza Gombrowicza. Artykuł ma na celu odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało. Sztuki zauważone i wystawiane w latach 60. doceniano za ich absurdalny charakter oraz głos w sprawie tożsamości człowieka, który sytuowano w czasach po II wojnie światowej i wiązano z egzystencjalizmem. Kolejne dramaty, wystawiane w Finlandii, spotykały się z różnym odzewem w prasie, niektóre recenzje były entuzjastyczne, inne krytyczne, jednak Gombrowicz był obecny w świadomości osób związanych z teatrem. Ważną rolę w jego popularyzacji odegrało czasopismo „Helsingin Sanomat”, zamieszczające teksty na jego

temat. Mimo to popularność polskiego pisarza mogłaby być większa. Nie była z kilku powodów: braku profesjonalnych tłumaczy znających polski, komunistycznych nastrojów w Finlandii i sympatyzowania z ZSRR i PRL, które potępiały Gombrowicza, oraz – w ostatnich latach – konieczność płacenia wysokich honorariów, która utrudnia pracę teatrom.

Niezbyt optymistycznie do odbioru Gombrowicza podchodzi także **Cristina Godun**. W tekście **„Kto to Gombrowicz i czy warto go czytać? Kilka uwag o przekładach i recepcji dzieł Witolda Gombrowicza w rumuńskim obszarze kulturowym”** zdaje sprawę z odbioru Gombrowicza w Rumunii, gdzie ma on opinię autora przede wszystkim burzącego zastane autorytety i konwencje w groteskowy sposób. Zna go grono wykształconych czytelników, jednak jest to grono hermetyczne i z pewnością nie można powiedzieć, by był on szeroko znany, nawet wśród studentów polonistyki wykładanej przez autorkę. Według Godun przyczyną może być odczytanie Gombrowicza jako burzyciela reżimu politycznego, a takie odczytanie nie jest interesujące dla osób młodszych, niepamiętających czasów cenzury i ucisku, które były udziałem nie tylko Polski, ale i Rumunii. Natomiast „[p]ierwsi rumuńscy czytelnicy doszukiwali się w jego dziełach mechanizmów walki z absurdalnym systemem, mechanizmów oporu poprzez drwinę”. Jednakże kluczem do pełnego odczytania Gombrowicza jest zwrócenie uwagi na wymiar bardziej uniwersalny od politycznego, obejmujący „kody filozoficzno-estetyczne”. Następnie omówione zostają kwestie tłumaczeniowe. Godun pisze, że tłumaczenie nie może zniekształcać oryginału, że tłumacz „musi też zachować w języku tłumaczenia charakterystyczny Gombrowiczowski styl, oddać grę słów, ironię, skomplikowaną składnię zdań”. Pozytywnym akcentem artykułu jest ostatnia jego część, analiza przekładu *Pornografii*, wykonanego na rumuński przez innego tłumacza o nazwisku Ion Petrică. Według autorki, wykazuje on świetną znajomość polskiej kultury i języka, a także języka rumuńskiego, co zaowocowało udanym przekładem. Na poparcie opinii otrzymujemy liczne przykłady tłumaczeń fragmentów powieści na rumuński w przekładzie Petricy, który jest profesorem i krytykiem literatury polskiej, a jego tłumaczenie *Pornografii* zostało nagrodzone.

W przeciwieństwie do Litwy, Białorusi, Finlandii czy Rumunii, Gombrowicz cieszy się powodzeniem w krajach takich jak Chorwacja i Słowenia. W ogóle języki bałkańskie są silnie reprezentowane wśród artykułów tłumaczy Gombrowicza – oprócz rumuńskiego, bułgarskiego i macedońskiego, o których była już mowa powyżej, polskiego autora

tłumaczono też na języki Chorwacji i Słowenii. Kluczem do jego sukcesu okazała się tam krytyka autorytetów przedkładających dobro jednostki w imię utrzymania dobrego imienia opresyjnych instytucji. **Katarina Šalamun Biedrzycka** w niewinnie zatytułowanym artykule „*O Ferdynandzie i jego trzydziestoletniej tłumaczce*”, w gruncie rzeczy nie skupia się na swoich indywidualnych przeżyciach jako trzydziestolatki, ale przemawia w imieniu całego swojego pokolenia. Co więcej, myśl Gombrowicza jest tutaj umieszczona w równie mało błahym kontekście historyczno-politycznym. Šalamun Biedrzycka, która tłumaczyła *Ferdynanda* na słoweński w latach 70., przywołuje kontekst nieco wcześniejszy – lat 60., kiedy nastąpiły silne ruchy studenckie sprzeciwiające się panującej władzy. Postawa Gombrowicza jest tutaj rozważana na tle tamtych zdarzeń i poezji Tomaža Šalamuna, którego twórczość dobitnie wyraża klimat tamtych lat i opozycję wobec władz. Następnie poglądy Gombrowicza na współczesność zostają omówione głównie przy pomocy cytatów z wcześniejszych tekstów, które autorka napisała na jego temat. Artykuł więc dotyczy niezwykle ciekawego tematu, który jednak wyczerpuje tylko w pewnym stopniu – o wiele bardziej wzbogacająca byłaby lektura wszystkich zacytowanych tekstów autorki.

Niejaką kontynuacją wątku poruszonego przez powyższą autorkę, Katarinę Šalamun Biedrzycką, jest „**Gombrowiczowskie ‘ja’ a ‘my’ południowych Słowian**” autorstwa **Tanji Miletić Oručević**. Ten tekst także rozważa Gombrowicza jako autora dążącego do odnowy myślenia o kwestiach narodowych, tym razem w kontekście byłej Jugosławii. Jak można dowiedzieć się z abstraktu,

[t]ekst zajmuje się kulturowymi aspektami recepcji Witolda Gombrowicza na terenie byłej Jugosławii. (...) pomija kwestie bibliograficzne i historię recepcji literackiej, raczej skupia się na centralnych pojęciach Gombrowiczowskiej filozofii, ich odbiorze i interpretacji w kontekście kultury południowosłowiańskiej – w jej aspektach historycznych, społecznych i literackich.

Podejście Gombrowicza do spraw narodowych zostaje porównane do podejścia Mirosława Krležy, jednego z największych pisarzy chorwackich XX w., oraz innych pisarzy jugosłowiańskich. Wniosek jest taki, że myśl Gombrowicza jest aktualna i potrzebna w dobie współczesnego nacjonalizmu, który nie zniknął, ale nadal jest obecny w Europie. Powyższy artykuł to kolejny przykład pożytków, jakie płyną z myśli Gombrowicza dla kwestii tożsamościowych w krajach bałkańskich.

Kolejny tekst to „**‘Ojczyzna’ vs. ‘Syncyzna’**. **Kilka spostrzeżeń z warsztatu (post)jugosłowiańskiej tłumaczki**” autorstwa **Milicy Markić**. Stanowi on omówienie historii byłej Jugosławii przez pryzmat myśli Gombrowicza, ale tym razem wziętej z jednego konkretnego utworu – *Trans-Atlantyku*. Koncepcje, którymi operuje autorka, to pojęcia Ojczyzny i Syncyzny. Ojczyzna w tym ujęciu jest reprezentowana przez Jugosławię, podczas gdy Syncyzną są kraje, na które się w toku historii rozpadła – czyli na Serbię, Chorwację, Słowenię, Bośnię, Czarnogórę, Macedonię. W tekście podane są też kolejne serbskie przekłady, które pojawiały się od lat 60. XX w. do dziś, a autorka tekstu jest jednocześnie autorką ponownych słoweńskich przekładów *Pornografii* i *Trans-Atlantyku*. Następnie przechodzi ona do omówienia swojej pracy translatorskiej w kontekście już istniejących przekładów oraz kryteriów, jakie musiała wziąć pod uwagę. Opisany zostaje też odbiór tłumaczeń, które spotkały się z nielicznymi, ale nieprzychylnymi głosami, gdyż od czasów byłej Jugosławii panowała niepisana zasada, że nie tłumaczy się ponownie książki już „zajętej” przez innego tłumacza. Ta zasada znów zostaje opisana przez pryzmat określenia „Ojczyzna”, blokującego nowość i otwartość na nowe możliwości i odczytania. Znajdują się tutaj też odwołania do słoweńskiego tłumaczenia Niko Ježa, o którym pisała Bożena Tokarz w omówionym wcześniej artykule. Dalsze rozważania dotyczą kwestii ponownych tłumaczeń w kontekście językowo-kulturowym krajów byłej Jugosławii. Gorzka konkluzja jest taka, że siła Ojczyzny nadal trwa, wywierając negatywny wpływ na nowości w dziedzinie literatury. Powyższe trzy artykuły świadczą o tym, że myśl Gombrowicza, zrodzona z burzliwych wydarzeń XX w. i próbująca odpowiadać na ich kryzysy, zachowuje swoją moc i ważność. To właśnie podczas prób wpisywania Gombrowicza w kontekst pozaliteracki, jego myśl wybrzmiewa z pełną siłą, jaką zawarł w niej autor: mocą zmieniania ludzkich poglądów, skłaniania do myślenia, nabywania świadomości tego, kim się jest jako jednostka wobec systemu. Filozofia Gombrowicza dostarcza narzędzi do opisu sytuacji, dzięki czemu łatwiejsza staje się identyfikacja problemu i próby poszukiwania remedium.

Co jeszcze bardziej niezwykle, odczytanie Gombrowicza jako krytyka zastanych form zaistniało także w kręgu języka spoza Europy – chodzi o arabski. O istnieniu polskiego autora w tym języku powstały aż trzy artykuły (i są to trzy ostatnie artykuły tłumaczy z Kongresu Tłumaczy Gombrowicza). Jednak jego droga do osiągnięcia wpływów w krajach arabskojęzycznych nie była ani łatwa, ani – jak dotąd – uwieńczona sukcesami

tak znaczącymi, jak te, które pisarz-filozof odniósł za swojego życia w Europie. Pierwszy z artykułów, **„Gombrowicz po arabsku. Problemy translatorskie”** Georga Yacouba, łączy odbiór Gombrowicza z analizą przekładu pod kątem trudności translatorskich. Autor sam jest także tłumaczem utworów Gombrowicza i omawia we wstępie zjawisko dyglosji, polegające na dużym zróżnicowaniu wariantów pisanego i mówionego języka arabskiego (dodatkowo zróżnicowanych w zależności od państwa i obszaru geograficznego), by uzmysłowić czytelnikowi, jakie potencjalne problemy może ona powodować przy tłumaczeniu. Następnie omówionych zostaje kilka największych, według autora, problemów translatorskich, na jakie może napotkać tłumacz *Ślubu*, *Ferdydurke* i *Dziennika 1953-1958*. W końcowej części o odbiorze Gombrowicza autor stwierdza, że odbiór ten jest jeszcze w obszarze arabskojęzycznym znikomy.

Znacznie bardziej bogate w treści są dwa kolejne artykuły. W tekście **„Witold Gombrowicz – nowe narodziny w języku arabskim”**, Mansura Izz ad-Din stawia sobie za cel opis odbioru Gombrowicza w języku arabskim, biorąc pod uwagę odległość geograficzną, kulturową i czasową jako czynniki wpływające na tenże najbardziej. Według autorki

Gombrowicz pomyślnie przeszedł próbę czasu, a nawet zaryzykuje stwierdzenie, że pojawił się w języku arabskim w bardzo sprzyjającym momencie, ponieważ literatura arabska od początku lat 90. XX wieku stała się bardziej otwarta na dzieła, które wysoko cenią grę i z humoru oraz przejawionej ironii czynią metodę wyrażania bardziej złożonych problemów i myśli.

Zza tych słów przebija też jej sposób czytania Gombrowicza, wyeksplcytowany zresztą w dalszej części, mianowicie jak autora literatury z „zamiłowaniem do zabawy i eksperymentów oraz refleksji nad literaturą i sztuką”. Pod tym kątem publikację utworów Gombrowicza w latach 90. w języku arabskim autorka uznaje za korzystne też dlatego, że użytkownicy tego języka od dawna znali już w przekładach utwory innych modernistycznych autorów eksperymentalnych (Jorge Louisa Borgesa, Italo Calvino, Julio Cortázar), mogących być punktem odniesienia i interpretacji. Powodem, dla którego według autorki ten eksperymentalny aspekt jest głównym walorem Gombrowicza, może być fakt, że ona sama jest pisarką i odnajduje analogie między swoją prozą a prozą Gombrowicza. Omówienie składa się z odbioru trzech utworów Gombrowicza. *Ferdydurke* została zauważona, *Ślub* po arabsku ukazał się jedynie w Polsce i miał znikomy wpływ na arabskojęzyczny świat czytelniczy. Poza tym nie miałby dużych szans na uznanie,

ponieważ w literaturze arabskojęzycznej najbardziej ceniona jest obecnie proza. Autorka szczególną wartość przypisuje też *Dziennikowi*, znajdując w nim walory uniwersalne. Na przykład, nawoływanie Gombrowicza do Polaków, by nie próbowali ślepo podążać za Europą, można odnieść także do wielu zafascynowanych Zachodem Egipcjan, a fragmenty dotyczące reżimu politycznego i cenzury brzmią znajomo także po arabsku. Gombrowicz został wprowadzony w możliwie najlepszym momencie do języka i kultury krajów arabskich, jednak jego sława jest ograniczona do wąskiego grona czytelników, raczej intelektualistów i innych pisarzy.

Nieco bardziej konkretny i przyziemny charakter mają rozważania **Agnieszki Piotrowskiej** w artykule „**Kair czy Buenos Aires? Garść uwag na marginesie wydania arabskiego przekładu *Ferdydurke* i *Dziennika***”, który jest tytułową „garścią” spostrzeżeń tłumaczki Gombrowicza na arabski. Najpierw opisuje ona okoliczności, z naciskiem na trudności, jakie towarzyszyły promocji i publikacji Gombrowicza na obszarze arabskojęzycznym. Jako pierwsze omówione są okoliczności kulturowe, związane ze światem wydawniczym, jako drugie – problemy natury językowej. Tutaj wyróżnić można odmienne sposoby zapisu, w zależności od regionu geograficznego, brak podstawowej chociażby znajomości historii i literatury Polski, przez co wszystkie kulturowe określenia trzeba niejako tworzyć w arabskim od nowa, a także dyglosja, wobec której niezwykle trudne było przełożenie socjolektów z *Ferdydurke*. Na koniec Piotrowska podaje swoją opinię o tym, jak można by odczytać Gombrowicza w krajach arabskojęzycznych i w opinii tej zgadza się z Izz ad-Din. Opisane zostaje podobieństwo Argentyny i Egiptu, i gdyby zamiast do pierwszego z tych krajów, Gombrowicz trafił do drugiego, wiele z jego spostrzeżeń dotyczących niższości kultury, jak zapatrzenie w Zachód, zachowałoby słuszność. I te spostrzeżenia o charakterze geopolitycznym i kulturalnym są według autorki ciekawym zaczątkiem do dialogu myśli Gombrowicza z myślą badaczy kwestii orientalizmu, co podnosiłoby jego wartość dla tematyki interesującej arabskojęzycznych czytelników.

Część z powyższych artykułów została napisana przez badaczy filologów, część z nich odbiega natomiast od budowy i treści typowego artykułu naukowego. Jednak ich główna siła tkwi gdzie indziej: są prawdziwym świadectwem tego, jak dochodzi do tłumaczenia Gombrowicza, w jakich warunkach ono przebiega i jakie ma skutki. Przy lekturze tych artykułów, spośród lektury wszystkich innych artykułów omówionych w tym

rozdziale, najsilniej wybrzmiewa znaczenie badań nad tłumaczeniami tekstów Gombrowicza. Po pierwsze dlatego, że dostarczają bogatego materiału do badań z nurtu *Translator Studies*, ujmującego zagadnienie tłumaczenia od strony osób, które są za nie odpowiedzialne. Jest to możliwe dzięki opisanym w niektórych z powyższych tekstów, osobistym faktom z translatorskiego życia. W szerszej perspektywie, badania nad tłumaczeniem Gombrowicza, jego obecnością i wpływem na zagraniczne literatury są niezmiernie cennym materiałem także do badań nad przekładem pod kątem kulturowym, historycznym⁶.

Powyższe artykuły są różnorodne: dotyczą różnych utworów Gombrowicza, mają formę luźną, czasem bardzo ogólnie odnoszą się do tematu wskazanego w tytule, a niektóre z nich wręcz przeciwnie, zawierają jasno sformułowaną na początku tezę, którą autor następnie konsekwentnie broni przez cały tekst. Jedne, jak tekst Ireny Aleksaitė, opisują dzieje odbioru Gombrowicza w danym kraju, co może zaciekać przeciętnego czytelnika – Gombrowicza lub po prostu literatury pięknej. Inne, jak artykuł Rolfa Fiegutha, niewiele mówią o obecności Gombrowicza w języku czy też rzeczywistości czytelniczej danego kraju (te aspekty zostały już zresztą omówione przez Dzikowską i Wiśniowską), za to są skierowane raczej do specjalistów, badaczy, a szczególnie literaturoznawców. Niektórzy z autorów prezentują akademicki punkt widzenia, inni są w jakiś sposób związani ze światem literatury. Jedni trzymają się kwestii ściśle literackich, inni nie wahają się podzielić z czytelnikiem swoimi osobistymi doświadczeniami związanymi z tłumaczeniem Gombrowicza. Jedyne, co łączy powyższe teksty, to fakt, że ich autorzy są tłumaczami pisarza-filozofa.

Jednak różnorodność nie oznacza zupełnego chaosu, wręcz przeciwnie – w wielości tematów i podejść da się zauważyć pewne prawidłowości, z których wynikają ciekawe wnioski. Przede wszystkim, translatorska perspektywa miesza się z konieczności z perspektywą interpretatorską. Zatem o ile uznajemy tłumaczenie za pewną interpretację,

⁶ Choć niestety niniejsza praca nie dotyczy tego tematu, można wskazać niektóre czynniki do wzięcia pod uwagę przy takich badaniach. Są to z jednej strony czynniki utrudniające popularyzację Gombrowicza: trudność interpretacyjna jego dzieł, trudność językowa, fakt, że nie otrzymał nagrody Nobla i nie pochodził z obszaru językowego kultur dominujących, nie miał poparcia żadnej znaczącej oficjalnej instytucji, zwłaszcza polskiej, poza tym poziom czytelnictwa w wielu krajach spada przez rozwój nowych technologii, które wypierają nie tylko książkę papierową, ale zainteresowanie literaturą w ogóle, wobec nowych rozrywek. Z drugiej strony pozytywne czynniki to wysoka ranga i uniwersalna wartość filozofii i literatury Gombrowicza, uznanie go przez Francję będącą ważnym ośrodkiem kulturalnym w Europie, a także promocja jego twórczości przez sojuszników całkowicie przekonanych o jej wartości. Wśród nich ważne miejsce zajmuje Rita Gombrowicz, której działalność zasługuje na odrębne opracowanie.

o tyle zaznacza się podstawowa różnica między tłumaczami a interpretatorami. Status polskich interpretacji diagnozował Jerzy Jarzębski we wstępie do tomu *Witold Gombrowicz. Nasz współczesny*. Podstawowa różnica między interpretacjami dawniejszymi a nowszymi według niego polega na bardzo ogólnym podejściu do twórczości i samej osoby Gombrowicza. Kiedyś stawiano nacisk na wczesne utwory (*Bakakaj, Ferdydurke, Trans-Atlantyk*), o wartkiej akcji, pełne humoru i dynamiki. „Wielu krytyków i pisarzy (...) ceniło naprawdę tylko przedwojenne utwory Gombrowicza, te, w których wyraża się radosne burzycielstwo i zmysł swobodnej gry” (Jarzębski, 2012: 7). Natomiast badacze po 2000 r. chcą widzieć raczej Gombrowicza jako zatroskanego kondycją ludzką, głęboko pesymistycznego autora *Kosmosu*, powieści niejasnej, pokazującej człowieka na skraju przepaści społecznej: „teraz podziwia się raczej Gombrowicza cierpiącego, zaskoczonego i przerażonego obcością i nieoswajalnością świata” (ibid.: 7). W tym duchu pisze też Jarzębski o książce Michała Pawła Markowskiego *Czarny nurt* (2004). Recenzent, będący autorem jednego z dawniejszych kanonicznych odczytań Gombrowicza, zarzuca nowej interpretacji Markowskiego właśnie całkowite pominięcie zabawnego charakteru dzieł Gombrowicza, uczynienie z niego kogoś wyzutego z lekkości i humoru.

Jarzębski nie potępia nowej tendencji w gombrowiczologii, jest skłonny raczej ujmować ją jako nowy paradygmat, który przyczynia się do pełniejszego wizerunku Gombrowicza. Jak pisze:

chciałbym widzieć Gombrowicza w jego dwoistości. Bo dopiero ten chwiejny, niejasny, rozdwojony w sobie, bełkocący i zaskakiwany własnym idiotyzmem pisarz staje się postacią prawdziwie dramatyczną, kiedy ze swego kąta próbuje (i to z jakim powodzeniem!) nauczać Naród, co mówię: Ludzkość całą, wkładając jej do głowy swoje kategorie, swój sposób widzenia świata i własne recepty na przetrwanie (Jarzębski, 2004b).

Badania nad Gombrowiczem są zatem różnorodne, nie brak w nich śmiałych tez, nawet takich, które współcześnie przeczą największym tuzom dawnych interpretacji dzieł Gombrowicza. W porównaniu do tego barwnego i dynamicznie rozwijającego się pola odczytań, nastawienie tłumaczy wydaje się znacznie bardziej jednorodne. Niemal wszyscy wychodzą z założenia, że to słowo autora jest najważniejsze i ono powinno być uprzywilejowane podczas tłumaczenia. Wielu tłumaczy podpira się słowami Gombrowicza z różnorodnych utworów oraz autokomentarzy, widząc go jako pisarza

spójnego, o ustalonym wizerunku i poglądach. Największa trudność i rola tłumaczy to pokazanie Gombrowicza w nowym języku w sposób jak najbardziej zbliżony do polskiego. Skupiają się oni najczęściej na tłumaczeniu przygodowych i pełnych humoru *Ferdydurke* czy *Trans-Atlantyku*, szukają oparcia interpretacyjnego w autokomentarzach Gombrowicza i wielokrotnie deklarują chęć zachowania jego intencji, stylu czy koncepcji, i wokół tych punktów starają się stworzyć interpretację jak najbliższą intencji Gombrowicza. Można zatem powiedzieć, że gombrowiczolodzy-tłumacze (bo każdy tłumacz jest mniej lub więcej interpretatorem, badaczem), zatrzymali się na pierwszej fazie badań nad Gombrowiczem, tych zgodnych z jego zdaniem na swój temat, czerpiących z nomenklatury jego dzieł i jego własnych koncepcji. Nie byłoby jednak w porządku zarzucanie tej frakcji interpretatorów braku polotu, wyobraźni czy choćby dobrych chęci – wręcz przeciwnie, ich rola jest znacznie bardziej delikatna, a obrona postawa świadczy o odpowiedzialności. Gombrowicz w Polsce znany jest od lat, jego książki były nawet omawiane w szkołach. „Gęba”, „pupa” czy inne słowa-klucze i związane z nimi koncepcje są znane nie tylko badaczom, czytelnikom, ale są obecne też w świadomości wielu mieszkańców Polski niekoniecznie znających się na literaturze, ponieważ Witold Gombrowicz jest po prostu jednym z najbardziej znanych i cenionych XX-wiecznych pisarzy polskich. Dlatego dotychczasowe interpretacje są już doskonale znane polskim badaczom, od lat poszukującym nowych ścieżek odczytań. Inna zupełnie sytuacja panuje za granicą, gdzie Gombrowicz jest mniej lub bardziej obecny, a czasem wręcz jego utwory są dopiero wprowadzane do danego obszaru językowego. Dlatego priorytetem tłumaczy staje się w przekazanie słowa samego autora, aby dobrze ono zabrzmiało i zostało zrozumiane. Poza tym, czym innym jest interpretacja jako osobny tekst, będący paratekstem do tekstu głównego, a czym innym interpretacja zawarta w samym utworze, co go niebezpiecznie oddala od tłumaczenia w kierunku adaptacji czy innych twórczych przekształceń. Polscy badacze czują się bezpiecznie, mając solidne podstawy w postaci oryginałów tekstów Gombrowicza. Bez względu na to, jak daleko idące pomysły proponują, oryginał jako punkt odniesienia pozostaje bez zmian. Tymczasem tłumacze walczą o oddanie każdego słowa, aspektu, by Gombrowicz w ich językach w miarę możliwości jak najbardziej przypominał Gombrowicza polskiego i ta postawa jest w pełni zrozumiała. Wreszcie, nowe tendencje interpretacyjne nie skreślają dawnych odczytań. Za wcześnie, by wyrokować, które kierunki przetrwają próbę czasu. Najbardziej

prawdopodobny wydaje się inkluzywny scenariusz Jarzębskiego, w którym wszystkie odczytania mówią coś nowego, pokazują nową perspektywę, nie wykluczając poprzedników, ale przyczyniając się do ukazania pełniejszego, niejednoznacznego i bardziej zniuansowanego obrazu Gombrowicza.

Wszystkie powyżej omówione teksty – rozsiane po czasopismach i tomach pokonferencyjnych i opublikowane po Kongresie Tłumaczy Gombrowicza, są bardzo liczne. Jednak z pewnością nie są to wszystkie teksty, jakie powstały na temat tłumaczenia i odbioru Gombrowicza za granicą, zwłaszcza że nadal powstają nowe. Mimo to już z tego zestawienia widać niezwykle zróżnicowanie pod względem języków, na jakie tłumaczono Gombrowicza, jak i pod względem zakresu tematycznego, którego dotyczą. Wniosek z nich jest taki, że nie tylko warto zajmować się Gombrowiczem pod kątem przekładu, ale też takie badania mogą się przyczynić do rozwoju refleksji nad kulturą, przekładem i literaturą.

Powyższe teksty były pisane głównie przez filologów specjalizujących się w przekładzie, zwłaszcza przekładzie literackim, czasem wręcz w przekładzie Gombrowicza, a niektórzy z nich to także praktykujący tłumacze. Poza tym wątki tłumaczeniowe pojawiają się sporadycznie w tekstach literaturoznawców: Jerzy Jarzębski (2000c) w artykule „*Ferdydurke* w pułapce historii” omawia adaptację filmową *Ferdydurke* (Thirty-door key Jerzego Skolimowskiego), a w artykule „Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)” (Jarzębski, 2000d: 137) napomknął o trudności, jaką musi nastroczać tłumaczenie *Bakakaju*: chodzi o oddanie kiczu w wypowiedzi mecenasa w „Tancerzu mecenasa Kraykowskiego”. Nieprecyzyjne tłumaczenie jednej z wypowiedzi Fryderyka w *Pornografii* na angielski przywiodło badacza Hanjo Berressema do skojarzenia jej ze zdaniem napisanym przez Lacana, choć Lacan i Gombrowicz pisali o dwóch różnych rzeczach (Markowski, 2004: 53-54). Są to już jednak tylko wzmianki, przytaczane przy okazji rozważań na zupełnie inne tematy.

Powyższe teksty poświęcone są zazwyczaj pojedynczym zagadnieniom. Nie ma jak dotąd analizy biorącej pod uwagę większy zakres tekstów i tematyki, pozwalającej na wyprowadzenie szerszych wniosków co do twórczości Gombrowicza. Jak stwierdza Magdalena Miecznicka w recenzji tomu *Gombrowicz i tłumacze*:

W bibliografii gombrowiczowskiej znajdziemy wprowadzie rozsiane po różnych pismach i pracach zbiorowych pojedyncze studia translatologiczne, są to jednak najczęściej krótkie teksty, obejmujące zaledwie niewielki wycinek tej rozległej problematyki (...). Tom *Gombrowicz i tłumacze* był bardzo potrzebny. Wciąż jednak mamy tu do czynienia jedynie z niewielkimi tekstami, nie ogarniającymi żadnej usystematyzowanej problematyki, a tylko oferującymi spojrzenia na pewne szczegółowe kwestie. Na komparatystów i translatologów zainteresowanych dziełem Gombrowicza wciąż czeka zadanie gruntownego zbadania przekładów jego dzieł na języki obce, ich poetyki oraz recepcji, jaka była rezultatem tłumaczeń (Miecznicka, 2007: 250, 254).

Dodatkowo wspomniany wcześniej Kongres Tłumaczy miał podobny charakter: wydarzenie było platformą wymiany myśli na temat twórczości Gombrowicza z perspektywy tłumaczy, z naciskiem na wielogłos, i nie wyłania się z niego jednolita wizja tekstów polskiego pisarza w językach, na które te teksty były tłumaczone. Jak zatem wynika z powyższego omówienia, Gombrowicz w kontekście innych języków wzbudza zainteresowanie badawcze, czego dowodzą liczne i różnorodne artykuły. Choć interesujące i wzbogacające wiedzę o Gombrowiczu, nie wykluczają one postulowanego przez Miecznicką większego, całościowego opracowania tekstów Gombrowicza tłumaczonych na inne języki.

Powyżej omówione teksty prezentują różne perspektywy badawcze, omawiają różne kultury językowe i różne języki, na które tłumaczone były utwory Witolda Gombrowicza. Wśród tych prac zdecydowanie wyróżnia się kilka tekstów. Między innymi Miecznickiej (2007), który obok pracy Heydel, jako jeden z nielicznych stara się wniknąć głęboko w materię twórczości Gombrowicza, by ustalić to, co jest jej prawdziwym sednem. Według Miecznickiej, jest to kwestia pewności siebie. Inne analizy tłumaczeniowe co prawda także ustalają aspekty priorytetowe do przełożenia, jednak zazwyczaj są to kategorie bardziej powierzchowne, mniej indywidualne, które z powodzeniem stosuje się do wielu innych książek, nie aż tak złożonych jak utwory Gombrowicza. Te aspekty to realia kulturowe (historyczne, polityczne i literackie), odniesienia intertekstualne, humor, neologizmy, archaizmy, gwara i inne osobliwości językowe i stylistyczne, groteska czy też koncepcje psychoanalityczne. Te aspekty liczą się o tyle, o ile stanowią wyraz treści ważniejszej, nadrzędnej. Można je ująć według kategorii *facticité* Antoine'a Bermana (1985: 149), zewnętrznych pozorów, które są wyrazem głębszej *logique*. Do wyjątków wobec analiz powyższych kategorii można zaliczyć omówiony wyżej artykuł Skibińskiej, w którym za punkt odniesienia przy analizie *Pornografii* zostaje uznana niedojrzałość, rzeczywiście stanowiąca indywidualną koncepcję Gombrowicza oraz główne zagadnienie tej powieści. Punkt widzenia

Miecznickiej wynika jednak stąd, że głębszych warstw dzieła Gombrowicza szuka ona poza utartymi, znanymi od dawna kategoriami, wyodrębnionymi przez samego autora – a do takich zalicza się między innymi niedojrzałość. Także artykuły Heydel i Buczek zwracają uwagę na aspekt nieoczywisty i nieczęsty w badaniach tłumaczeniowych nad Gombrowiczem – aspekt filozoficzny. Jak jednak okaże się w kolejnym rozdziale 3, rozważanie sensu utworów Gombrowicza jako pewnej filozofii ma już tradycję w gombrowiczologii, a jak będzie dowodzić rozdział 6, jest ona trafna i uzasadniona, gdyż stanowi właśnie to, co jest w twórczości Gombrowicza najważniejsze – bermanowską *logique*. Aby się przekonać o tym, że to nie wartości czysto literackie liczą się najbardziej u Gombrowicza, wystarczy przywołać fakt, że on sam siebie nazywał zawsze artystą, nie pisarzem. Bardzo natomiast nie lubił pisarzy-celebrytów, rozsmakowanych w literaturze, piszących dla swojego wyłącznie interesu, gromadzących wokół siebie czytelników niczym wielbicieli. Wcieleniem takiego pisarza był dla Gombrowicza Jorge Luis Borges, którego szczerze nie lubił i nieprzychylnie opisał w *Trans-Atlantyku*. Jak stwierdza Paweł Rodak (2013: 139), Gombrowicz nie chciał być poczytnym pisarzem, chciał być intelektualistą kształtującym światopogląd swoich współczesnych, swoje pisarstwo traktował jak misję filozoficzną. Chciał osiągnąć sukces, ale nie tyle literacki, poświadczony dobrymi opiniami krytyków, ile oparty na oddziaływaniu na czytelników. Jak pisał w liście do wydawcy Maurice’a Nadeau: „Nie szukam jakiegokolwiek sukcesu we Francji: szukam pewnego, wyjątkowego sukcesu, nie innego” (ibid.). Gombrowicz swoje życie uznawał za misję, by coś przekazać, a swoją twórczość – za narzędzie tego przekazu, ważny głos w debacie nad kondycją współczesnej cywilizacji.

3. Filozoficzny odbiór Gombrowicza w Polsce i we Francji

Jak wynika z poprzedniego rozdziału, wątki z opracowań dotyczące przekładów Gombrowicza na różne języki, w tym na język francuski, powinny być kontynuowane. Z tego powodu ta kwestia powinna wzbudzać zainteresowanie badaczy. We Francji odbiór Gombrowicza przebiegał zupełnie inaczej niż w Polsce. Jak pisze Magdalena Miecznicka (2002) – w Gombrowiczu dostrzeżono we Francji najpierw filozofa, intelektualistę, bojownika idei, a dopiero w latach 90. zaczęto kłaść nacisk na literacką stronę jego twórczości. Pierwszym utworem po francusku, od którego zaczęła się obecność Gombrowicza w świadomości francuskiej publiczności, była *Ferdydurke*, wydana w 1958 r. Wydaniu temu towarzyszyły artykuły promujące polskiego pisarza, pisane przez znające go osoby związane ze środowiskiem literackim: Konstantego Jeleńskiego „Witold Gombrowicz ou l’immaturité adulte” (1959) i Artura Sandauera „A propos du *Ferdydurke* de Gombrowicz” (1959). Pierwszy prezentował twórczość Gombrowicza pod kątem uniwersalnego konfliktu dojrzałości i niedojrzałości, drugi rozpatrywał ją jako krytyczny głos w walce o kwestie narodowe. Zatem już na początku promocji twórczości Gombrowicza starano się to robić poprzez jego filozofię – powyższe strategie w uproszczeniu można przyporządkować do omówionych w tej pracy niedojrzałości (Jeleński) i polskości (Sandauer), stanowiących motywy filozofii Gombrowicza. Jak twierdzi też Marek Tomaszewski (1997: 147), *Ferdydurke* miała we Francji pozytywne przyjęcie, o czym świadczą powyższe i inne artykuły, które ukazały się wówczas w prasie.

Sukces miał swoje granice: powieść *Ferdydurke* spotkała się z „względny sukcesem, ograniczonym do intelektualnej elity Paryża” (ibid.: 147, tłum. – PM), jednak pierwsze lody zostały przełamane i ten sukces otworzył Gombrowiczowi drogę do publikacji jego powieści w innych krajach. Natomiast w latach 60. kariera Gombrowicza nabrała rozpędu, przede wszystkim po publikacji *Pornografii* w 1962 r. (ibid.: 147). Interpretacje z późniejszych lat skupiały się na tłumaczonych na francuski i wystawianych z sukcesem sztukach: *Ślub* (1963), *Iwona, księżniczka Burgunda* (1969) i *Operetka* (1970). Pisano o nich jako przynależących do teatru absurdu, myśli marksistowskiej, a także odczytywano je w kontekście maja 1968 r. (Miecznicka, 2002: 91). W 1968 r. ukazał się tekst *Entretiens avec Gombrowicz*, sygnowany nazwiskiem Dominika de Roux (rok później przetłumaczony także na język polski). W tym obszernym wywiadzie Gombrowicz

wypowiedział się szeroko o wpływie swojego życia na tematy i wątki, które ukształtowały jego myśl, podsunął tory interpretacyjne swojej twórczości oraz zaprezentował osobiste poglądy na świat i na miejsce człowieka w nim. Wyraźnie też zaznaczył, że głównym motywem jego twórczości jest forma: „stałem się pisarzem, którego tematem jest forma – oto mój kształt i moja definicja” (Roux 1969: 145). 1971 r. ukazał się kolejny tekst Dominika de Roux, esej *Gombrowicz*, który przedstawiał Gombrowicza w niezwykle pochlebnym świetle, śmiało go włączając w nurt myśli europejskiej, a nawet stawiając go na jej czele i przypisując mu role „odnowiciela kultury europejskiej, przywódcy duchowego, wielkiego rewolucjonisty, zbawcy ludzkości” (Miecznicka, 2002: 92). De Roux uznał Gombrowicza za prekursora zmian cywilizacyjnych, autora poruszającego tematy subwersji i nietzscheańskiego przewartościowania wartości (Roux, 1971: 10-12, 16, 142). Za kluczowe w jego twórczości uznał „czarną dziurę” (fr. *trou noir*), określenie zaczerpnięte od samego Gombrowicza, oznaczające jego nieustanne poszukiwane swojej tożsamości i relacji ze światem (ibid.: 57-66). Za koncepcję świadczącą o wielkości Gombrowicza de Roux uznaje niedojrzałość (ibid.: 47). De Roux był wielkim entuzjastą polskiego autora i dzięki tekstom jemu poświęconym dołączył do grona osób takich jak Konstanty Jeleński czy Jerzy Giedroyc, popularyzującym Gombrowicza i będących jego ambasadorami we Francji.

Rok później, w 1972 r., Jacques Volle opublikował opracowanie *Gombrowicz, bourreau, martyr*, w którym uznaje Gombrowicza za geniusza. Podkreśla też, że głównym tematem twórczości polskiego autora są relacje społeczne człowieka z innymi, co prowadzi do powstawania form. Z kolei innym, także ważnym tematem jest niedojrzałość – swoista „antyforma”, której celem jest walka z formą (Volle, 1972: 11-19). Pod tym kątem autor przeprowadza następnie analizę poszczególnych utworów: *Ferdydurke*, *Bakakaju*, *Trans-Atlantyku*, *Kosmosu*, *Pornografii*, *Dziennika* oraz sztuk teatralnych. Podczas analizy nawiązuje do różnorodnych nurtów : egzystencjalizmu, marksizmu, idealizmu, katolicyzmu czy teatru absurdu, oraz autorów: Hegla, Husserla, Kanta, Freuda, Rousseau. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z ujęciem poszczególnych utworów przez pryzmat pewnej nadrzędnej idei, która wpisuje się w panoramę myśli europejskiej, nie będąc jednakże tożsama z myślą żadnego innego autora. Tomaszewski (1997: 149-150) uważa, że Volle ukazał złożoność myśli Gombrowicza i jego nieufność wobec formalistów, socjologów czy psychoanalityków. W podobny sposób – jako nowatora –

prezentował Gombrowicza też tom *Gombrowicz*, który ukazał się w serii Cahier de l'Herne w 1971 r. Tom był redagowany przez Konstantego Jeleńskiego i Dominika de Roux. To jedyne w swoim rodzaju kompendium wiedzy o Gombrowiczu, udowadniające, że jest on autorem wielkiego formatu. Tom otwierają teksty dotyczące jego biografii, kolejne skupiają się albo na jego osobie, albo jego twórczości, albo łączą oba te tematy. Są one pogrupowane według kolejnych miejsc pobytu autora: Polski, Argentyny, Berlina, Francji. W tym bogatym zbiorze znalazły się recenzje i teksty krytyczne dotyczące utworów Gombrowicza, wspomnienia osób, które go znały, listy, czy też fragmenty tekstów samego bohatera tomu: eseje i fragmenty *Dziennika*. Autorzy tomu skłonni byli rozpatrywać Gombrowicza jako nowatora i łączyć go z ruchem maja 1968 r., tak jak de Roux (1971: 65-77). Dzięki tym pracom, w przeciągu lat 70. ustalił się zatem wizerunek Gombrowicza jako kontestatora zastanego porządku, krytyka form. Jego dystans wobec wszystkich możliwych prądów myślowych utrudniał krytyce wyrobienie sobie o nim jasnego zdania, ale nawet jeśli nie przyporządkowywali go do jednej kategorii, warto zwrócić uwagę na pole, w obrębie którego próbowali go usytuować – a było to pole „nurtów myśli europejskiej” (*courants de la pensée européenne*): neokantyzmu, teorii *gestalt*, szkoły logików polskich, fenomenologii (Tomaszewski, 1997: 150). Nie wiadomo więc było, do jakiej kategorii przyporządkować Gombrowicza, jednak nie było wątpliwości, że do jednej z tych, które mieściły się w obrębie filozofii.

Jak pisze dalej Miecznicka (2002: 93-95), w latach 70. i 80. w badaniach literackich pojawiły się psychoanaliza i biografizm, które wykorzystano także w interpretacjach Gombrowicza. Posłużyła się nimi na przykład Rosine Georgin w pracy *Gombrowicz* z 1977 r., czerpiącej z teorii Lacana. Także Jacques Volle we wspomnianej już powyżej książce. Według Błońskiego (1974: 150) Volle dokonuje „egzegezy tradycyjnie francuskiej (...), „sięga niemal odruchowo po narzędzia filozofii i psychoanalizy (jak polski – do historii i socjologii...)”, w czym widać, po pierwsze – jak różnymi torami szła interpretacja Gombrowicza w Polsce i we Francji, oraz, po drugie – że we Francji to właśnie filozofia była w tej interpretacji uprzywilejowana. Mimo to Błoński (ibid.: 152) nie pochwała pracy Volle’a – uznaje ją za krótkowzroczną i pełną pomyłek, podczas gdy polscy badacze są ostrożniejsi i wystrzegają się pułapek zbyt pochopnej interpretacji.

Według Tomaszewskiego (1997: 151), około 1977 r. inwencja interpretatorów osłabła, natomiast w latach 80. nastąpiła konsolidacja wizerunku pisarza. Potwierdzają to

daty kolejnych wydań – koniec lat 60. i początek lat 70. obfitowały w nowe teksty, potem natomiast zainteresowanie Gombrowiczem osłabło.

W latach 90. nastąpił wyraźny zwrot w sposobie traktowania pisarza-filozofa, który poważnie zagroził jego pozycji filozofa. Zaczęło się od książki Lakisa Proguidisa *Un écrivain malgré la critique* w 1989 r. Zarówno według Tomaszewskiego (1997: 152), jak i Miecznickiej (2002: 94), ta książka była ciosem wymierzonym we wszystkie poprzednie interpretacje filozoficzne i wyznaczyła nowy sposób odczytywania Gombrowicza. Proguidis przekonywał, że krytyka francuska pomyliła się w stosunku do Gombrowicza i popełniła kardynalny błąd, przykrawając jego twórczość do bieżących mód ideologicznych i artystycznych, a pomijając walory czysto literackie. Autor (Proguidis, 1989: 10, 67) przekonuje, że – po pierwsze – dotąd nie poświęcono dość uwagi utworom prozatorskim Gombrowicza, uprzywilejowując sztuki teatralne, po drugie – że te utwory prozatorskie są pełne humoru wzorowanego na *Gargantui i Pantagruelu* François'a Rabelais'ego. Należy je więc rozpatrywać tak jak ich inspirację – jako powieści pełne humoru i niezwykłych, fascynujących postaci i scen. Następnie Proguidis dokonuje krytyki poprzednich podejść, uznając, że za mało skupiały się na literackości tekstów Gombrowicza i przedstawiały je poprzez pryzmat nieliterackich teorii i podejść. Tym samym, Proguidis potępia odczytywanie utworów Gombrowicza jako nośników treści nieliterackich, bądź powiązanych bezpośrednio z biografią polskiego autora, z psychoanalizą lub też z tematem polskości i patriotyzmu. W ten sposób rozpoczął się „literacki” sposób odczytywania Gombrowicza, a owocem tego były liczne artykuły i książki, zestawiające Gombrowicza z innymi pisarzami europejskimi, analizujące na przykład pojęcie ironii lub przestrzeni. Tym samym, według Miecznickiej, nastąpiła jego nobilitacja. Przestał być odczytywany przez pryzmat swojej biografii, lub też jako Polak, sarmata, homoseksualista czy rewolucjonista. Uważniej zaczęto przyglądać się jego twórczości, potraktowano go w bardziej indywidualny sposób, a nie tylko jako przedstawiciela aktualnych idei. Ten proces przypieczętowało wejście Gombrowicza na salony akademickie, ostateczny wyraz uznania jego twórczości. Jednak tezą artykułu Miecznickiej jest przekonanie, że dopiero właśnie ten „zwrot literacki” (określenie – PM) w interpretacji Gombrowicza oddał mu sprawiedliwość, podczas gdy poprzednie były upraszczające, powierzchowne lub wręcz nietrafione. Tymczasem niewątpliwie lata 90. stanowiły ważny etap w upowszechnianiu jego twórczości, jednak także poprzednie odczytania były na swój sposób wartościowe.

Według Miecznickiej, „smutny wniosek Proguidisa jest taki, że Gombrowicz we Francji odniósł całkowitą porażkę – nie został w ogóle dostrzeżony jako powieściopisarz, humorysta, twórca barwnego fikcyjnego świata” (Miecznicka, 2002: 94). Tymczasem walory literackie u Gombrowicza są ważne, ale służą przede wszystkim jako środek do wyrażania jego filozofii, „filozofii przełożonej na literaturę” (więcej na ten temat w podrozdziale 4.1). Ujmując to wspomnianymi już kategoriami Antoine’a Bermana, można uznać literackie teksty Gombrowicza za *facticité*, które są podstawą dla wyrażenia jego myśli, *logique*. „Barwny fikcyjny świat”, zabawne sceny ukazujące skostniałość szkoły, przemawiające do wyobraźni wypowiedzi i opisy zachowań bohaterów czy stylizacje powstały na użytek treści tekstów, którymi Gombrowicz chciał zawalczyć o coś znacznie więcej niż zaprezentowanie swojego warsztatu literackiego i bujnej wyobraźni. Jego zabiegi literackie bywały różne – stylizacja na gawędę, odwołanie do polskich piosenek i użycie neologizmów występowały w wybranych utworach – podczas gdy filozofia była taka sama, nieznacznie modyfikowana w miarę upływu czasu w kolejnych tekstach. Gombrowicz walczył o odnowę światopoglądu ludzi. Wypowiedzi objaśniające i uzupełniające jego idee filozoficzne dotyczące miejsca jednostki w społeczeństwie zamieścił nie tylko w fikcyjnych utworach literackich, ale i w licznych wypowiedziach w *Dzienniku*, wywiadach, autokomentarzach i listach, podczas gdy aspektem czysto literackim nie poświęcał tyle uwagi. Najważniejsze fragmenty, za które ceniony jest *Dziennik*, to fragmenty o wymowie filozoficznej: powtórzone „ja” na samym początku, mające na celu manifestację indywidualizmu jednostki wobec systemu form, czy też scena z żukami, skłaniająca do pytania o granicę możliwości jednostki w powstrzymaniu zła i cierpienia. Jak ujmuje to Jerzy Jarzębski (2007c: 14), „*Dziennik* wypełniają rozmaite zdarzenia i zabawne anegdoty, w których ukryty jest filozoficzny namysł nad światem i jednostką”.

Być może w latach 90. we Francji poświęcono literackim aspektom literatury Gombrowicza więcej uwagi, nie znaczy to jednak, by interpretacje marksistowskie lub psychoanalityczne były błędne. Oba te nurty dzieliły z filozofią Gombrowicza zainteresowanie jednostką nieracjonalną i jej pozycją w społeczeństwie (zob. podrozdział 5.3), więc trudno odmówić im słuszności. Zresztą, Gombrowicz nadal jest we Francji intelektualistą filozofem – nigdy nie przestał nim być – czego dowodzi na przykład zbiór tekstów *Vingt ans après* (1989). Ukazuje on, że Gombrowicz jest zakorzeniony w kulturze

francuskiej, której nieodłączną częścią jest filozofia (Tomaszewski, 1997: 153). Tom ten można potraktować jako uzupełnienie lub kolejną część tomu *Gombrowicz* z serii Cahier de l'Herne – choć temat biografii został tutaj znacznie ograniczony, a przeważającą część stanowią teksty różnych osób związanych z literaturą na temat twórczości Gombrowicza oraz, w mniejszym stopniu, korespondencja. Pogląd, że Gombrowicz przynależy do filozofii, przedstawia współczesna analiza Jeana-Pierre'a Salgas *Witold Gombrowicz, ou l'athéisme généralisé* (2000; książka została też przetłumaczona na język polski i nosi tytuł *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*). Salgas rozpatruje jego twórczość na szerokim polu wyznaczonym przez bieguny Polska-Europa z jednej strony, i literatura-filozofia z drugiej. Salgas twierdzi w tej książce wprost, że Gombrowicz jest „tysiącokrotnie pisarzem-filozofem” (Salgas, 2004: 17). W podobnym tonie Salgas wypowiada się także w artykule „Witold Gombrowicz, socjolog w stanie nieważkości (Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu)” (2012), stanowiącym poszukiwania korelacji między twórczością Gombrowicza a myślą francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu, oraz w zbiorze esejów *Gombrowicz, un structuraliste de la rue* (2011). Poza tym, wspomniane na samym początku filozoficzne kierunki odczytania Gombrowicza, skupiające się na walce niedojrzałości z dojrzałością oraz na polskości „stały się charakterystyczne dla odbioru Gombrowicza we Francji i w pewien sposób do dzisiaj zachowały swą aktualność” (Miecznicka, 2002: 88). Wielu francuskich autorów od dawna widziało w Gombrowiczu wartościowego myśliciela, który miał coś ważnego do powiedzenia o współczesności i zainteresowanie literackimi aspektami nie wykluczyło filozofii, lecz do nich dołączyło, wzbogacając tożsamość tego pisarza-filozofa, jak nazywa go Salgas. Zresztą „zwrot literacki” w interpretacji utworów Gombrowicza we Francji nadal trwa, a może nawet osiągnął szczyt w wypowiedziach takich jak Yanna Moix, który we wstępie do francuskiego przekładu *Kronosu* koronuje Gombrowicza na „jednego z największych (może nawet największego) pisarzy XX wieku” (Moix, 2016: 9; tłumaczenie i wyróżnienie – PM)⁷. A jednak, choć Moix używa określenia „pisarz”, nie ma na myśli wyłącznie literata, skoro prezentuje go jako światowego intelektualistę, czytającego utwory Alberta Camusa czy Martina Bubera, z którymi także korespondował (ibid.: 13). Podobnie Gombrowicza widzi Krystyna Maslowski-Béthoux (2013), która w książce *Witold Gombrowicz ou La mise en*

⁷ „un des plus grands (peut-être le plus grand) écrivains du XXe siècle” (Moix, 2016: 9)

scène de l'homme relationnel traktuje go jako pioniera myśli zbieżnej z myślą wielkich myślicieli, jak Martin Buber, Paul Ricoeur, René Girard.

Gombrowicz był filozofem niemal od początku swego istnienia literackiego we Francji. W Polsce trzeba było trochę czasu, by w pełni dostrzec filozoficzne walory jego utworów, choć wątki filozoficzne pojawiały się sporadycznie już w najwcześniejszych recenzjach utworów Gombrowicza. Zdzisław Łapiński (1984: 14) pisze o *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, że sprawiał trudności interpretacyjne, więc próbowano go łączyć z aktualną wtedy psychoanalizą:

O wiele prościej było połączyć książkę z aktualnym życiem idei: „Ze stanowiska psychoanalizy łatwiej zrozumieć, „(...) może więcej zaciekać freudystę niż zwykłego czytelnika (...)”. W sumie: „Dziwactwa nieokiełznanej fantazji, sublimacje podświadome, mutacje i ekshibicjonizmy, wyrażając się żargonem odpowiedniej dziedziny wiedzy. Owe koligacje z „odpowiednią dziedziną wiedzy” można jednak było ująć od strony innej, tak jak to uczynił Leon Piwiński; „(...) chociaż książka nie jest laboratoryjnym studium psychoanalitycznym, to jednak duch psychologii freudowskiej przenika ją całkowicie. Każda z tych siedmiu nowel jest rozwinięciem lub ilustracją jakiegoś „kompleksu” i każda zajmuje się sprawami tkwiącymi głęboko w podświadomości. Oryginalność nowel polega głównie na wydobyciu z tematów psychoanalitycznych bardzo specjalnego, nieoczekiwanego komizmu (Łapiński, 1982: 14).

Andrzej Falkiewicz potwierdza, że „[b]yłoby nieprawdziwe twierdzenie, że nikt dotychczas nie zajmował się filozofią Gombrowicza. Większość krytyków – i to od początku (...) – podnosiło filozoficzne aspekty dzieła” (2000: 243). Według badacza w roku 1938 r. Bruno Schulz w artykule dotyczącym drugiego utworu Gombrowicza, powieści *Ferdydurke* pisał o

„fundamentalnym odkryciu (...) nowej dziedziny zjawisk duchowych”, które polega na rozszerzeniu przez Gombrowicza Freudowskiego widzenia psychiki na cały obszar ludzkich treści psychicznych i w efekcie wykazuje „jednorodność sfery kultury i podkultury” (Falkiewicz, 2000: 243).

Pisząc o twórczości Gombrowicza pod koniec lat 30. XX w., o filozofii wspominali także, oprócz Schulza, Ludwik Fryde, porównujący *Ferdydurke* do powiastek filozoficznych Denisa Diderota i Woltera, oraz Artur Sandauer, który „[w]iele celnych uwag poświęcił zamianie konstrukcji celowych na przyczynowe w *Filibercie* i *Filidorze dzieckiem podszytych*” (Falkiewicz, 2000: 243). Potem nastąpiła niesprzyjająca sytuacja polityczna: II wojna

światowa unieruchomiła życie artystyczne, następnie reżim stalinowski skutecznie je skrepił i ponowne zainteresowanie literaturą Gombrowicza nastąpiło dopiero w latach 50., po śmierci Stalina i osłabieniu cenzury. Jednakże kolejne wydania polskojęzycznego czasopisma „Kultura” w Paryżu ukazywały się bez przeszkód. W jednym z nich, dokładnie w numerze z 1957 r. ukazał się artykuł Jeleńskiego „Bohaterskie niebohatestwo Gombrowicza”. Pisarz-filozof zostaje w nim przedstawiony jako poszukiwacz autentyczności, demaskator sztuczności i szufladkowania, nawiązujący do różnych prądów filozoficznych, ale świadomie unikający częściowej choć z nimi identyfikacji. Jeleński pisze też o kwestii formy jako centralnym zagadnieniu myśli Gombrowicza, z którą wiąże się niedojrzałość. Z kolei Artur Sandauer stwierdził, że Gombrowicz „ma ambicje filozofa i kaznodziei” (Sandauer, 1965: 103) i jako pierwszy zwrócił uwagę na powiązania Gombrowicza z egzystencjalizmem, a dokładniej, z powieścią *Mdłości* Jeana-Paula Sartre’a (w artykule „Polska formuła egzystencjalizmu” z 1959 r.). Według niego, dwaj autorzy „przeciwstawiają człowieka na nowo kulturze, wydobywając w nim to, co go oddala od zwierzęcia, podkreślając jego międzyludzką specyfikę i, słowem, tworząc nowy humanizm” (Sandauer, 1969: 171; cyt. za: Franczak, 2003: 3). Potem o egzystencjalizmie w kontekście Gombrowicza pisał też Stefan Morawski w artykule „Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych” z 1972 r., a powiązania z Sartre’em i Camusem opisywał Renato Barilli w tekście „Sartre i Camus w *Dzienniku*” z 1973 r. (był to przedruk z francuskiego tomu *Herne* z 1971 r.). Powód do pisania o pisarzu-filozofie był jeszcze jeden: wydanie kolejnych utworów, *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*. Według Falkiewicza (2000: 244), tylko ten drugi doczekał się filozoficznych wzmianek. On sam starał się odczytać dramat w 1959 r. w *Problematyce Ślubu Gombrowicza*, posługując się aktualnymi wtedy pojęciami filozofii, socjologii i psychologii. Innym autorem, którego wymienia z nazwiska, jest Zdravko Malić, który w 1966 r. w pracy zatytułowanej *Ślub* zebrał „kompetentnie rozbieżne wątki dramatu i [umieścił] je w kontekście pozostałej twórczości” (ibid.).

Powyższą pracę można zaliczyć do tendencji, która zaczęła się w późnych latach 60., przejawiającej się opracowaniami szerszymi, obejmującymi większy wycinek twórczości – w przeciwieństwie do wcześniejszych recenzji, felietonów, krótkich artykułów najczęściej poświęconych jednemu utworowi. Oczywiście przyczyniło się do tego „zamknięcie” twórczości Gombrowicza po jego śmierci. Jednym z takich tekstów jest

wspomniany przez Falkiewicza (2000: 244) esej Andrzeja Kijowskiego z 1971 r., pt. *Kategorie Gombrowicza*, będący według niego „pracą przeglądową i sumującą”, o której Jacek Trznadel (1972) pisze, że „[u]żyteczne do opisu tej [Gombrowicza – PM] twórczości kategorie filozofii egzystencjalistycznej ukazują związki i odrębności Gombrowicza na tle fali egzystencjalnej literatury”. W tym czasie, według Falkiewicza (2000: 245), nastąpiła specjalizacja interpretacyjna, a badacze posługiwali się narzędziami szeroko rozumianego strukturalizmu. Jan Błoński w opracowaniu *O Gombrowiczu* z 1970 r.

śledzi wyrażone *expressis verbis* sądy autora i dochodzi do wniosku, że są one tylko narzędziem specyficznej gry, jaką Gombrowicz prowadzi z czytelnikiem – ważne „nie ze względu na świat, lecz ze względu na pisarza” (Falkiewicz, 2000: 245).

Z kolei Michał Głowiński w *Parodii konstruktywnej* z 1973 r. podkreśla istotę intertekstualności w kontekście tekstów Gombrowicza i buduje ich koncepcję jako parodii konstruktywnej.

W kształtowaniu postaci interesuje Gombrowicza to, co międzyludzkie a więc interakcja, wzajemne oddziaływanie ludzi na siebie. W kształtowaniu dzieła jako całości najistotniejsze jest zaś dla niego oddziaływanie wypowiedzi na wypowiedź, swoista interakcja słowna (Falkiewicz, 2000: 245).

Jeszcze inną koncepcję prezentuje Jerzy Jarzębski w *Grze w Gombrowicza* z 1982 r.:

Jego tytułowa „gra” oznacza zasadę czytania zawartą w czytany dziele. (...). Praca chce udzielić „odpowiedzi na pytanie, jak światopogląd przetwarza się w artystyczną metodę – i jak ona z kolei doprowadza do skonsolidowania osobowości pisarza (Falkiewicz, 2000: 247).

Obok tych prac, dość odległych od tutaj prezentowanego rozumienia filozofii Gombrowicza, wymienić należy artykuł Jerzego Jarzębskiego „Pojęcie ‘formy’ u Gombrowicza” z 1971 r. Badacz pisze w nim, że „[z]agadnienie ‘formy’ jest zagadnieniem kluczowym, osią łączącą filozoficzne, etyczne i estetyczne poglądy Gombrowicza (Jarzębski, 1971: 69)”. To bodaj pierwsza praca tak wyraźnie ukazująca charakter i istotę najważniejszej koncepcji Gombrowicza z jednej strony, a z drugiej – udostępniająca ją do użytku innym dyscyplinom: socjologii, filozofii, etyce. Wówczas jednak jeszcze nikt nie podjął wątku i Gombrowicz pozostał w granicach literatury, sporadycznie okazując się interesującym myślicielem, mającym takie czy inne powiązania z filozofią – jak na przykład

w pracy Andrzeja Stanisława Kowalczyka (1984) „Gombrowicz – Husserl. O fenomenologicznych inspiracjach w *Dzienniku*”. Dlatego z pewnością bardzo wartościowa jest praca *Gombrowicz filozof* (1991), w opracowaniu Francesca Cataluccia i Jerzego Illga, zbierająca teksty na różne sposoby dotyczące „filozofii” w odniesieniu do Gombrowicza: wywiad z Gombrowiczem, w którym objaśnia on niektóre ze swoich filozoficznych koncepcji (część I), teksty napisane przez niego samego (część II) i wreszcie teksty badaczy odkrywające powiązania Gombrowicza z innymi filozofami lub analizujące elementy jego własnej filozofii. Warto jeszcze wspomnieć o Januszu Margańskim, wydobywającym filozoficzne aspekty *Ferdydurke* w artykule „Między powiastką a filozofią: o *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza” (2000) oraz *Ślubu* w tekście „Gombrowicza tragedia filozoficzna” (1995).

Warto zwrócić uwagę na kompetencje badaczy wszystkich powyższych tekstów, warunkujące ich metody i zainteresowania badawcze: w przeważającej większości byli to historycy i/lub teoretycy literatury, więc nawet jeśli poruszali tematy filozoficzne, zawsze punktem wyjścia i dojścia pozostawała dla nich literatura. Nawet Andrzej Falkiewicz czy Francesco Cataluccio, nie tylko badacze literaccy, ale też filozofowie, nie „poszli na całość”. Dopiero w 1996 r. ukazał się artykuł „Gombrowicza model świadomości (między)ludzkiej” autorstwa Leszka Nowaka. Tekst ten został napisany przez filozofa i Gombrowicz także został w nim potraktowany jako filozof, a choć jego język jest stworzony z materii literackiej, okazuje się, że świetnie daje się opisać nomenklaturą filozoficzną (Falkiewicz, 2000: 251). Niejako rozszerzeniem i dalszą eksploracją Gombrowicza jako filozofa była kolejna praca autorstwa także Nowaka, *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* z 2000 r. Przytaczając wypowiedzi Gombrowicza z *Dziennika*, *Rozmów z Dominikiem de Roux* czy *Wspomnień polskich*, Nowak kreśli obraz człowieka Gombrowiczowskiego, który jest osią całego świata widzianego oczami pisarza-filozofa i jego systemu filozoficznego. Po raz pierwszy mamy tu zatem do czynienia nie ze wzmiankami, opracowaniami jakiegoś jednego utworu zahaczającymi o tematykę filozoficzną, ani tym bardziej z „odniesieniami do filozofów i filozoficznych motywów już w historii filozofii obecnych i podnoszonych przez badaczy w licznych przyczynkach” (ibid.: 249). Tym razem filozof występuje jako rzecznik innego filozofa, którego chce scharakteryzować, przedstawić innym osobom ze swojej dyscypliny i do niej go wprowadzić. Po raz pierwszy w polskich badaniach Gombrowicz jest prezentowany jako

myśliciel rozważający zestaw powiązanych ze sobą kwestii, które go nurtowały przez całe dorosłe życie i którym poświęcił cały swój wysiłek intelektualno-artystyczny, skryształowany w jego twórczości. Wreszcie też te kwestie zostały przedstawione jako spójny system filozoficzny, w którym centralne miejsce zajmuje człowiek uwikłany w międzyludzki świat rządzony przez formę. Nowak prezentuje myśl Gombrowicza na tle ważnych, pokrewnych mu współczesnych nurtów filozoficznych, wskazując na jego zakotwiczenie w filozofii, ale jednocześnie nie stara się go wtłoczyć w obce kategorie i przyznaje mu pełną filozoficzną autonomię.

Na pracach Nowaka zagadnienie filozofii Gombrowicza się nie kończy, choć rzeczywiście to jego można uznać za rzecznika Gombrowicza na gruncie filozofii. Jego artykuł „Gombrowicza model świadomości (między)ludzkiej” znajduje się zresztą w tomie pod redakcją jego oraz Falkiewicza, zatytułowanym *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury* (1996), gdzie Gombrowiczowi poświęcone są także teksty Andrzeja Falkiewicza „Gombrowicz: filozof i filozofujące dzieło”, Tomasza Banaszaka „Kilka uwag o pojęciu wolności u Gombrowicza”, Katarzyny Paprzyckiej „Gombrowicz a analityczne teorie działania”. W żadnym razie jednak Nowak nie zamyka serii „filozoficznej”, choćby dlatego, że poglądy Gombrowicza można ująć od innej strony, przez pryzmat innych koncepcji i narzędzi badawczych. Świadczą też o tym późniejsze prace, na przykład Macieja Szmyda, wskazującego na powinowactwa późnej myśli Gombrowicza z postmodernizmem w artykule „Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach *Kosmosu* Witolda Gombrowicza” (2002). Szmyd sytuuje Gombrowicza wobec stosunkowo jeszcze nowego w ówczesnej Polsce nurtu postmodernizmu. Do postmodernizmu odnoszą się także dwaj kolejni badacze Gombrowicza: Andrzej Zawadzki (2012) bada związki między podmiotem *Dziennika* i *Kosmosu* a koncepcją myśli słabej, natomiast Małgorzata Smorąg-Goldberg w artykule „Gombrowicza pisanie o inności” (2012) wykazuje powiązania między „filozoficzną myślą Lévinasa a problematyką i intuicjami Gombrowicza” (ibid.: 118). Przy czym punkt ciężkości zostaje położony na podobieństwie między dwoma myślicielami, choć nie ma między nimi równorzędności statusu: Lévinas jest niewątpliwie filozofem, a Gombrowicza przy nim autorka ostrożnie nazywa kimś, kto posiadał pewną „problematykę i intuicję”. Z kolei Alfred Gall w artykule „Rozgrywka z filozofią. *Bycie i czas* Martina Heideggera w maszynerii *Kosmosu* Witolda Gombrowicza” (2012) dokonuje „próby tropienia śladów myśli filozoficznej w *Kosmosie*

(ibid.: 352)". Dwie kolejne prace stanowią kontynuację tradycji filozoficznych odczytań Gombrowicza z punktu widzenia literatury: książka Edwarda Fiały „Homo transcendens w świecie Gombrowicza” (2002) czy Jerzego Franczaka *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdłości” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza* (2003). Przy okazji omawiania pracy Jerzego Franczaka, Magdalena Miecznicka (2005: 182) napisała, że jego podejście „[m]ożna (...) nazwać krytyką filozoficzną - i jest to bardzo ostatnio silny nurt gombrowiczologii, zarówno w Polsce, jak i za granicą”. Nie sposób nie wspomnieć o *Czarnym nurcie* (2004) Michała Pawła Markowskiego, gdzie często pojawiają się różne nawiązania filozoficzne, a zwłaszcza – do filozofii Lacana, którą autor świadomie wykorzystuje jako jedno z głównych narzędzi interpretacyjnych. Optyka Markowskiego jest inna od większości interpretacji, skupionych wokół najoczywistszych wątków Gombrowiczowskich, i polega na charakterystyce tego, co dotąd było pomijane, a Gombrowicza ukazuje jako autora niepewnego wobec chaosu świata i niepoznawalności człowieka, który nie do końca wiedział, co chciał przekazać. Nadal jednak to Gombrowicz i jego literacko-filozoficzne uwikłania same w sobie są obiektem zainteresowania. Oprócz tego, Benjamin Paloff w artykule „Zaraźliwy śmiech. Tożsamość i infekcja w *Bakakaju*” (2012) „p r z y g l ą d a s i ę z u k o s a problemowi formy, zajmując się przede wszystkim jedynym zagadnieniem, a mianowicie sposobem, w jaki łączą się ze sobą tożsamość i infekcja we wczesnych opowiadaniach Gombrowicza” (ibid.: 184, wyróżnienie autora). Bardzo ciekawy jest też artykuł Pawła Rojka i Justyny Rojek „Człowiek Gombrowiczowski” (2013). Autorzy mają ambitny cel: chcą wysunąć najbardziej uniwersalne twierdzenia myśli Gombrowicza. Uznają oni człowieka za główny temat jego twórczości i wyodrębniają trzy potencjalne relacje człowieka wobec formy. Według nich, nie ma jednej całkiem słusznej relacji, ponieważ Gombrowicz sam nie określił jasno swojej koncepcji. Wynika to z faktu, że był artystą, a nie filozofem.

Tymczasem zasiane przez Nowaka ziarno przyjęło się na gruncie filozofii, o czym świadczą późniejsze prace: Mieszka Ciesielskiego „Człowiek Gombrowicza a model jednostki racjonalnej (2013) czy Andrzeja Falkiewicza „Człowiek gombrowiczowski i człowiek ewangeliczny w teorii socjalizmu Leszka Nowaka” (2013); obaj autorzy powołują się na Nowaka.

Można powiedzieć, że tak jak twórczość Gombrowicza jest „filozofią przetłumaczoną na literaturę”, tak Nowak dokonał rzeczy odwrotnej – „przetłumaczył”

literaturę Gombrowicza (z powrotem?) na nomenklaturę języka filozoficznego. W poprzednim zdaniu postawiony został znak zapytania ze względu na to, że po pierwsze – i przede wszystkim – Gombrowicz nigdy nie zostawił dokumentu z wykładem swoich tez w języku filozoficznym. Tym samym, jego „tłumaczenie filozofii na literaturę” jest paradoksalnie oryginałem, lub też tłumaczeniem na podstawie oryginału, który istnieje tylko potencjalnie. Wtedy pracę Nowaka trzeba byłoby określić jako docieranie właśnie do tego hipotetycznego oryginału. Po drugie, pełna ekwiwalencja w przekładzie z jednego języka na inny jest rzadko – jeśli w ogóle – możliwa, o czym od dawna wiadomo w przekładoznawstwie i co zauważył sam Nowak:

Nie twierdzą, że jest to „lepszy” sposób interpretacji niż ten, jaki stosuje się w literaturoznawstwie (cóż by to zresztą miało znaczyć?). Z pewnością umyka przy nim wiele istotnych składników tego [Gombrowicza – PM] dzieła, tych, którym oddają sprawiedliwość interpretacje krytycznoliterackie. Twierdzą tylko, że jest to sposób inny. I może dzięki temu właśnie pozwoli zwrócić uwagę na pewne nowe aspekty dzieła myśliciela (Nowak, 2000: 20).

Oprócz tego zauważył jeszcze jedną rzecz:

przerabianie idei wyrażonych w dziełach literackich na twierdzenia teoretyczne, a więc rekonstrukcji idei literackich w języku naukowym, nie oznacza jakiegokolwiek redukcji zawartości dzieła literackiego do teorii naukowej. (...) ani sens teorii nie jest zawarty w całości w owym dziele (teoria zawiera treści nieobjęte przez fabułę rekonstruowaną), ani na odwrót: sens fabuły nie jest wyrażony w całości przez teorię (fabuła zawiera treści, których w języku teorii nie daje się nawet sformułować) (Nowak, 2000: 29).

Nie ma więc mowy o całkowitej tożsamości. Tymczasem, w tym przypadku teoria z innej dziedziny zestawiona z literaturą ma posłużyć za narzędzie analizy porównawczej oryginałów i przekładów. Czy jest to słuszne? Sam Nowak stworzył swoje opracowanie z myślą o filozofii społecznej (dlaczego akurat społecznej – o tym nieco dalej), w której Gombrowicz nie był znany. Jego myśl nie została wcześniej wyłożona językiem tej dziedziny ani żadnej innej, co go skutecznie separuje od wszystkich dziedzin i dyscyplin innych niż literaturoznawstwo (Nowak, 2000: 20). Jest to zresztą bardzo powszechne zjawisko: Zofia Zarębianka (2016: 144) zwraca uwagę, że tradycja odbioru oraz status autora tekstu mają przeważające znaczenie przy określaniu dyscypliny, do jakiej przynależy dany tekst. Jako przykład podała *Ucztę* Platona, uznawaną powszechnie i

zgodnie z tradycją odbioru za tekst filozoficzny, ponieważ jej autor był filozofem, nie pisarzem literatury. Jednak *Ucztę* można też potraktować jako pełnoprawny utwór literacki. Tak też jest z Gombrowiczem, znanym powszechnie przede wszystkim jako pisarz literatury pięknej, mimo że jego koncepcje – jak wykazał Nowak – są wartościowe także dla filozofii społecznej.

Nie jest zatem wykluczona możliwość wprowadzenia danego tekstu do dyscypliny innej niż ta, do której dotąd go zaliczano. Stąd też pomysł Nowaka, żeby postąpić tak z Gombrowiczem w stosunku do filozofii, po to aby móc upowszechnić jego myśl wśród filozofów. Przy czym to, co zawarł pisarz-filozof w swojej twórczości, według badacza nie jest jeszcze filozofią, a „wizją człowieka”, która może zostać dopiero przekształcona w „teorię czy model człowieka”, a więc w koncepcję wyrażoną językiem filozofii (Nowak, 2000: 60). Nowak uznał, że było to potrzebne, ponieważ Gombrowicz w swoich tekstach „spontanicznie wyczuł” i „wyraził” wiele wartościowych koncepcji, których nie wymyślili przed nim ludzie nauki. Dlatego warto im te koncepcje przybliżyć (ibid.: 38). Można tu mówić o pewnym sukcesie, ponieważ zainteresowani, czyli filozofowie, zaczęli powoływać się w swoich tekstach naukowych na „filozoficznego” Gombrowicza w opracowaniu Nowaka. Oprócz powyżej wspomnianych tekstów, trzeba wymienić prace Mieszka Ciesielskiego, który wykorzystał modele z przywołanego już artykułu, „Człowiek Gombrowicza a model jednostki racjonalnej”, do „[i]nterpretacji typów osobowych Zygmunta Baumana” w tekście „Witolda Gombrowicza wizja człowieka a jednostka epoki ponowoczesnej” (2006) oraz do „interpretacji rozważań Gombrowicza dotyczących zjawiska prowincjonalizmu” w artykule „Human on the Periphery of Community. Witold Gombrowicz on Provincialism” (2012) (Ciesielski, 2013: 32). Pomysł Nowaka doczekał się także krytycznej oceny. Brygida Pawłowska-Jądrzyk (2002) w przenikliwym artykule zarzuca filozofowi, że przypisał Gombrowiczowi przekonania typowe dla środowiska humanistów (2002: 115-117), błędnie interpretując jego poglądy na relację nauki do sztuki, oraz że autor nie zrozumiał wypowiedzi Jana Błońskiego na ten sam temat (2002: 117-118). Badaczka formułuje zastrzeżenia „rutynowej niemal banalizacji kwestionowanych koncepcji” wobec „fragmentów *stricte* polemicznych”, uznając jednak „partie książki Leszka Nowaka poświęcone ‘modelom z Gombrowicza’” za dowodzące „niezaprzeczalnej oryginalności myśli, przenikliwości oraz intelektualnej inwencji autora” (2002: 117). Autorka nie potępia zatem głównego celu i sposobu realizacji

przedsięwzięcia, jakim była rekonstrukcja filozofii Gombrowicza, wręcz przeciwnie, wyraża wobec nich uznanie, choć nie pogłębia tego wątku. Jej artykuł koncentruje się raczej na potknięciach rozumowania Nowaka przy opisie relacji między nauką a sztuką, stanowiącej wstęp i uzasadnienie dla głównego celu pracy.

W podanym wcześniej zestawieniu filozoficznego odbioru twórczości Gombrowicza w Polsce i we Francji zwracają uwagę wyraźne różnice, jakie między nimi istnieją. Przede wszystkim, prac polskich badaczy i w języku polskim jest więcej. Trzeba jednak zachować proporcje. Gombrowicz urodził się w Polsce, pisał po polsku i – w dużej mierze – o Polsce, w której z tych powodów wzbudzał największe zainteresowanie i stąd zrozumiała jest ilość dotyczących jego twórczości prac. Jednak te spośród polskich tekstów, które poruszają wątki filozoficzne, nie wyróżniają się zanadto. Wiele jest innych tekstów, przede wszystkim literaturoznawczych, a także rozpatrujących Gombrowicza w kontekście sztuki, muzyki, malarstwa, którymi się interesował (np. Millati, 2003), omawiających adaptacje filmowe jego utworów (np. Jarzębski, 2000e), czy też sytuujące go na tle krajobrazu współczesnej Polski, gdzie rola Gombrowicza zmienia się co jakiś czas (Jarzębski, 2007c; Margański, 2019). Odrębnym nurtem są badania biograficzne, reprezentowane na przykład przez Agnieszkę Stawiarską (2002), Joannę Siedlecką (2004), Klementynę Suchanow (2005, 2017). Trzeba przyznać, że też sam nurt literaturoznawczy jest różnorodny, choćby z powodu zmieniających się narzędzi badawczych: dawniej strukturalistycznych, czy też biograficznych, sytuujących Gombrowicza w kontekście modernizmu, potem postmodernizmu, wreszcie przez pryzmat współczesnej teorii postkolonialnej czy *queer*. W tej mnogości filozoficzne opracowania o Gombrowiczu nie wysuwają się na czoło, są jednym z wielu kierunków badawczych. We Francji natomiast ogólny udział prac filozoficznych jest większy, dzięki czemu mocniej one wybrzmiewają i wpływają na odbiór w większym stopniu niż w Polsce.

Z perspektywy z lotu ptaka łatwiej dostrzec prawidłowości powtarzające się w poszczególnych tekstach i wyciągnąć na ich podstawie wnioski o tym, co stanowi powtarzalną, ogólną i główną treść utworów Gombrowicza. Taką perspektywę przyjęli w dużej mierze francuscy autorzy, dzięki czemu prędzej niż polscy dostrzegli w Gombrowiczu wielkiego filozofa. Jest on zresztą we Francji ceniony i czytany do dziś, posiadając bezprecedensową i wyjątkową pozycję intelektualisty – nie tylko polskiego, ale i europejskiego – której nie posiada żaden z polskich autorów znanych we Francji. Utwory

Gombrowicza, jako jednego z nielicznych polskich pisarzy ukazały się we Francji, i to zarówno w prestiżowych wydawnictwach, jak i w wysokonakładowych wydaniach kieszonkowych (Skibińska, 2003: 145). Do takiego stanu rzeczy zdecydowanie przyczyniły się francuskie przekłady utworów Gombrowicza, w których uprzywilejowane są aspekty filozoficzne.

Powinowactwa z myślą filozoficzną pojawiają się u autorów piszących po polsku o Gombrowiczu dość wcześnie, ale są nieliczne, skąpe i fragmentaryczne. Trudno uznać za pełnoprawne, filozoficzne odczytanie porównania do powiastek filozoficznych czy też próby odnoszenia opowiadań do teorii psychoanalizy, bo krytyce literackiej sprawiały problemy interpretacyjne. Także późniejsze opracowania, znacznie obszerniejsze i bardziej dopracowane pod względem koncepcji, nie uprzywilejowują myśli filozoficznej Gombrowicza. „Filozoficznych” tekstów o Gombrowiczu jest stosunkowo niewiele, jeśli weźmie się pod uwagę ogólną ogromną liczbę recenzji, felietonów, esejów i opracowań naukowych, jakie napisali o nim badacze w Polsce. Nie można też powiedzieć, aby ich przybywało z czasem w ogólnej liczbie tekstów o Gombrowiczu. Na przykład, ostatnio wydany obszerny tom z licznymi artykułami *Przed i po. Witold Gombrowicz* (2019) nie zawiera ani jednego tekstu, który można byłoby przyporządkować do tej kategorii – dominują analizy literaturoznawcze. Z drugiej strony trzeba oddać polskim pracom, że nie odbiegały zbyt od pierwotnego zamysłu Gombrowicza, nie przekraczając pewnej granicy w łączeniu go z ideami odległymi od jego pierwotnego zamysłu. Z tej perspektywy można zarzucić francuskim badaczom zbyt brawurę interpretacyjną, skoro jego utwory bywały odczytywane ściśle poprzez soczewkę pojęć danego nurtu, jak na przykład okrzyknięcie Gombrowicza autorem „Nowego Teatru” po wystawieniu sztuki *Ślub* w 1963 r. lub interpretacja tego utworu w kategoriach ściśle marksistowskich, autorstwa Luciena Goldmanna w 1964 r. (Miecznicka, 2002: 89-91). Sprawiało to, że Gombrowicz nie zawsze był rozumiany tak, jak sam by sobie tego życzył. Z drugiej strony, we francuskich opracowaniach widać większą chęć włączenia go do ogólnoeuropejskiego dialogu o ważnych, humanistycznych i filozoficznych kwestiach. Odbyswał się on szczególnie intensywnie w Paryżu, miejscu działalności licznych intelektualistów i myślicieli, a Gombrowicz był po prostu jednym z nich według autorów takich jak Dominique de Roux, Jacques Volle czy Jean-Pierre Salgas. Biorąc pod uwagę jego liczne powiązania ze współczesnymi mu nurtami myślowymi (więcej na ten temat w rozdziale 5.3), lub wręcz

wyprzedzanie niektórych z nich (rozdział 5.4), trzeba powyższym autorom przyznać rację: Gombrowicz był przenikliwym myślicielem XX w., przejętym kwestią miejsca jednostki w świecie. A przecież o randze filozofa nie decyduje to, w jakim stopniu i w jaki sposób powoływał się na prace poprzedników, ale właśnie na ile jego własna myśl jest oryginalna, nowa i trafna w swojej diagnozie rzeczywistości. Tego typu ujęcia w polskich opracowaniach zdarzają się niezwykle rzadko.

Opracowania większości polskich badaczy skupiają się przede wszystkim na samym tekście literackim, nie jego powiązaniach z kontekstem filozoficznym. Według nich na ogół Gombrowiczowska „filozofia” jest bliżej samego Gombrowicza – to próby rozpracowania jego koncepcji. Potwierdza to złożona definicja koncepcji formy dokonana przez Jarzębskiego w 1971 r., czy też praca Nowaka, najbardziej kompleksowe z dotychczasowych ujęć filozofii Gombrowicza. Łączy ona zalety ujęć francuskich i polskich badaczy: z jednej strony, uznaje Gombrowicza za pełnoprawnego myśliciela XX w., z drugiej – koncentruje się przede wszystkim na nim i jego myśli. Jest to rekonstrukcja filozofii Gombrowicza, kompetentnie przeprowadzona i stanowiąca narzędzie do wykorzystania w dalszych badaniach i dyskusjach. Jest to zatem ogniwo między ostrożnymi, zachowawczymi pracami polskimi a śmiałymi pracami francuskimi, które nie potrzebowały specjalnego zaproszenia ze strony Nowaka, a choć mniej skrupulatnie potraktowały filozofię Gombrowicza, koncentrowały się na tym, by ją od razu włączyć w szerszy kontekst.

Tak mniej więcej wygląda obraz filozoficznych poszukiwań w obrębie uniwersum Gombrowicza. Przy wyodrębnianiu prac uwzględniających aspekt filozoficzny jako decydujące zostało ogólnie przyjęte kryterium geograficzne oraz językowe. Znaczenie ma to, w jakim języku i w jakim środowisku – polskim czy francuskim – ukazały się prace, co pokazuje obecność dwóch odrębnych środowisk interpretacyjnych. Trudno jest postawić między nimi definitywną granicę: na przykład, polskie środowisko badaczy Gombrowicza jest zainteresowane tym, co się pisze o autorze za granicą (nie tylko we Francji), ale nie ma analogicznego zainteresowanie badaczy francuskich polskimi opracowaniami. Trudno też ocenić, co ostatecznie powinno przesądzać o przynależności tekstu do danego środowiska – czy wystarczy, by tekst ukazał się jedynie w danym języku? Czy powinien zostać poświadczony cytowaniami innych badaczy? Czy musi zgadzać się ze specyfiką badań w danym środowisku? Dlatego od powyższego kryterium można wyodrębnić

wyjątki. Na przebieg recepcji w Polsce miały wpływ na przykład prace nie polskiego, a chorwackiego badacza – Zdravka Malicia, chętnie cytowanego w polskich tekstach, ale już francuskojęzyczny badacz Jean-Pierre Salgas, mimo że jego teksty są także tłumaczone na język polski, prezentuje podejście bardziej typowe dla gombrowiczologów znad Sekwany – pisze o kwestiach bardziej uniwersalnych. Z kolei Jeleński i Sandauer początkowo publikowali po polsku, potem zaś także po francusku na początku odbioru Gombrowicza we Francji, co uprawnia ich teksty do uznania za czynniki kształtujące recepcję Gombrowicza w obu krajach. Niniejsze rozróżnienie powstało na potrzeby tej pracy i nie rości sobie prawa do bycia jedynym słusznym. Omówione prace znajdują się w poniższej tabeli:

Tab. 2. Filozoficzne odczytanie Gombrowicza w Polsce i we Francji.

Rok	Rok wydania tłumaczenia francuskiego	Opracowania polskie	Opracowania francuskie
20-lecie międzywojenne		Leon Piwiński (1933) „Interesujący debiut” Bruno Schulz (1938) <i>Ferdydurke</i>	
1950	Nawiązanie współpracy z Jerzym Giedroyciem, wydawcą „Kultury” w Paryżu		
1953	<i>Trans-Atlantique. Mariage</i> (1953) Denoël, tłum. Constantin Jelenski i Geneviève Serreau, Kultura, Paryż.		
1957		Konstanty Jeleński, „Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza”	
1958	<i>Ferdydurke</i> (1958) Bourgois, tłum. Brone, Paryż		
1959		Andrzej Falkiewicz, „Problematyka <i>Ślubu</i> Gombrowicza” Artur Sandauer, „Polska formuła egzystencjalizmu”	Konstanty Jeleński, „Witold Gombrowicz ou l’immaturité adulte” Artur Sandauer, „A propos du <i>Ferdydurke</i> de Gombrowicz”
1962	<i>La pornographie</i> (1962), tłum. Georges Lisowski, Julliard, Paryż.		
1964	Przeprowadzka Gombrowicza do Francji		
1965	<i>Cosmos</i> (1965)	Artur Sandauer, „Witold	

	Denoël, Georges Sédur, Paryż	Gombrowicz – człowiek i pisarz	
1966		Zdravko Malić, <i>Ślub</i>	
1967	Bakakai (1967) tłum. Georges Sédur, Allan Kosko, Brone, Denoël, Paryż.		
1969	Śmierć Gombrowicza		
1971		Andrzej Kijowski, „Kategorie Gombrowicza” Jerzy Jarzębski, „Pojęcie formy u Gombrowicza”	Constantin Jelenski, Dominique de Roux (red.), Gombrowicz, <i>Herne</i> , Paryż. Dominique de Roux, <i>Gombrowicz</i> Renato Barilli, „Sartre i Camus jugés dans le <i>Journal</i> ”
1972		Stefan Morawski, „Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych”	Jacques Volle, „Gombrowicz, bourreau, martyr”
1973	Ferdydurke , tłum. Georges Sédur, Paryż	Renato Barilli, „Sartre i Camus w <i>Dzienniku</i> ” Michał Głowiński, <i>Parodia konstruktywna</i>	
1974		Edward Fiata, <i>Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza</i>	
1977			Rosine Georgin, <i>Gombrowicz</i>
1982		Jerzy Jarzębski, <i>Gra w Gombrowicza</i>	
1984		Andrzej Stanisław Kowalczyk, „Gombrowicz – Husserl. O fenomenologicznych inspiracjach w <i>Dzienniku</i> ”	
1991		Francesco M. Cataluccio, Illg Jerzy, <i>Gombrowicz filozof</i>	
1995		Janusz Margański, „Gombrowicza tragedia filozoficzna”	

1996		Leszek Nowak, „Gombrowicza model świadomości (między)ludzkiej” Andrzej Falkiewicz, „Gombrowicz: filozof i filozofujące dzieło” Tomasz Banaszak „Kilka uwag o pojęciu wolności u Gombrowicza” Katarzyna Paprzycka „Gombrowicz a analityczne teorie działania”	
2000		Leszek Nowak, <i>Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi</i>	Jean-Pierre Salgas, <i>Witold Gombrowicz ou l’athéisme généralisé</i>
2002		Maciej Szmyd, „Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach <i>Kosmosu</i> Witolda Gombrowicza”	
2003		Jerzy Franczak, <i>Rzecz o nierzeczywistości. Młodości Jean-Paul Sartre’a i Ferdynandiego Witolda Gombrowicza jako powieści dojrzałego modernizmu</i>	
2004		Michał Paweł Markowski, <i>Czarny nurt</i>	
2011			Jean-Pierre Salgas, „Gombrowicz, un structuraliste de la rue”
2012		Małgorzata Smorąg-Goldberg, „Gombrowicza pisanie o inności” Andrzej Zawadzki, „Gombrowicz a myśl słaba” Jean-Pierre Salgas, „Witold Gombrowicz, socjolog w stanie nieważkości (Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu)” Benjamin Paloff, „Zaraźliwy śmiech. Tożsamość i infekcja w	

		<i>Bakakaju</i> Alfred Gall, „Rozgrywka z filozofią. Bycie i czas Martina Heideggera w maszynierii Kosmosu Witolda Gombrowicza”	
2013		Paweł Rojek, Rojek Justyna, „Człowiek Gombrowiczowski” Mieszko Ciesielski, „Człowiek Gombrowicza a model jednostki racjonalnej” Andrzej Falkiewicz, „Człowiek Gombrowiczowski i człowiek ewangeliczny w teorii socjalizmu Leszka Nowaka”	Krystyna Masłowski-Béthoux, „Witold Gombrowicz ou La mise en scène de l'homme relationnel”

Myśl filozoficzna Gombrowicza nie powstała oczywiście w próżni. Wymienione powyżej opracowania co prawda naświetlają, w jaki sposób krytycy, recenzenci, teoretycy odkrywali filozofię u Gombrowicza, ale nie wyjaśniają jej źródeł, kluczowych do jej zrozumienia. Dlatego te źródła zostaną opisane w kolejnych rozdziałach, wychodząc od najogólniejszych realiów historycznych, współczesnych Gombrowiczowi: polityki, ekonomii, społeczeństwa, sztuki (rozdział 4), poprzez epoki modernizmu i postmodernizmu, które wtedy wyodrębniono (rozdziały 5-5.1). Istotnym krokiem będzie objaśnienie charakteru filozofii Gombrowicza, wpisującego się w postmodernizm (podrozdziały 5.1.3-5.1.3.2), oraz charakterystyka dyscyplin, z których czerpał w swojej twórczości, z zaznaczeniem jego powiązań z tymi dyscyplinami (rozdziały 5.2-5.4). Wreszcie rozdział 6. będzie w całości dotyczył samej filozofii Gombrowicza, zarówno pod kątem teoretycznym (podrozdziały 6-6.1.3), jak i praktycznym, polegającym na analizie porównawczej tekstów wyjściowych z francuskimi tekstami docelowymi (podrozdziały 6.2-6.5.), z której na końcu zostaną wyciągnięte wnioski (rozdział 7).

4. Burzliwy XX w. – między rozpadem a narodzinami nowego porządku

Historia wpłynęła na Gombrowicza w sposób niebezpośredni. Nie stanowiła nigdy jego głównego tematu pisarskiego, nie tylko w początkach kariery, ale także w latach powojennych, kiedy tematyka historyczna zdominowała literaturę polską i europejską. Niemniej jednak specyfika i siła wydarzeń historycznych XX w. odcisnęły wyraźne piętno na jego życiu i twórczości. Interesowały go przy tym nie tyle fakty historyczne, ile bardziej ogólna kondycja człowieka wobec zmieniającej się rzeczywistości. Okresem, na który zostanie położony nacisk przy opisie historii, będą lata życia Gombrowicza, urodzonego w 1904 r., a zmarłego w 1969 r. Chodzi więc o niemal całą pierwszą połowę XX w. i część drugiej. To bardzo długi okres czasu pod względem historycznym, obfitujący w wydarzenia – w tym przede wszystkim dwie wojny światowe, które trwale zmieniły mentalność ludzi i dalszy bieg historii w Polsce, w Europie i na świecie. Był to czas ciągłej destabilizacji, gwałtownych przemian i zapaści: gospodarczych, społecznych, politycznych, artystycznych, a przez to wyczerpywania się dawnych, anachronicznych form życia i poszukiwania nowych. Nie bez powodu jest to wiek naznaczony walką państw o wpływy i władzę nad innymi, emancypacją kobiet, walką robotników o lepsze warunki pracy czy też zmaganiem artystów o ukazanie świata w nowy sposób. XX w. zdecydowanie zrywał z minionymi wiekami, jednak złożona sytuacja, w jakiej znalazła się ówczesna cywilizacja europejska, nie pozwalała płynnie zastąpić dawnych, odrzuconych form nowymi. Człowiek XX w. był więc skazany na nieustanne poszukiwanie nowych ścieżek. To czas, który po raz pierwszy w historii na charakterystyczne dla siebie pytania dopuścił tak dużą mnogość odpowiedzi, w których nie ma jedynej właściwej, jednoznacznej i trafnej. Można to tłumaczyć gwałtownością, z jaką następowały przemiany, przez co nim społeczeństwo zdążyło uporać się z jednym wydarzeniem, następowało kolejne, zmuszające do rewizji wcześniejszych wartości. niespotykane dotąd w dziejach ludzkości tempo przemian w XX w. wynikało z rozwoju techniki i technologii, które przyspieszyły i usprawniły wiele dziedzin życia: komunikację, produkcję, odkrycia naukowe, a co za tym idzie – wszystkie procesy cywilizacyjne. Znaczenie ma także skala tych wydarzeń, a w XX w. było przynajmniej kilka takich, które nie wydarzyły się nigdy wcześniej w dziejach ludzkości: wojny światowe, globalna zmiana ustroju gospodarczego, wyścig zbrojeń i badania kosmiczne, rewolucja naukowo-techniczna. Ciągłe poszukiwanie wartości, punktu

odniesienia, formy postrzegania świata – charakteryzują XX w., zapamiętany w pędzie naprzód i bez wahania odrzucający wszystko, co przestarzałe, nieskuteczne, niepotrzebne.

4.1 Przełom XIX i XX w.

Na progu XX w. na arenie międzynarodowej panował względny spokój. Poszczególne państwa zajęte były umacnianiem swoich pozycji, bądź też dążeniami, by uzyskać niezależność, jeśli jej nie miały. Jednak ich ambicje wykraczały poza politykę wewnętrzną i doprowadzały do lokalnych konfliktów. W XIX w. panowały ruchy narodowe oraz nacjonalistyczne, w powstaniu których dużą rolę odegrał romantyzm i Wiosna Ludów (1848-1849). Ruchy te sprzyjały walkom państwowotwórczym i niepodległościowym, które doprowadziły do wyzwolenia lub utworzenia wielu krajów (Chwalba, 2012: 617-618; Czubiński, 2011: 30, 41). Inne, jak Polska, miały niespełnione dążenia niepodległościowe, ponieważ znajdowały się pod okupacją innych państw (Chwalba, 2012: 617-618). Zabory na polskich ziemiach trwały bardzo długo i znacznie ograniczały swobody obywatelskie. Tymczasem niektórym zniewolonym narodom udało się uzyskać niezależność. Polacy mieli poczucie przynależności do jednej tradycji narodowej i choć ich pozycja w Europie była słaba, uważali, że należy im się utracona wolność. Czynniki te podsycaly żal za państwowością i żal ten nadawał ton nastrojowi mieszkańców dawnych ziem polskich, ówczesnie będących pod zaborami. W takiej atmosferze przyszedł na świat Witold Gombrowicz w 1904 r. Jego dzieciństwo upłynęło częściowo właśnie podczas zaborów i z pewnością miał wtedy okazję usłyszeć od starszych, jak bardzo tęsknią za wolną Polską. Nic zatem dziwnego, że później kwestia przynależności do narodu stała się jednym z tematów twórczości pisarza.

Przełom XIX i XX w. był jednocześnie bardzo intensywnym i pomyślnym okresem dla gospodarki: nastąpiło wtedy powiększanie się globalnego dochodu narodowego. W latach 1870-1913 Europa odnotowała najszybszy przyrost gospodarczy (Matera, Skodlarski, 2004: 153), choć oczywiście Polacy, którzy żyli na obszarze zaborów, z pewnością nie odczuli poprawy gospodarki w takim stopniu, w jakim dotyczył on bogatych mocarstw. Czynniki, które oprócz pokoju sprzyjały gospodarce były wynalazki i związany z nimi postęp techniczny oraz wzrost znaczenia oświaty i nauki. Bogate państwa europejskie czerpały dodatkowo korzyści z kolonii zamorskich. Wszystko to doprowadziło

do drugiej rewolucji przemysłowej (pierwsza miała miejsce w latach 1760-1830), w wyniku której rozwinął się kapitalizm monopolistyczny (ibid.: 132, 140, 153; Wojnarski, 2004: 95). Ten z kolei sprzyjał umiędzynarodowieniu się gospodarki. Doszło także do zwiększonej zależności ekonomicznej między poszczególnymi krajami (Matera, Skodlarski, 2004: 139), stąd na początku XX w. można już mówić o gospodarce światowej (ibid.: 147, 149). Największą rolę odgrywały mocarstwa gospodarcze, będące też mocarstwami politycznymi: Wielka Brytania, Francja, Stany Zjednoczone i Niemcy i Japonia (Wojnarski, 2004: 156 i nast.).

Wynalazki i badania naukowe, jakie przeprowadzono na przełomie XIX i XX w. stanowiły kamień milowy, zarówno pod względem liczby, jak i innowacyjności. Sprzyjał temu wzrost znaczenia oświaty i liczby kształconych specjalistów, będących potencjalnymi wynalazcami i innowatorami. Wpłynęło to na stopniowe, ale trwałe zmiany życia ludzi na całym świecie. Wielkim przełomem było także odejście od systemu feudalnego, sięgającego korzeniami średniowiecza, na rzecz kapitalizmu. Kapitalizm zupełnie zmienił sposób funkcjonowania produkcji i konsumpcji, a jego rozpowszechnienie się nastąpiło pod koniec XIX w. Na skutek jego wprowadzenia w latach 1870-1913 produkcja przemysłowa wzrosła prawie czterokrotnie (ibid.: 149-150).

Jako że Gombrowicz pochodził z dobrze sytuowanej rodziny ziemiańskiej, powyższe zmiany wpłynęły początkowo na jego sytuację rodzinną w ograniczonym stopniu. Gombrowiczowie posiadali liczne majątki na ziemiach polskich i z nich się utrzymywali. Jednak oprócz tego ojciec Witolda, Jan Gombrowicz z własnej inicjatywy także podejmował się prowadzenia różnych interesów. Między innymi, odziedziczył po swoim ojcu, a dziadku Witolda młyn, który na cześć syna nazwał Witulin. Przekształcił go w papiernię i miał zamiar przekazać ją synowi, gdy ten dorośnie, by zapewnić mu utrzymanie. Choć tak się nie stało, dalsze przemiany historyczne poszły właśnie w tym kierunku: szlachta utraciła majątki, a dawni chłopci zaczęli się usamodzielniać i dawne podziały klasowe zaczęły tracić na znaczeniu. Wiązało się to z przemianami społecznymi.

U progu XX w. w Europie utrzymywał się system feudalny, będący podstawą funkcjonowania społeczeństwa od wielu stuleci. Kiedy więc doszło do zmian dążących do jego obalenia, nie było wątpliwości, że będzie to przełom. Kapitalizm oznaczał zupełnie nowy, nieznany świat. Zaczęło się od reformy rolnej, dzięki której ziemia stała się własnością prywatną, którą mógł kupić każdy, kto miał odpowiednią sumę pieniędzy.

Spółeczeństwa europejskie mieszkaly w tamtym czasie glównie na wsi, a ziemia byla podstawą utrzymania, więc reforma miała fundamentalne znaczenie. Sprawila ona, że pochodzenie przestało się liczyć – teraz podstawą do określenia pozycji społecznej stał się stan posiadania (Skrzypek, 2009: 22-25). Przemiany w strukturze społecznej widać na przykładzie życia Witolda Gombrowicza. Pochodził ze szlachty ziemiańskiej, a więc był wysoko urodzony, choć nie należał do arystokracji. Jego rodzina utrzymywała się z majątków, glównie położonych pod Warszawą, a oprócz tego z przedsięwzięć podejmowanych przez jego ojca, Jana Gombrowicza. Wojna zastała go w Argentynie, dokąd udał się okrętem wycieczkowym, i sprawila, że pozostał za oceanem. Życie byłego szlachcica okazało się bardzo trudne, Gombrowicz próbował utrzymać się z pisania. Dla Argentyńczyków był jednak obcojęzycznym, nieznanym imigrantem z dalekiego kraju europejskiego, a dla emigracji polskiej – młodym, mało jeszcze znanym pisarzem, który w dodatku nie chciał podtrzymywać narracji o Polsce reprezentowanej przez polską inteligencję na emigracji. Gombrowicz wobec tego narzekał na utratę dawnej pozycji społecznej, choć paradoksalnie, już od najmłodszych lat nie czuł się w pełni szlachcicem. W dzieciństwie bawił się z dziećmi z niższych warstw społecznych, nie umiał też zachowywać się wobec służby „po pańsku”, w przeciwieństwie do swojego ojca, którego uważał za szlachcica *par excellence*. Przemiany w strukturze społecznej wywołały więc wiele paradoksów u Gombrowicza: z jednej strony wychwalał niższość, w *Ferydurke* poszukiwał parobka, gdyż przedstawiciele ludu reprezentowali dla niego naturalność i autentyczność, zaprzeczenie formy; z drugiej strony, nigdy nie przestał całkowicie być szlachcicem podkreślającym własną godność osobistą oraz wymagającym partnerem do rozmowy. Echo dawnego porządku społecznego pobrzmiewa też w Gombrowiczowskiej koncepcji relacji międzyludzkich, w obrębie których niższość i wyższość nieustannie ze sobą walczą.

Ścisły podział na szlachtę i chłopów, determinowany przez urodzenie i niedający zbyt wielu perspektyw na zmianę pozycji społecznej sprzyjał myśleniu hierarchicznemu, a także religii chrześcijańskiej, ponieważ zakładała wyższość Boga nad ludźmi. Dlatego też w czasie, gdy przynależność do danej grupy społecznej stała się sprawą bardziej płynną, zachwiała to dotychczas obowiązującymi zasadami religijnymi i zaczęto od nich odchodzić. Proces laicyzacji objął glównie kraje Zachodu i trwał od rewolucji francuskiej w 1789 r. Była to także zasługa działalności ruchów i partii socjalistycznych, anarchistycznych oraz

środowisk uważających się za nowoczesne. Nastąpiło wyprowadzenie religii z życia publicznego, zaczęto oddzielać sferę religijną od państwowej, ograniczono wpływ kleru w przestrzeni publicznej (Chwalba, 2012: 350, 345). Choć i w przeszłości zdarzały się odstępstwa od wiary, autorytet Kościoła był niepodważalny i wszechobecny. Także rozszerzające się miasta zapewniały anonimowość, wolność i tolerancję. Sprzyjało to porzucaniu religii, która nie była w stanie zaspokoić nowych potrzeb społeczeństwa (Skrzypek, 2009: 50, 55). Gombrowicz miał symptomatyczny dla tych czasów pogląd na kwestie religijne. Jego koncepcja społeczeństwa skupia się wyłącznie na relacjach międzyludzkich i nie ma w niej miejsca na ingerencję Boga.

Na przełomie XIX i XX w. panował względny pokój. Zakłócały go lokalne konflikty, które zdawały się wskazywać, że Europa idzie ku ogólniejszemu, znacznie większemu konfliktowi. W końcu doszło do niego w 1914 r. O I wojnie światowej mówi się, że definitywnie zamknęła XIX w., pewien etap w historii, a otworzyła kolejny.

4.2 I wojna światowa

Czas do 1914 r. minął pomyślnie pod znakiem rozwoju gospodarczego i handlu międzynarodowego (Matera, Skodlarski, 2004: 148). Potem dobra passa została gwałtownie złamana na długi czas, najpierw przez I wojnę światową, potem kryzys w 1929 r., a także ich następstwa: „rewolucję bolszewicką i odejście Rosji (...) od systemu wolnorynkowego, ciągnący się przez ponad dekadę problem zadłużenia i reparacji wojennych, destabilizację systemu monetarnego, dominację protekcjonizmu handlowego” (Matera, Skodlarski, 2004: 160-161). Atmosferę w Europie przed I wojną światową określa się jako „zbrojny pokój”, kiedy to nikt nie odważył się wystąpić zbrojnie jako pierwszy, ale wszystkie państwa pełną parą szykowały się do konfrontacji (Kukiel, 1992: 390; Chwalba, 2012: 632-633). Jako że podział kolonialny został dokonany, w końcu państwa europejskie zaczęły zwracać się przeciwko sobie (Pronobis, 1991: 11, 15). Wiele zapowiadało, że dojdzie w końcu do wojny, między innymi walki na Bałkanach (Czubiński, 2011: 50). Destabilizacji sprzyjały także rewolucje w Rosji: w 1917 r. wybuchła rewolucja lutowa, a po niej październikowa. W ich wyniku władzę przejęli bolszewicy dowodzeni przez Lenina (Pronobis, 1991: 16-21). Nastroje rewolucyjne i komunistyczne zaczęły przenikać do Niemiec, w związku z czym wymuszono abdykację cesarza i w 1918 r.

ogłoszono Niemcy republiką. Większe państwa wciągały za sobą walk państwa mniejsze, przez co wkrótce lokalny problem przemienił się w wojnę światową (Chwalba, 2012: 634-636; Czubiński, 2011: 67; Pronobis, 1991: 12-13). Wojna zaczęła się, gdy oba bloki militarne – trójp porozumienia i trójp rzymierza – wzajemnie się równoważyły, przez co żadne z nich nie mogło zdobyć przewagi nad przeciwnikiem. Zastosowano nowy sposób walki – wojnę pozycyjną, podczas której żołnierze ostrzeliwali się z okopów, nie mogąc przełamać frontu, co przełożyło się na ogromną liczbę ofiar. Ostatecznie zawieszenie broni podpisano 11 listopada 1918 r. w Compiègne (ibid.: 24-25), co było ulgą dla wszystkich, jako że walki ciągnęły się długi czas bez nadziei na rozstrzygnięcie. Wojna pochłonęła ogromną liczbę ofiar, sprzętu i nakładów finansowych (Czubiński, 2011: 120-121), doprowadzając do wzajemnego wyniszczania się przeciwników i ostatecznie do utraty dominującej pozycji Europy na świecie (Chwalba, 2012: 634; Pronobis, 1991: 15). Osłabienie wojną stało się podstawą do późniejszej utraty kolonii imperiów europejskich, wzmocnienia pozycji USA i wielkich zniszczeń, których odbudowa trwała potem długie lata. Panowało poczucie, że zostały przekroczone pewne granice, zmieniło się wyobrażenie o skali okrucieństwa i zniszczeń, do jakich można doprowadzić w ciągu zaledwie kilku lat. I wojna definitywnie zakończyła XIX w. i otworzyła nowy etap, zmuszający do zmierzenia się z nowymi wyzwaniami. Była ona wydarzeniem, które nikogo nie pozostawiło obojętnym. Także Gombrowicz żywo interesował się tym, co działo się na świecie, o czym mogą świadczyć jego komentarze do bieżących wydarzeń w *Dzienniku* i *Kronosie*. W czasie wojny miał zaledwie 10-14 lat i już wtedy wykazywał zainteresowanie zdarzeniami światowymi, śledząc uważnie ich przebieg:

[w] tych latach wojna światowa wzbudziła we mnie nieuleczalną tęsknotę do Zachodu (...). Studiowałem z napięciem zmiany frontu i zaznaczałem na mapie ołówkiem każdą zdobytą wioskę gdzieś tam, w pobliżu Reims czy Amiens, z uroczystą miną – jak gdyby od tego miało zależeć wygranie wojny (Gombrowicz, 1996f: 18).

W tym czasie Gombrowicz był jeszcze zbyt młody, by wykształcić sobie zdanie o bieżących wydarzeniach. Powyższy wpis świadczy jednak tyle o sile oddziaływania wojny na jej obserwatorów, jak i o tym, że już od najmłodszych lat pisarz-filozof wykazywał zainteresowanie tym, co się działo wokół. Wydarzenia, które śledził, miały potem wpłynąć na jego postrzeganie świata i na wykształcenie się Gombrowiczowskiej filozofii.

Wojna miała długofalowe i katastrofalne skutki. Nie tylko nie pomogła w rozwoju, ale wręcz zahamowała go, pochłaniając wielkie środki i wpędzając Europę w kłopoty finansowe. Była to szokująca zmiana w stosunku do pełnego dobrobytu XIX w., kiedy gospodarki państwowe rozwijały się intensywnie i prowadziły wymianę międzynarodową. Kolejne lata upłynęły więc pod znakiem prób radzenia sobie z negatywnymi skutkami I wojny światowej.

4.3 20-lecie międzywojenne

I wojna spowodowała trwały szok i traumę, którą starano się odreagować w rozrywkach. Między innymi dlatego w dwudziestoleciu międzywojennym rozwijał się intensywnie sektor rozrywki, a lata 20. określono jako „ryczące dwudziestki” (ang. *roaring twenties*) lub „szalone lata” (fr. *années folles*). Świetnie to oddawało charakter ówczesnych zabaw: wielkie nieszczęście można było zagłuszyć tylko rozrywkami głośnymi, kolorowymi, takimi, w których można się zapamiętać i zapomnieć o wszystkim. Popularne były kabarety, jazz i rewia (Janicka, 2007: 171-172). Prawdziwą karierę zrobiło kino, które stało się rozrywką dla mas. Wypierało ono powieść, gdyż było łatwiejsze w odbiorze i tańsze, silnie działało też na wyobraźnię (ibid.: 132). Rozrywką masową stał się również sport i zawody sportowe, rozpowszechniło się radio. W dużych miastach europejskich życie koncentrowało się w kawiarniach. Gromadzili się tam artyści, młodzież mieszczańska, ziemiańska i uniwersytecka (ibid.: 171-172).

Rozrywki są obecne w utworach Gombrowicza, przede wszystkim sport, który pojawia się w *Ferdydurke* jako jeden z przejawów krytykowanej nowoczesności. O popularności operetek tamtego czasu świadczy też tytuł jednego z dramatów – *Operetka*, którego budowa nawiązuje do budowy utworów tego gatunku. Życie zamożnego obywatela, *bon vivanta*, w okresie 20-lecia międzywojennego opisuje między innymi opowiadanie *Tancerz mecenas Kraykowskiego*. Tytułowy mecenas to człowiek lubiący dobre towarzystwo i dobrą zabawę, umiejący korzystać z rozrywek. Życie kawiarniane natomiast było tak intensywne, że dołączył do niego także *outsider* Gombrowicz, choć na swoich zasadach. Miał on w zwyczaju trzymać się raczej na uboczu i tak też zrobił w kawiarni „Ziemiańska”, gdzie założył stolik z własnym towarzystwem, z dala od znanych osób. Szalona atmosfera niespodziewanych przygód, panująca w *Ferdydurke*, z pewnością

została zainspirowana atmosferą 20-lecia międzywojennego. Zwłaszcza że także akcja powieści rozgrywa się właśnie w tym czasie.

Jednak obok rozrywek w okresie wojen miały miejsce także poważniejsze procesy społeczne. Społeczeństwa europejskie, i nie tylko, żyły od wieków w systemie patriarchatu, który ograniczał wolność kobiet i możliwość ich uczestnictwa w życiu publicznym (Skrzypek, 2009: 56). W XX w. po raz pierwszy zdano sobie tak wyraźnie sprawę z jego istnienia i podjęto próby jego obalenia. Powodów było kilka: patriarchat był usankcjonowany religią chrześcijańską, która traciła autorytet, co naturalnie dało podstawę do jego osłabienia. Poza tym walce kobiet w nieco nieoczekiwany sposób przysłała z pomocą wojna. W jej wyniku wielu mężczyzn zginęło lub stało się niezdolnych do pracy, przez co w pracy zarobkowej i innych aspektach życia publicznego zastępowały ich kobiety, udowadniając, że także zasługują na prawa przysługujące mężczyznom, skoro są w stanie podjąć ich obowiązki (Skrzypek, 2009: 108). Późniejsze postulaty się poszerzyły o „dostęp do oświaty, szczególnie do uniwersytetów, reformę prawa rodzinnego, a ponadto prawo do pracy i równej – bez względu na płeć – płacy (...)” (Janicka, 2007: 158). Echa emancypacji pobrzmiewają w *Ferdydurke*, gdzie występuje postać Zuty Młodziakówny, będącej przeciwieństwem dawnego wyobrażenia o młodych kobietach i dziewczynach. Zuta jest nonszalancka, impertynencka, uprawia sport i obca jest jej skromność pod każdym względem. Choć oczywiście ta postać jest nieco przerysowana, w jej charakterze z pewnością odbijają się międzywojenne tendencje dotyczące emancypacji.

Innym niespodziewanym skutkiem wojny był rozwój szkolnictwa. Już pod koniec XIX w. wykształcenie zaczęło odgrywać większą rolę, a wykształceni ludzie wykonywali wolne zawody lub zostawali urzędnikami państwowymi (Skrzypek, 2009: 55). Wojna pokazała, jak ważne jest wykształcenie, choćby elementarne. Państwa zaczęły więc przykładać większą wagę do szkolnictwa, aby zapobiegać analfabetyzmowi – zwłaszcza na wsi. Brak wykształcenia zaczął być przyczyną społecznego wykluczenia. Szkolnictwo stało się narzędziem polityki nacjonalistycznej i propaństwowej, konsolidującej jedność narodową, na przykład poprzez wprowadzenie do szkół jednego języka narodowego (ibid.: 113-114). Rozwój szkolnictwa był z pewnością zjawiskiem pozytywnym, ale niepozbawionym wad. o wadach tych można się najlepiej przekonać, przypominając sobie znane sceny z *Ferdydurke*, gdzie szkoła nie jest przedstawiona jako instytucja wspierająca

rozwój i unowocześnienie społeczeństwa, ale wręcz przeciwnie: jest to miejsce, gdzie się hołubi przeszłość, powtarza wytarte frazesy i niweluje się przejawy samodzielnego myślenia uczniów.

Choć po wojnie społeczeństwa europejskie pragnęły spokoju, do głosu dochodziły także i inne dążenia. Rozprzestrzeniający ustrój kapitalistyczny prowadził do wyzysku robotników, co skłaniało ich do buntu i przychylności wobec idei komunistycznych. Panowały nastroje rewolucyjne, które najintensywniej wyładowały się podczas rewolucji bolszewickiej w Rosji (Janicka, 2007: 157). Inną bardzo wpływową ideą był nacjonalizm, który rozwinął się w Europie w XIX w. i początkowo wspomagał procesy państwowotwórcze (Skrzypek, 2009: 63), potem zaś podsycał nastroje prowojenne, usprawiedliwiając konieczność walki z innymi dobrem państwa (ibid.: 83). Panowały konflikty o podłożu narodowościowym, inne kultury i państwa uznawano za wrogie i dążono do kultywowania własnych zwyczajów. Panowała roszczeniowa postawa względem innych krajów, a żeby przekonać o swoich racjach, odwoływano się do argumentów historycznych, etnicznych, etnograficznych, ekonomicznych (ibid.: 101-104). Co prawda I wojna światowa całkowicie zmieniła wizerunek wojny w ogóle: z męskiej przygody, w czasie której żołnierz ma się przysłużyć ojczyźnie, stała się horrorem, w którym nie ma miejsca na bohaterskie walki, a jedynie na bezsensowną, przypadkową śmierć w okopach (ibid.: 87). Mimo to, w obliczu znacznego osłabienia politycznego i gospodarczego, ludzie byli zdezorientowani i często nie wiedzieli, komu powierzyć władzę. W tej sytuacji dochodzili do niej dyktatorzy, sposobami legalnymi lub pół legalnymi, i sprawowali rządy, zręcznie manipulując społeczeństwem (ibid.: 131). Zwłaszcza w krajach przegranych powodzeniem cieszyli się dyktatorzy: Stalin, Mussolini i Hitler (ibid.: 143). Ich dyktatury sprzeciwiały się demokracji, skupiały się na kulcie wodza i głosiły konieczność odzyskania świetności państwowej kosztem innych narodów (Janicka, 2007: 164-167, 181-182).

Na podłożu nacjonalizmu wyrosła jeszcze inna ideologia – antysemityzm, uznająca naród żydowski za szkodliwy i nawołująca do jego zniszczenia. Poglądy rasistowskie były powszechne już w XIX w., ale dopiero Hitler odważył się na przełożenie ich na konkretne czyny, w dodatku z brutalną konsekwencją. Złe traktowanie mniejszości narodowych wynikało z nacjonalistycznej polityki społecznej i godziło głównie w Żydów, którzy nie mieli własnego państwa, więc nigdzie nie byli „u siebie”, mimo że od wieków mieszkali dość licznie w Europie i współtworzyli jej krajobraz ekonomiczny, kulturowy i społeczny.

Szczególnie dotkliwa była rasistowska polityka III Rzeszy, szykanująca Żydów i ograniczająca ich prawa gospodarcze, a przez to skłaniająca ich do emigracji (Skrzypek, 2009: 128, 157). Antysemityzm przejawiał się także w innych państwach. Na przykład w okresie międzywojennym w Polsce powszechne stało się wyrażenie „swój do swego po swoje”, zachęcające do kupowania towarów i usług tylko u Polaków. Wyrażenie to zresztą podjął Gombrowicz w *Kosmosie*, choć już w zupełnie zmienionym znaczeniu – jako wyraz skupienia się na sobie, „wsobności”. Bardzo głośna stała się tzw. sprawa Dreyfusa we Francji, po tym jak oficer Alfred Dreyfus został niesłusznie oskarżony o przestępstwo ze względu na swoje żydowskie pochodzenie (Chwalba, 2012: 386). Choć sprawa ta sięga jeszcze XIX w., stanowiła wyrazisty symptom tendencji, która potem miała się rozwinąć w pełni w XX w. i znaleźć katastrofalną kulminację w czasie II wojny światowej. Echa antysemityzmu w społeczeństwie polskim zostały opisane w opowiadaniu „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”. Tytułowy bohater doświadcza mniejszych lub większych form dyskryminacji, nie zdając sobie sprawy z bezpośredniego powodu, choć jest świadomy, że odstaje od reszty uczniów pod kątem pochodzenia.

Wielki kryzys był kolejnym wydarzeniem, które zachwiało równowagą Europy: poczynawszy od 1929 r. nastąpił szereg czynników pogarszających warunki życia. O ile w latach 20. Europa zdawała się już powracać do równowagi po wojnie, o tyle kryzys znów nią zachwiał i spowodował falę społecznego niezadowolenia (Skrzypek, 2009: 112, 117). Nic więc dziwnego, że społeczeństwa były zawiedzione i podatne na negatywne nastroje, jak nacjonalizm, antysemityzm czy faszyzm. Kryzys wywołał panikę, był wydarzeniem bezprecedensowym i szokującym. Nie bez powodu nazywa się go „wielkim” – był największym kryzysem w dziejach systemu kapitalistycznego pod względem zasięgu (objął wszystkie działy gospodarki wszystkich państw oprócz ZSRR) i intensywności. Z dnia na dzień tracono wielkie fortuny, dochodziło do bankructw i zadłużeń.

20-lecie międzywojenne było szczególnym okresem w historii Polski. Wojna, osłabiająca wielkie i silne państwa europejskie, sprzyjała nastrojom wyzwolenicznym narodów, które pragnęły się uniezależnić. Odzyskanie niezależności politycznej wielu walczących o to państw było jednym z niewielu pozytywnych skutków wojny, po której powstały lub odzyskały niepodległość liczne państwa, w tym Polska. Jednak euforia z odzyskania niepodległości przysłaniała fakt, że sytuacja w kraju była opłakana pod wieloma względami. Wyczekiwana długo niepodległość zastała Polaków tkwiących w

anachronicznym świecie sprzed zaborów. (Kukiel, 1992: 543-544). Dlatego jej głównym problemem stało się sformowanie rządu i struktur państwowych, a także określenie swojej pozycji w świecie (ibid.: 146; Pronobis, 1991: 538-540, 535). Temat ten stał się jednym z głównych obecnych w twórczości Gombrowicza. Ilekroć jest przywoływana Polska, stawiane są pytania o stosunek Polaków do Polski, o to, czym obecnie powinna być dla nich państwowość, jakie powinno być podejście do przeszłości i tradycji oraz jakie są perspektywy na przyszłość. Temat polskości jest poruszany w niektórych opowiadaniach, w *Ferdydurke*, *Dzienniku*, niektórych esejach, a przede wszystkim w *Trans-Atlantyku*.

Problematyczna była kwestia tak podstawowa dla niezależnego państwa, jak granice. Ogólną granicę zachodnią Polski określał traktat wersalski, kierujący się kryterium etnicznym, natomiast granicę wschodnią poprowadzono wzdłuż tzw. linii Curzona (Kukiel, 1992: 542, 548-549, 555; Czubiński, 2011: 36). Jednak postanowienia wersalskie nie podawały dokładnych granic i toczyły się o nie walki: powstanie wielkopolskie w 1918 r., powstania śląskie w 1919, 1920 i 1921 r., a także wojna polsko-radziecka z lat 1919-1920, która powstrzymała bolszewickie nastroje rewolucyjne. Jej punktem decydującym była bitwa nad Wisłą 13 sierpnia 1920 r. (Czubiński, 2011: 136-139; Kukiel, 1992: 562-564; Pronobis, 1991: 52-54). W związku z walką o granicę wschodnią zarządzono mobilizację do wojska i angażowano nawet nieletnich chłopców, na co było społeczne przyzwolenie. Gombrowicz, wówczas 16-letni, ma z tego czasu wspomnienia, które głęboko wpłynęły na ukształtowanie się jego poglądów:

Trudno by mi było opisać ówczesny mój stan psychiczny, tak ważny przecież dla całego późniejszego rozwoju. Byłem upokorzony – byłem też zbuntowany – te przygody pchnęły mnie w anarchię, w cynizm i po raz pierwszy zwróciłem się przeciw ojczyźnie, państwu i innym instrumentom zbiorowego nacisku na jednostkę. Byłem dość uczciwy, aby nie wykpiwać się frazesami z sytuacji, której niedwuznaczność nie pozostawiała nic do życzenia. Nie miałem prawa być patriotą, skoro uchylałem się od wojska w takiej chwili. Co prawda nie mnie jednego nie puścili rodzice do wojska, sporo było szesnastolatków po rozmaitych cywilnych urzędach, ale tego rodzaju argumenty to była błaga i wolałem spojrzeć prawdzie w oczy. Ale wówczas nie umiałem jeszcze przeciwstawić gromadzie jakiejś filozofii broniącej jednostki, mogłem jedynie odpowiedzieć buntem – miałem uczucie, że jestem sam, przeciwko wszystkim, że trzeba się zamknąć w sobie i nikomu nie dawać dostępu (Gombrowicz, 2002: 41-42).

Widać tutaj ewolucję Gombrowicza z chłopca zaciekawionego I wojną światową do nastolatka, który nie tylko interesuje się światem, wokół, ale który też już wykształca sobie na jego temat poglądy. Widać też tutaj spójność jego spojrzenia na kwestię Polski: już w tamtym czasie wiedział, że jego zdanie nie zgadza się ze zdaniem większości i że musi mieć dla niego alternatywę.

Mogłoby się wydawać, że straty wojenne i następujący po wojnie 20-letni okres pokoju będą sprzyjały ustabilizowaniu się sytuacji. Jednak wojna nie zakończyła się satysfakcjonująco dla jej uczestników i zadawnione właśnie zostały tylko odłożone (Skrzypek, 2009: 97-99). W latach 1918-1939 nastąpiła zmiana układu sił i przetasowania terytorialne oraz polityczne. Przede wszystkim jednak państwa europejskie potrzebowały pokoju, aby się odbudować i na nowo określić definicję swojej państwowości, co często doprowadzało do wojen domowych i zamachów stanu.

Z czasem wśród rządzonych autorytarnie społeczeństw zaczęły się odnawiać pretensje imperialne i narastać nastroje faszystowskie, przez które sytuacja w Europie stawała się coraz bardziej napięta, aż w końcu przekształciła się w kolejny konflikt zbrojny.

4.4 II wojna światowa

Kolejna wojna na nowo zdestabilizowała sytuację w Europie i pogrążyła ją w chaosie. Jak doskonale wiadomo, wieść o wybuchu wojny zastała Gombrowicza w Argentynie, dokąd udał się statkiem wycieczkowym. Ponieważ nie chciał brać czynnego udziału w walkach, podjął trudną decyzję o pozostaniu w obcym kraju, którego języka ani kultury nie znał. W Argentynie znajdował się ośrodek polskiej inteligencji, jednak Gombrowiczowi bardzo trudno przychodziło nawiązanie i utrzymanie z nim stosunków. W Polsce trzymał się na uboczu świata literackiego – świat ten jednak był na tyle rozbudowany i zróżnicowany, że nawet osoba o tak specyficznym charakterze, jak Gombrowicz, mogła znaleźć w nim swoje miejsce. Na emigracji krąg osób związanych z kulturą znacznie się zmniejszył, a głównym czynnikiem spajającym go stało się podtrzymywanie polskiej kultury i promowanie jej. Ponieważ twórczość Gombrowicza miała zupełnie inny cel i charakter, nie wzbudzała sympatii polskiej patriotycznej elity, przejętej nowym zagrożeniem utraty państwa. Także Gombrowicz nie przywykł do dostosowywania się do obowiązujących układów, ponieważ wolał ustalać swoje własne

zasady. Z tych powodów kontakty pisarza-filozofa ze środowiskiem polskiej emigracji były rzadkie i niezbyt chętne, niewiele także pomogły w rozwoju jego kariery. To z kolei znacznie utrudniło Gombrowiczowi kontynuację ścieżki artystycznej. Z obiecującego, młodego pisarza stał się z dnia na dzień obcokrajowcem w Argentynie, gdzie jego twórczość nie była w ogóle znana.

Tymczasem życie kulturalne na polskich terenach zamarło i wszystko, co nie było związane z obroną, zeszło na dalszy plan. Zajęcie Polski zaraz na początku wojny zmusiło polskie władze do przeniesienia się na emigrację. Utworzono rząd na uchodźstwie, który został uznany przez aliantów: Wielką Brytanię, Francję i USA, i miał na celu pomóc im w walce z Niemcami, a po zakończeniu wojny – odbudowę państwa polskiego (Propolis, 1991: 200-202). Na byłych ziemiach polskich powstał ruch oporu przeciw okupantom. Jednym z najważniejszych działań, jakie zainicjował, było Powstanie Warszawskie w 1944 r. Choć uczestnicy ruchu oporu byli zdeterminowani i waleczni, stanowili o wiele mniejszą siłę niż okupanci i ich akcje odnosiły niewielki sukces w obliczu przewagi III Rzeszy, zagarniającej kolejne państwa (Pronobis, 1991: 227-137, 234-237).

Tymczasem III Rzesza, oprócz celów terytorialnych, miała także cele etniczne, polegające na zwalczaniu ludności uznawanej przez nią za gorszą: Żydów, Romów i Słowian. Choć represje wobec nich miały miejsce już wcześniej, w 1942 r. zapadła decyzja o ich całkowitej eliminacji. Dochodziło do buntów, a największy miał miejsce w getcie warszawskim w 1943 r. W sumie w latach 1939-1945 z rąk hitlerowców zginęło 5-6 milionów Żydów (Czubiński, 2011: 411).

II wojna światowa zwiększała swój zasięg, z czasem angażując niemal wszystkie kraje świata, w tym także USA i Japonię. To pierwszy konflikt na skalę światową, z użyciem najnowocześniejszych technologii, pojazdów i sprzętu, a także broni atomowej. Pod względem gospodarczym, kolejna katastrofa wojenna wywołała zniszczenia podobnego rodzaju, co pierwsza, ale na znacznie większą skalę (Wojnarski, 2004: 145). Nie ucierpiały jedynie nieliczne państwa neutralne, a niemal wszystkie pozostałe prędkiej czy później musiały się przestawić na gospodarkę wojenną, uprzywilejowującą przemysł ciężki i zbrojeniowy, co doprowadziło do zaniedbania produkcji dla ludności cywilnej i zapaści gospodarki. Państwa okupowane i zależne od mocarstw zostały osłabione w różnym stopniu, bo stanowiły ich zaplecze gospodarcze i źródło siły roboczej oraz surowców. Wojna zmieniła układ sił gospodarczych na świecie, pogłębiając słabość Europy i

wzmacniając siłę USA, których pozycji już nikt nie mógł zagrozić. W Polsce trwająca zaledwie 6 lat wojna spowodowała szkody bardziej dotkliwe niż wcześniejsze długie lata rozbiorów (Morawski, 2010: 224-225).

Koniec konfliktu przypominał sytuację po zakończeniu I wojny, jednak II wojna światowa pokazała, jak bardzo mylili się ci, którzy I wojnę nazwali „wielką”, ponieważ druga zaangażowała jeszcze większą liczbę państw i żołnierzy, spowodowała jeszcze większe straty i doprowadziła do jeszcze większych zmian. Choć Gombrowicz przebywał z dala od miejsc walk, śledził wydarzenia z zainteresowaniem. O sytuacji po II wojnie światowej napisał: „(...) skończył nam się jeden świat i zaczął się inny” (Gombrowicz, 1996f: 47). Można sobie wyobrazić moc i zasięg przemian, jakie nastąpiły w wyniku wojny, skoro tak wyraźnie odczuł je Polak przebywający na emigracji w Argentynie, gdzie nie toczyły się walki, a jedynie docierały wieści z frontu. Po wojnie nic już nie było takie jak przedtem, zwłaszcza sposób prowadzenia polityki: władza skupiona kiedyś w osobie monarchy, potem dyktatora, została demokratycznie przekazana w ręce ogółu. Europa wyciągnęła lekcję z wojennych nieszczęść, nie oznaczało to jednak, że zapanował bezproblemowy pokój. Dawna walka o panowanie, rozwój, nowe formy życia, toczyła się dalej w bardziej subtelny sposób, bez otwartej rywalizacji.

4.5 Lata powojenne

Wobec wielkich zniszczeń wojennych, pokój w 1945 r. został przyjęty z wielką ulgą. Choć państwa europejskie były zbyt osłabione na dalsze działania zbrojne, nadal traktowały się nawzajem z nieufnością. Okres po wojnie przyjął dlatego nazwę zimnej wojny i był naznaczony walką o wpływy na arenie międzynarodowej. Doszło do nowych podziałów terytorialnych i nowego układu sił. Jednocześnie pojawiły się też chęci nawiązania współpracy i zapobieżenia kolejnej wojnie, co stanowiło radykalną odmianę w polityce europejskiej. Wobec tego nastąpiła żmudna odbudowa gospodarcza i polityczna.

Przez cały XX w. zmieniały się europejskie konfiguracje sojuszy i wrogich sobie obozów. U progu XX w. warunki gry politycznej i gospodarczej dyktowały wielkie imperia, kierujące się swoją korzyścią. W obliczu wojen takie indywidualistyczne podejście nie sprawdziło się i tworzyły się bloki zrzeszające więcej państw i działające we wspólnym interesie: Trójporozumienia i Trójprzymierza, potem państw Osi i Aliantów. Po wojnie

natomiast ostatecznie utrwalił się podział Europy na dwa bloki: państw kapitalistycznych i socjalistycznych, w tym Polski. Odtąd ZSRR sterował polityką Polski. Mimo że po śmierci Stalina w 1953 r. nastąpiło złagodzenie dotychczasowej ostrej polityki, tzw. odwilż, dochodziło do protestów. Rządowi nie zależało na rozwoju kraju, a jedynie na trzymaniu go w ryzach, a wszelkie próby oporu spotykały się z brutalną reakcją policji lub nawet wojsk. Polska musiała czekać jeszcze wiele lat, by wyzwolić się spod wpływu ZSRR. Gombrowicz, jako emigrant, nie miał pozytywnej opinii władz i nie był mile widziany. Będąc w Argentynie nawiązał kontakt korespondencyjny z polskim środowiskiem w Paryżu, dzięki któremu następnie zamieszkał we Francji i zdobył sławę. Ponieważ ZSRR jeszcze kilkadziesiąt lat po wojnie ograniczał swobody obywatelskie i stosował represje w Polsce, pisarzowi-filozofowi nie udało się powrócić do kraju. Była to nieoczekiwana różnica w stosunku do jego życia sprzed II wojny. Ze szlachcica żyjącego w wygodny sposób, rozwijającego karierę literacką, stał się emigrantem-obcokrajowcem, pozbawionym dawnego dobrobytu, zdanego tylko na siebie. Wydarzenia historyczne w ten sposób nie tylko ukształtowały życie społeczeństw w skali makro, ale też zmieniły indywidualne życia poszczególnych osób. Można powiedzieć, że życie Gombrowicza miało zmienne koleje i toczyło się w rytm wydarzeń historycznych, burzliwych jak jego nieustanna walka z opresyjną formą, od której nie można uciec.

Na przykładzie dwóch wojen przywódcy państw przekonali się, że konflikty osłabiają. Naturalną kolejną rzeczą więc stało się dążenie do utworzenia wspólnoty. Na miejsce nieskutecznej Ligi Narodów powołano Organizację Narodów Zjednoczonych. Była to organizacja zrzeszająca państwa zwycięskie i stawiała sobie za cel utrzymanie pokoju i bezpieczeństwa na świecie oraz wzmocnienie współpracy międzynarodowej (Czubiński, 2011: 479, 605). ONZ m.in. brało udział w procesie norymberskim, a także nawoływało do zaprzestania prób jądrowych (ibid.: 482, 497, 608). Inną organizacją konsolidującą wzajemne stosunki były Wspólnoty Europejskie. Czując zagrożenie ze strony USA z jednej strony, a ZSRR z drugiej, państwa Europy Zachodniej zawiązały kolejno: Unię Zachodnią i Europejską Organizację Współpracy Gospodarczej (1948 r.), Europejską Wspólnotę Węgla i Stali (1952 r.), Europejską Wspólnotę Energii Atomowej i Europejską Wspólnotę Gospodarczą (1958 r.). Ich celem było wzajemne wspieranie rynków poszczególnych państw członkowskich i dążenie do ich wzrostu gospodarczego (Czubiński, 2011: 584-585).

Oprócz tego we współpracy dostrzeżono możliwości ogólnie rozumianego rozwoju już nie tylko w aspekcie gospodarczym, jak w XIX w., ale też naukowym, co zaowocowało rewolucją naukowo-techniczną. Rozwój nauki miał być kolejnym, obok współpracy, remedium na poprawę sytuacji powojennej. Jej wagę w dziedzinie przemysłu wojennego dostrzeżono już wcześniej, co doprowadziło do szybkiego postępu w zakresie technologii maszyn i broni wojennej. Potem jednak postanowiono zaprzęgnąć naukę do przemysłu, by zapewnić wzrost gospodarczy w czasie pokoju. Zakłady przemysłowe zaczęły zatrudniać specjalistów i inżynierów, których zadaniem były badania naukowe w danej dziedzinie (medycynie, technologii, rolnictwie, itp.), służące w dalszej perspektywie opracowywaniu lepszych produktów. Badania naukowe przyniosły korzyści i w rolnictwie, wynaleziono nawozy sztuczne i zwiększono wydajność plonów (ibid.: 110). Podniosła się także wiedza medyczna. Promowano zdrowy tryb życia, potępiano używki, zachęcano do profilaktyki zdrowotnej (ibid.: 113, 132). Oprócz tego uprzywilejowywano badania w dziedzinie fizyki i biologii. „Szczególnie teoretyczna fizyka wkraczała w strefę abstrakcji, gdzie nieważny był czas, gdzie nie obowiązywała zdroworozsądkowa mechanistyczna wizja świata ani zależności przyczynowo skutkowe. Tu królowały teoria względności Einsteina czy zasada nieoznaczoności Heisenberga” (Skrzypek, 2009: 110). Prowadzono m.in. badania kosmiczne, ukoronowane podróżą człowieka na księżyc. Gombrowicz do ostatnich chwil życia bacznie przyglądał się przemianom cywilizacyjnym. Wiadomo, że w kilka dni przed śmiercią oglądał z zainteresowaniem relację z pierwszego lądowania człowieka na księżycu.

4.6 Sztuka

Rola i charakter sztuki zmieniają się na przestrzeni wieków, a także podążają za potrzebami społeczeństw. Sztuka absorbuje efekty przemian politycznych, gospodarczych i społecznych, sama podlegając pod ich wpływem licznym przeobrażeniom. Manifestują się one w sztuce na zasadach nią rządzących i za pomocą artystycznych środków wyrazu. To, jakie zmiany zaszły w sztuce XX w. ma znaczenie o tyle, że w jej obrębie mieści się m.in. literatura, będąca polem działalności pisarskiej Witolda Gombrowicza. To na zasadach konstruowania dzieł sztuki w XX w. Gombrowicz mógł stworzyć swoje utwory i wyrazić swoją filozofię.

Sztuka czerpie z uwarunkowań zewnętrznych, w jakich jest tworzona (ibid.: 41) i nie może być rozpatrywana w oderwaniu od nich (Adorno, 1990: 25; Golka, 1996: 24-25, 44-45; Taine, 1895: 14). Jednak poza kontekstem, dzieło sztuki ma jeszcze jedno źródło, a jest nim indywidualna wrażliwość artysty (Golka, 1996: 54). Ten drugi, indywidualny aspekt twórczości Gombrowicza zostanie omówiony w rozdziale 6. Natomiast poniżej zostaną scharakteryzowane historyczne przemiany, jakie zaszły w sztuce XX w. i które stanowiły podstawę dla twórczości pisarza-filozofa. Innymi słowami, chodzi o uchwycenie tego, co Marian Golka opisał jako założenia Hippolyte'a Taine'a, który uznawał „wpływ uwarunkowań na tworzoną sztukę, ale i to, że sztuka wyraża społeczeństwo, będąc jego ekspresją” (Golka, 1996: 25). Wpływ ten uwidocznił się w sposobie funkcjonowania sztuki w kulturze i zostanie poniżej omówiony.

Wielkie przemiany historyczne XX w. zmieniające zasady kształtowania się hierarchii społecznej zmieniły też diametralnie pozycję sztuki i artysty. Jeden z najważniejszych procesów społecznych – rozpad dawnego świata feudalnego – oznaczał koniec determinowania pozycji społecznej na podstawie urodzenia, a także osłabił pozycję autorytetów, przede wszystkim władców i kleru. Sztuka wyemancypowała się wtedy spod stawianych jej obowiązków służenia państwu i Kościołowi, ulegając przy tym ogólnemu zjawisku laicyzacji. W XIX w. na fali nastrojów nacjonalistycznych artyście i sztuce postawiono wymóg wyrażania bardzo wówczas żywych idei patriotycznych (Estreicher, 1990: 482). Miało to wielkie znaczenie m.in. dla sztuki polskiej, będącej formą podtrzymania ciągłości życia narodowego bez istniejącego formalnie państwa (ibid.: 519-521), przez co była ona mało znacząca dla tych, którzy nie rozumieli historii Polski. Polscy malarze wybierali chętnie styl romantyczny i realistyczny, potem także impresjonistyczny, często podejmowali tematykę historyczną. Natomiast co do innych dziedzin sztuki, „(...) katastrofy wojenne i polityczne nie pozwoliły na swobodny rozwój architektury, rzeźby i przemysłu artystycznego” (Estreicher, 1973: 521). Ze względu na rozbiory, a potem wojny, sztuka w Polsce rozwijała się z niejakim opóźnieniem w stosunku do reszty Europy (ibid.: 529). Nie brakuje wybitnych polskich artystów, choć nie stworzyli oni samodzielnie żadnego ważniejszego nurtu artystycznego, który by oddziałał na sztukę poza Polską. Czerpano za to inspiracje z nurtów zagranicznych: impresjonizmu (Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, później nawiązywali do niego także Olga Boznańska i Jan Stanisławski), symbolizmu (Jacek Malczewski), czy kubizmu i futuryzmu (m.in. Zbigniew

Pronaszko, Tytus Czyżewski, Witkacy). Ważnym okresem artystycznym była Młoda Polska trwająca od ok. 1893 r. do 1914 r. (ibid.: 561-563). Jednak dominacja wydarzeń politycznych w życiu Polaków spowodowała ogólnie zamknięcie się na swoje własne bolączki i problemy, co będzie potem obiektem krytyki Gombrowicza, domagającego się nowości i świeżości w sztuce polskiej.

Tymczasem sztuka europejska podążała tendencją uniezależniania się i ostatecznie wyzwoliła się od czynników zewnętrznych, które mogłyby wywierać na nią presję. Domeną artysty stała się wolność (Meyer, 1973: 292), a sztukę cechowała oryginalność (Estreicher, 1990: 525-526; Gołaszewska, 2001: 68; Kiereś, 2013: 28). Drugą stroną medalu niezależności był brak społecznego oparcia dla artystów (Meyer, 1973: 291), którzy sami musieli zatroszczyć się o środki na utrzymanie. Warto dodać, że uniezależniając się, sztuka zachowała wysoki status i uznanie społeczne, ponieważ „(...) demokratyczne społeczeństwo poczuwa się do obowiązku „popierania sztuki” z dość niejasnej potrzeby prestiżu, w której pobrzmiewa dawny szacunek dla twórczości artystycznej” (ibid.: 293). Przy tym sztuka się zinternacjonalizowała (Estreicher, 1973: 483-484), w związku z czym nastąpiło „zatarcie cech indywidualnych, zerwanie z lokalnymi lub narodowymi tradycjami” (Estreicher, 1973: 556). Na rozwój sztuki, jak i całej kultury, miało wpływ jej umasowienie, które doprowadziło do szybszego rozprzestrzeniania się tendencji w obrębie sztuki (Mrowczyk-Hearfield, 1998: 418).

Sztuka stała się kwestią indywidualną, i to nie tylko pod względem twórczości, ale i opinii na jej temat. Każdy artysta mógł więc nie tylko tworzyć zgodnie z własną koncepcją, ale i posiadać indywidualną definicję sztuki. Świadczy o tym np. wymiana myśli między jednym z malarzy XX w., Jeanem Dubuffetem, a Witoldem Gombrowiczem. Obaj artyści nawiązali ze sobą listownie kontakt przy okazji zamieszczenia ich prac – fragmentów *Dziennika* Gombrowicza i obrazów Dubuffeta – w jednym z numerów francuskiego czasopisma kulturalnego *L'Arc* (Pachet, 2005: 6-7). Gombrowicz domaga się od sztuki autentyczności wyrazu, a od odbiorcy – autentycznych przeżyć, podczas gdy, jego zdaniem, współczesne malarstwo przepełnione jest wyuczonymi postawami, jakie się przyjmuje wobec dzieł. Te sztuczne postawy Gombrowicz nazywa symbolicznie papierosem, a postawy autentyczne chlebem, tak jak autentyczna jest potrzeba jedzenia, a potrzeba palenia – sztuczna, wyuczona. „Jeśli malarstwo oparte jest na naszych „prawdziwych potrzebach” (wyobraźmy sobie: nasza potrzeba piękna, formy, wyrazu

plastycznego), to nie mam nic przeciwko niemu. Ale jeśli jest ono PAPIEROSEM?” (Gombrowicz, Dubuffet, 2005: 36 – wyróżnienie autora). Następnie przypuszcza atak na snobizm, wychowanie artystyczne, które według niego prowadzi do „deformacji”, na wyuczone reakcje, jak na przykład klaskanie, ponieważ wszyscy klaszczą, a nie dlatego, że naprawdę coś nam się podobało (Gombrowicz, 2005: 38-39). Dubuffet natomiast stoi na stanowisku, że wszystko jest sztuczne i nic nie ma realnej, obiektywnie autentycznej wartości, a jedynie tą, którą subiektywnie jesteśmy skłonni przyznać. Wszystko jest „chimerami”; jednakże Dubuffet akceptuje możliwość hołdowania niektórym z nich:

Uznawszy za chimery wszystkie fakty świata mentalnego (...), wprowadzam różnicę między chimerami, zależnie od tego, czy jedne chimery jawią mi się jako świeże i żywe, jako emanacje samego bytu (te są rzadkie), inne zaś (od nich się roi) jako o d b l a s k i c h i m e r, ich złudne pozory, narzucane – bądź wsączone – odbiorcy (albo udawane przez niego), choć jego jestestwo nie ma w nich żadnego udziału” (Dubuffet, 2005: 48 – wyróżnienie autora).

Obaj artyści zgadzają się jednakże co do tego, że w dziedzinie sztuki nie ma miejsca na konformizm czy obłudę, potrzeba natomiast „nieufności i sceptycyzmu” (Dubuffet, 2005: 52). Żądanie Gombrowicza, aby sztuka była polem autentycznych przeżyć, idzie w parze z jego krytyką objawów sztuczności czy narzuconych konwencji społecznych, które mieszczą się w definicji Gombrowiczowskiej formy. Postulaty Gombrowicza można uznać za pewną koncepcję sztuki, będącą kluczem do jego twórczości. Tego typu koncepcje, bardziej rozbudowane i często ujmowane w formie manifestów czy programów, były podstawą dla różnorodnych nurtów artystycznych XX w. Najważniejsze z nich omówione zostaną w następnym podrozdziale. Powyżej wymienione uwarunkowania rozwoju sztuki XX w. spowodowały przede wszystkim wspomnianą już jej indywidualizację oraz różnorodność – właśnie te dwa słowa-klucze decydują o nowym charakterze ówczesnej sztuki. Indywidualizacja wiązała się z odrzuceniem wszystkiego, co było konserwatywne i wiązało się z tradycją (Estreicher, 1990: 526-527), a nie ustalono jednego nurtu, który by ją definitywnie zastąpił: „od końca XVIII w. istnieją już tylko skłonności do tworzenia się stylu na niewielkich odosobnionych obszarach sztuki i wewnątrz poszczególnych grup społecznych, lecz nie ma stylu obejmującego Europę” (Meyer, 1973: 244-245). Kluczowa tutaj wydaje się funkcja „uporządkowania i oceny zjawisk”, która wymaga istnienia pewnego systemu wartości, aby artysta mógł symbolicznie wyrazić treść. Dotychczas taki system wartości był wspólny dla wszystkich artystów danej epoki, wyrażał się

kolektywnie, natomiast w XX w. zaczął być inny dla każdego artysty, zabrakło uniwersalnej płaszczyzny porozumienia (Meyer, 1973: 250-251). Zaowocowało to niespotykaną dotąd, znacznie większą niż w wiekach poprzednich różnorodnością teorii i programów artystycznych, wręcz „przerost[em] programowości”: „niemal każde ugrupowanie, niemal każdy artysta, ogłasza własny manifest, twierdząc, że ten jest jedyny i zbawczy” (Estreicher, 1990: 524, 527). Choć te nurty były różnorodne, wszystkie cechuje „podkreślanie antytradycjonalistycznej zasady szukania nowości, proklamowanie hałaśliwych manifestów, posługiwanie się niejasnością w środkach wyrazu artystycznego i pragnienie szokowania czytelnika” (Możejko, 1994: 39) i zalicza się je do modernizmu (więcej o modernizmie w podrozdziale 5.1). Jasne jest więc, że wobec przyzwolenia na różnorodność i indywidualizm osobowość pisarska Gombrowicza mogła zaistnieć bez przeszkód.

4.7 Podsumowanie realiów XX w.

Najwyższy czas, aby dokonać podsumowania wydarzeń, procesów i tendencji, jakie zaszły w XX w., trudno jednak odnaleźć motyw przewodni dla ich ogromu i zróżnicowania. W obszernej historii poprzedniego stulecia można odnaleźć zarówno fakty pozytywne, jak i negatywne: z jednej strony harmonijny rozwój do I wojny światowej, odzyskanie niepodległości, powstanie nowych państw i ostateczna przewaga ustroju demokratycznego, z drugiej – dwie katastrofy wojenne; wyzysk robotników oraz złą sytuację powojenną, ale i demokratyzację stosunków społecznych, emancypację dyskryminowanych grup społecznych, powszechny konsensus co do współpracy międzynarodowej po II wojnie światowej; jedno z najtragiczniejszych ludobójstw w dziejach ludzkości, ale i wyzwolenie się artystów spod zależności od władzy i nowe, owocne poszukiwania dla nowych sposobów wyrażenia rzeczywistości. Wiele zdarzeń było gwałtownych, jak wojny czy kryzys gospodarczy, ale i te, które z pozoru stopniowo ewoluowały – jak na przykład odejście od systemu feudalnego, upadek autorytetu kleru czy emancypacja kobiet – następowało przecież z prędkością i skutecznością, jakiej nie osiągnęły we wszystkich poprzednich wiekach razem wziętych. Wydaje się więc, że motywem przewodnim XX w. są same zmiany, nieustanne, nieprzewidywalne i brzemiennie w skutki, zmiany, które trwale odmieniały rzeczywistość na przestrzeni wieku,

nigdy nie zatrzymując się w jednym miejscu, ale ciągle prowadząc do zmian kolejnych. Złożyły się one na jeden wielki proces dążący do znajdowania coraz to nowych form na miejsce nieaktualnych i niewystarczających, co z kolei rymuje się z Gombrowiczowskim odrzucaniem form, oznaczających ściśle ustalone, konwencjonalne role, które nigdy nie oddają pełni tożsamości człowieka, a jedynie jakiś jej wycinkowy i czasowy aspekt. Gombrowicz był w pełni dzieckiem I połowy XX wieku, pochłoniętym ówczesną problematyką i sposobami myślenia. Zresztą tożsamość człowieka stanowiła nierozwiązaną zagadkę literatury i filozofii XX w., o czym będzie mowa w rozdziale 5. Filozofia Gombrowicza, obejmująca pojęcie formy, zgadza się zatem z ogólną wymową jego czasów. Dlatego w następnym rozdziale opisany zostanie charakter XX w., z uwzględnieniem bardziej ogólnych procesów, związanych z historią, ale dotyczących jej sfery intelektualnej, naukowej i artystycznej. Pozwoli to na przyjrzenie się bezpośredniemu kontekstowi, na gruncie którego wyrosła twórczość Gombrowicza, oraz na jej lepsze zrozumienie.

5. Między literaturą a filozofią: w poszukiwaniu nowego porządku

Zmiany historyczne XX w. zachwiały równowagą funkcjonowania całej cywilizacji. Wytworzyły one specyficzny klimat myślowy czasów, kształtujący światopoglądy ówczesnych artystów i myślicieli, stawiający przed nimi określone problemy. W tych warunkach rozwinął się najpierw modernizm, a potem postmodernizm, które zostaną zdefiniowane w podrozdziale 5.1, a omówione w podrozdziałach 5.1.1 i 5.1.2. Poprzez ujęcie XX w. przez pryzmat tych dwóch nurtów będzie można przekonać się ponownie, jak bardzo niespokojne i zmienne były czasy, w jakich żył Gombrowicz. Urodził się on w trakcie trwania modernizmu (początek XX w.) i doczekał narodzin postmodernizmu (koniec lat 60.). Jego cechy są widoczne u pisarza-filozofa, choć pełny rozkwit postmodernizmu przypadł dopiero na lata 70. i 80. Nie jest to jednak zaskakujące, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Gombrowicz nigdy nie poprzestawał na *status quo*, ale szukał nowych ścieżek artystycznych i filozoficznych, będąc w zgodzie ze swoim przekonaniem, że nie można zastygnąć w jednej formie, ale trzeba stale szukać dla niej alternatyw. Cechą postmodernizmu jest łączenie ze sobą różnych dyscyplin. U Gombrowicza literatura łączy się z filozofią w specyficzny sposób, który w niniejszej pracy został nazwany „filozofią przełożoną na literaturę”. Z racji wyjątkowości tej relacji zostanie jej poświęcone miejsce w podrozdziale 5.1.3. Oba aspekty podwójnego rodowodu twórczości Gombrowicza zostaną natomiast opisane w podrozdziałach 5.2 (literatura) i 5.3 (filozofia), także pod kątem modernizmu i postmodernizmu, a w przypadku literatury Gombrowicz zostanie przedstawiony również w kontekście literatury polskiej (5.2.1). Takie ujęcie nie wyklucza przyporządkowania go do modernizmu czy postmodernizmu, ale pozwala na uchwycenie jego złożoności i uwikłania w historię i literaturę XX w. Oprócz tego, postawa wiecznego kontestatora zastanego porządku doprowadziła Gombrowicza nie tylko do użycia niektórych cech postmodernizmu, ale i do wyprzedzenia niektórych koncepcji filozoficznych, które opracował niezależnie od innych twórców. Dowodzi to przenikliwości intelektualnej pisarza-filozofa, mocniej wiąże go ze współczesną mu epoką, ale też przedstawia go jako aktywnego uczestnika debaty filozoficznej XX w. O nurtach, które Gombrowicz wyprzedził, będzie mowa w podrozdziale 5.4.

5.1. Wobec kryzysu: modernizm i postmodernizm

Na przestrzeni XIX i XX w. zaistniały dwa nurty wiążące się z etapami rozwoju cywilizacji oraz światopoglądów, które ogarnęły całą kulturę zachodnią. Stanowiły one podłoże m.in. dla twórczości Gombrowicza, więc przypomnienie ich charakteru pozwoli lepiej ją zrozumieć. Już same definicje obu tych nurtów odzwierciedlają niestabilność ówczesnych czasów. W tytule użyte zostały pojęcia „modernizmu” i „postmodernizmu”, jednak nie są one jedyne, w użyciu są także „nowoczesność” i „ponowoczesność”. Dla niektórych badaczy nowoczesność i ponowoczesność to „określenia całych epok kulturowych w dziejach Zachodu”, a modernizm i postmodernizm to

nazwy połączonych ze sobą (...) zespołów teorii i przekonań etycznych, estetycznych oraz światopoglądowych, towarzyszących nowoczesności (modernizm) i ponowoczesności (postmodernizm) (Szahaj, 1996: 64).

Natomiast w artykule innego badacza, Marka Kwieka (1991: 157), znajduje się odniesienie do jednej z fundamentalnych dla postmodernizmu książek, *La Condition postmoderne* Jeana-François Lyotarda, która ówczesnie nie była jeszcze przetłumaczona na język polski. We wspomnianym artykule z 1991 r. Kwiek pisał o niej jako o *Kondycji postmodernistycznej*, a w sześć lat później zostało opublikowane jej polskie tłumaczenie z innym tytułem: *Kondycja ponowoczesna*. Jako że nie ma konsensusu co do ich definicji, to w dalszej części będą więc używane wszystkie cztery terminy, tak jak ich używają sami cytowani badacze. Ujęcie obejmie obie epoki rozumiane jako „konsekwencja procesów cywilizacyjnych i historycznych” (Bolecki, 2002: 11).

Nie tylko definicje, ale też i ramy czasowe modernizmu i postmodernizmu są dyskusyjne. Modernizm zaczął się w różnym czasie w zależności od dziedziny – na przykład w malarstwie już w latach 60. XIX w. wraz z ruchem impresjonistów, a w architekturze – w 1918 r., po II wojnie światowej. Według *Słownika europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, modernizm miał miejsce na przełomie XIX i XX w. (Gazda, 2000: 310), według innych opinii w latach 1910-1940 (Możejko, 1994: 31). Natomiast w filozofii przełom, który zaowocował rozwojem nurtów myśli uznanych za modernistyczne, według Marka Siemka (1970: 77) nastąpił w Europie około 1900 r. i

wiązał się z kryzysem przełomu wieków. Modernizm szybko rozprzestrzenił się w Europie – dotarł także do Polski, gdzie zaowocował przede wszystkim nurtem Młodej Polski.

Co do postmodernizmu, *Słownik...* umiejscawia jego początek na przełomie lat 60. i 70. w USA, skąd został przeniesiony do Europy dopiero w ostatnim ćwierćwieczu XX w. (Gazda, 2000: 504). Data wyznaczająca koniec postmodernizmu jest trudna do ustalenia, ale i niepotrzebna w kontekście poruszanego tutaj tematu. Wystarczy tylko stwierdzenie, że za życia Gombrowicza postmodernizm bezspornie jeszcze trwał. Pisarz-filozof odszedł w 1969 r., a dopiero 10 lat później Jean-François Lyotard (1997) opublikował *Kondycję ponowoczesną*, jeden ze sztandarowych tekstów nurtu.

Kolejnym trudnym do rozstrzygnięcia zagadnieniem jest stosunek, jaki łączy dwa nurty XX w. Oba kierunki są ze sobą ściśle powiązane (Welsch, 1998: 430), a relację jednego kierunku do drugiego można rozpatrywać na różne sposoby: to albo kontynuacja (albo wręcz kolejny etap modernizmu, tak twierdzi Lyotard), albo zerwanie, jak tak twierdzi Mrowczyk-Hearfield, powołując się na jednego z czołowych badaczy postmodernizmu, Douwe Fokkema (Mrowczyk-Hearfield, 1998: 417). Powołując się na Ihaba Hassana i Wolfganga Welscha, Mieczysław Dąbrowski (2000: 33) stwierdza, że postmodernizm nie odcina się ani nie przeciwstawia modernizmowi, ale stanowi jego kontynuację, Krystyna Wilkoszewska (1997: 11-12) stwierdza natomiast, że status postmodernizmu wobec modernizmu jest niejasny, choć na pewno nie zrywa nim całkowicie, ale jest z nim ściśle związany i z niego wynika. Bauman (1991: 7) określił relację ponowoczesności jako zerwanie z nowoczesnością i jednocześnie jej kontynuację. Sposób funkcjonowania postmodernizmu w kulturze wiele o nim mówi. Według niektórych badaczy, postmodernizm nie może być uznany za odrębną formację kulturową, bo jest on fazą kryzysu kultury europejskiej, który ogarnął XX w. Dzięki niemu zachodzi rewizja tego, co stare i niepotrzebne oraz usankcjonowanie tego, co ma się rozwinąć w przyszłości (Motycka, 1996: 319-321). Postmoderniści nie odczuwali potrzeby określania się i łączenia pod sztandarem wspólnych celów. Wychodzili z założenia, że nie ma już obiektywnego, uniwersalnego sensu, tylko mnogość sensów indywidualnych. Dawało to wolność, ale i było to utrudnieniem, bo trzeba było nieustannie wybierać i wartościować samemu, podczas gdy odgórny, jednolity program wskazałby drogę (Kwiek, 1991: 165). Nie jest on klarowny i systematyczny, nie zaistniały też żadne zjawiska na tyle nowe, by można było na ich podstawie wysuwać wnioski o nowej epoce (Wilkoszewska,

1997: 6). Postmodernizm jest zbyt różnorodny, rozproszony, zindywidualizowany, by utworzyć zwarty nurt, przez co bardziej można go uznać za czas przejściowy, między modernizmem a nową epoką, która jeszcze nie nadeszła (Kwiek, 1991: 154; Sheppard, 1998: 72; Szahaj, 1996: 8). Ponowoczesność nie tworzy spójnego, reprezentatywnego, całościowego systemu. Jednak wypracowała swój pewien wizerunek, który jest zupełnie różny od nowoczesności, dlatego jej następczyni musi być scharakteryzowana od nowa, a nie na kanwie pojęć wypracowanych przez nowoczesność (Bauman, 1991: 8). Poeci, filozofowie, artyści czują rozterki i niejasności wobec tego załamania się tradycji, teraz zdarzyć się może wszystko, skoro nic nie jest określone. Posługując się Gombrowiczowskimi kategoriami, można powiedzieć, że dotychczasowa forma zużyła się i nie przystaje do rzeczywistości. Otworzyło to pole możliwości, ale żadna nie przeważa, więc tkwimy w zawieszeniu. Jedno jest pewne: postmodernizm oznacza, że obecnie mamy do czynienia ze „złożonym procesem zmian” we wszystkich dziedzinach kultury (Wilkoszewska, 1997: 8).

Rozważania terminologiczne i periodyzacyjne mogą być nieprecyzyjne i niepełne z uwagi na fakt, że postmodernizm nadal trwa, a więc nam jako jego współczesnym brakuje dystansu potrzebnego do właściwej oceny jego znaczenia. Nie konkretne daty są jednak najważniejsze, ale specyfika. Wiąże się ona ze zjawiskami i wydarzeniami, których przebieg i skutki przyczyniają się do wyodrębnienia nowych tendencji. Te z czasem zaczynają układać się w całość, którą można ogarnąć jedną nazwą – nie inaczej było z modernizmem i postmodernizmem.

5.1.1. Modernizm czyli kryzys

Brak konsensusu co do dat granicznych modernizmu nie przeszkadza badaczom w określeniu cech modernizmu, co do których są o wiele bardziej zgodni. A cechy, jakimi odznaczał się modernizm, czynią z niego epokę wyjątkową i bezprecedensową w dziejach. Powodem zaistnienia tego „[k]ierunku sztuki i prądu umysłowego”, są wydarzenia historyczne: „szybki rozwój gospodarczy i gwałtowne przełomy społeczno-polityczne od połowy XIX do końca XX wieku” (Legierski, 1999: 11-12), spośród których warto przypomnieć lawinowy wzrost gospodarczy Europy na skutek drugiej rewolucji przemysłowej i korzyści osiągniętych dzięki koloniom, a także europejskie dążenia

imperialistyczne. Podłożem modernizmu były wydarzenia społeczno-historyczne, między innymi zagarnięcie władzy i decyzyjności przez garstkę monopolu, nieracjonalność realiów historycznych i ekonomicznych (Sheppard, 1998: 79). Przełomowym momentem modernizmu okazała się jednak I wojna światowa, która była tak ogromnym wstrząsem cywilizacyjnym, że stała się podstawą do postulatów o przewartościowanie dotychczasowych wartości i zasad (Sheppard, 1998: 92). Najbardziej znaczące było doświadczenie życia w industrializującym się mieście oraz I wojna światowa (ibid.: 76-77). Jej skutkiem była klęska humanizmu, wynikająca z traumatycznych doświadczeń i zniszczeń wojennych, które przekroczyły dotychczasowe wyobrażenia dotyczące wojny w ogóle:

[P]od wpływem doświadczeń wojennych: konfrontacji z nową, obcą rzeczywistością, dochodzi do głębokich, nieodwracalnych zmian o charakterze społecznym, psychicznym, kulturowo-cywilizacyjnym, zachodzących w świadomości ludzkiej: tak w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. „Wojna” niszczy lub obniża wartość starych form świadomości i wymusza tworzenie nowych. (...) Spójny dotąd obraz rzeczywistości ulega coraz bardziej rozpadowi, fragmentaryzacji, sekwencyjności. Wojna totalna stała się ważnym sposobem doświadczania rozpadającej się rzeczywistości (...) (Olszewska, 2000: 2-3).

To doświadczenie rozpadu zostało pogłębione przez wojnę, ale zaczęło się znacznie wcześniej, pod koniec XIX w. Modernizm był więc skutkiem procesów cywilizacyjnych i historycznych, które doprowadziły do kryzysu (Bolecki, 2002: 11; Sheppard, 1998: 80). Jednak główne założenia i cele były wspólne, a należał do nich przede wszystkim bunt przeciwko całokształtowi zastanego porządku (Gazda, 2000: 312; Siemek, 1970: 76-77; Sheppard, 1998: 72), obejmującego sfery: intelektualną, estetyczną i moralną (Siemek, 1970: 76). Panuje powszechna zgoda co do tego, że nowy ruch rozpoczął się od wielkiego, nagłego przesilenia kultury europejskiej:

Głęboki kryzys oczywistych dotąd postaw, prawd i wartości objął wszystkie dziedziny życia. Bakcył niepokoju i zwątpienia zaatakował same fundamenty dotychczasowego porządku świata. Optymistyczna samowiedza cywilizacji mieszczańskiej, tak powszechna w drugiej połowie stulecia, w krótkim czasie całkowicie załamała się (ibid.: 76).

Nastroje niepokoju i zwątpienia zburzyły dziewiętnastowieczny optymizm, wiarę w rozwój i postęp charakteryzujące cywilizację mieszczańską: „Nagle uświadomiono sobie, jak wiele

wartości cennej cywilizacja ta zniszczyła i zagubiła” (Siemek, 1970: 76). Bunt został skierowany przeciw pozytywizmowi wraz z jego scjentyzmem (Sheppard, 1998: 78). Wtedy to miasto raz na zawsze zmieniło swoje oblicze za sprawą kapitalizmu, industrializacji, wzrostu liczby mieszkańców i całkowitej zmiany zasad tworzenia się struktury społecznej. Wskutek tego przybywało mieszczan, którzy rozwinęli specyficzną kulturę i mentalność. Modernizm występował przeciw niej z powodu jej „sztucznego i deformującego charakteru”, moralnego i duchowego zakłamania; odrzucał związane z nią wartości uznane za pozorne, a wpajane poprzez wychowanie, kodeksy moralne, religijne i prawne. Szukano więc wartości prawdziwych, związanych z pojęciem „życia”, a przeciwnych kulturze (Siemek, 1970: 76-78).

„Życie” reprezentujące autentyczność i naturę, niezłamane przez cywilizację, było jednym z kluczowych pojęć modernizmu. Całą filozofię tego okresu można określić jako „filozofię życia”, będącej przeciwnością dotychczasowej „filozofii naukowej” pozytywizmu (Sheppard, 1998: 78). Jej główna cecha to sprzeciwianie się scjentyzmowi nurtów filozoficznych pozytywizmu. Kierunek ten zainicjował Arthur Schopenhauer, który opracował koncepcję „woli” jako ślepej siły popędów i instynktów biologicznych, odrzucającej wartości i normy kulturowe (Siemek, 1970: 78). Jednak głównym przedstawicielem filozofii życia był Henri Bergson. Uważał, że intelekt, pod wpływem rozwoju kultury i nauki, prowadzi do regresu i ograniczenia intuicji, przy czym to intuicja jest bardziej wartościowa od intelektu, bo jest twórcza i pozwala na autentyczne poznanie świata (ibid.: 83-86). Wpisując się w organiczną filozofię życia, Zygmunt Freud radykalizował pogląd o biologicznych motywacjach działań człowieka i sprowadził je do popędu seksualnego. Stwierdził także, że rzeczywiste motywacje działań człowieka nie pokrywają się z tymi, które sam zna i ujawnia, a więc świadomość człowieka jest tylko powierzchnią, pod którą znajdują się rzeczywiste, podświadome motywy jego działań. Freud w końcu doszedł do punktu, w którym stwierdza, że kultura jest „źródłem cierpień”, blokuje naturalne zachowania, przez co człowiek nie może osiągnąć satysfakcji, ale też nie ma od niej ucieczki, bo tylko ona reguluje żywioł ślepych instynktów, które w ostateczności zawsze okazują się niszczyielskie (ibid.: 87-91).

Filozofowie życia krytykowali też inną (po mieszczańskiej kulturze) sferę cywilizacji, czyli naukę, która niezwykle się rozwinęła na przestrzeni XIX w. i dla pozytywistów była jedną z naczelných wartości (ibid.: 76; Sheppard, 1998: 79), gwarantem pewności i

kontroli nad procesami rządzącymi światem. Odkrycia naukowe w dziedzinie fizyki i astrofizyki wzburzyły uporządkowanym, mechanicznym modelem wszechświata Newtona i statyczną geometrią euklidesową. Swoimi odkryciami Albert Einstein, Louis de Broglie, Erwin Schrödinger i Paul Dirac udowodnili, że istnieje inny, metafizyczny świat poza światem materialnym, którego procesy nie do końca podporządkowują się zasadom przyczynowości. Wstrząsnęły one dotychczasowym wyobrażeniem o świecie opierającym się na fizyce Newtona, pewność została wyparta przez odkrycia dowodzące istnienia sił nieznanych, niedających się wytłumaczyć dotychczasowym aparatem pojęciowym (ibid.: 93-95). Szczególna teoria względności Einsteina „zmieniła pojęcie uniwersum z geometrycznego i regularnego w bezkresny, nieprzenikniony, bliższy wyobrażeniu artystycznemu z *Kosmosu* Gombrowicza, niż naukowemu” (Legierski, 1999: 20). Na skutek powyższych i podobnych odkryć naukowych nabrano przekonania, że „rzeczywistość nie jest materialna, stała i regularnie uporządkowana, lecz raczej energetyczna, zmienna i chaotyczna” (Sheppard, 1998: 92-96). Przykładem takiej wizji rzeczywistości jest filozofia Nietzschego, Bergsona i Schopenhauera, którzy kładli nacisk na nieokiełznane siły witalne, twierdząc, że to one kierują światem, nie zaś siły porządkujące czy systematyzujące (ibid.: 94-96).

Powyższe odkrycia naukowe zdestabilizowały dotychczasowe przekonania, co doprowadziło do prymatu irracjonalizmu w modernistycznej filozofii. O tym, że człowiek działa w sposób nie zawsze dający się logicznie wytłumaczyć, pisał nie tylko Freud, ale też przede wszystkim Fryderyk Nietzsche. Głosił on upadek

chrześcijańsko-humanistycznego porządku wartości moralnych i intelektualnych, na którym przez długie wieki opierała się mieszczańska cywilizacja zachodnia. To on także uczył, że należy do końca odrzucić ten martwy już porządek, zniewalający raczej człowieka niżli przynoszący mu wolność, i szukać nowej prawdy ludzkiej „poza dobrem i złem”, w wyzwalającej mocy „życia”, w twórczej spontaniczności woli i działania (Siemek, 1970: 78-79).

Filozofia życia, czerpiąc z przekonań Nietzschego, pesymistycznie odnosiła się do wartości kultury. Przeciwwstawiała jej „życie”, będące zespołem popędów i instynktów biologicznych. W tej wizji kultura jest sztuczną nakładką, zakrywającą i tłumiącą naturalne instynkty, co prowadzi w końcu do zwyrodnienia społeczeństwa (Siemek, 1970: 82). Jednak życie miało nie tylko moc pozytywną, było ono „jedynym prawdziwym źródłem

mocy i energii, i to zarówno twórczej, jak niszczącej. Bo także i destrukcyjna potęga 'życia' jest obsesyjnym tematem myśli modernistycznej: stąd wywodzi się tak znamieny dla tej epoki pesymizm i katastrofizm" (ibid.: 77-78). Wyobrażano sobie, że nadciąga nieuchronne zagrożenie (Sheppard, 1998: 89-96). Do tych nastrojów przyczyniał się obraz nowoczesnego miasta, a także nowoczesnej cywilizacji w ogóle: szalony pęd rozwoju tyleż fascynował, co przerażał. Miasto ze swym zracjonalizowanym sposobem funkcjonowania stało się też obiektem szaleństwa, apokalipsy jako „szalone megalopolis” (Sheppard, 1998: 87). Mieszczaństwo jako wytwór nowoczesności zaczęło być postrzegane jako zagrożenie dla prawdziwych, dotychczasowych wartości (ibid.: 83-84).

5.1.2. Postmodernizm czyli chaos

O ile modernizm rozwinął się na skutek przemian gospodarczych, w tym m.in. drugiej rewolucji przemysłowej i I wojny światowej, siłą napędową i katalizatorem przemian, które doprowadziły do postmodernizmu, była II wojna światowa.

Postapokaliptyczna epoka, w jakiej ocknęła się ludzkość po drugiej wojnie światowej, a której doświadczenia przedłużał wybuch bomby atomowej nad Hiroszimą, wojna w Wietnamie, itp. zjawiska musiały wcześniej czy później doprowadzić do przewartościowania „byłej nowoczesności” do intelektualnego odcięcia się od tych sposobów myślenia, utożsamianych na Zachodzie z modernizmem lub moderną (...). To one doprowadziły do katastrofy” (Janaszek-Ivaničková, 1996a: 82).

Postmodernizm był właśnie jednym z oblicz „nowego świata”, który się wyłonił po II wojnie światowej, o którym pisał Gombrowicz.

Nie bez powodu modernizm uznawany jest za kryzys. Autentyzm, natura i prawda były nielicznymi wartościami pozytywnymi, które wniósł do historii kultury. Znacznie więcej natomiast starał się obalić: stanowił krytykę wszystkiego, co nie licowało z przeobrażającą się rzeczywistością. Pod obstrzałem znalazły się niemal wszystkie wartości ówczesnej kultury europejskiej. To, co nastąpiło potem, stanowiło jeszcze radykalniejszą i bezceremonialną krytykę. Około połowy XX w. postmodernizm kontynuował proces rozpoczęty przez modernizm, ale w inny sposób. Stanowił kontynuację modernizmu, ale i jego radykalizację. Myśliciele i teoretycy postmodernistyczni poddali w wątpliwość wiele z dotychczasowych wartości. Jednocześnie panowało poczucie impasu, zabrnienia w ślepy

zaufek. Francis Fukuyama (1997) posunął się do stwierdzenia, że mamy do czynienia z „końcem historii”, ponieważ nic nowego nie nastąpi, nic nowego nie czeka współczesną cywilizację, która jest skazana na trwanie w stanie, do jakiego dotąd doszła.

Są jednak między tymi dwoma nurtami zasadnicze różnice. Modernizm pełen jest przygnębienia, niemocy z powodu przytłaczającej gwałtowności i ogromu przemian, na które nie było zgody współczesnych. O ile więc modernizm jest nazywany „tęsknotą za jednością”, postmodernizm – „opcją pluralistyczną” (Welsch, 1998: 443). Postmodernizm to sytuacja, w której zmiana się już dokonała i wszyscy powoli zdążyli się do niej przyzwyczaić, zaakceptować ją, więcej – uczynili z niej atut.

Lata pojawienia się postmodernizmu przypadły na czas, gdy Polska była oddzielona od reszty Europy żelazną kurtyną. Życie kulturalne i artystyczne miało tam ograniczone warunki rozwoju ze względu na niedostatki materialne i wszechobecną cenzurę potępiającą wszystko, co nosiło znamiona Zachodu. Natomiast zachodnie społeczeństwa po przystąpieniu do powojennej odbudowy, odradzały się i miały dobre warunki dla rozwoju kultury i sztuki. Stany Zjednoczone, a potem także Zachodnia Europa stanowiły ośrodek myśli postmodernizmu. Dla Gombrowicza miało to znaczenie o tyle, że nie był ograniczony wszystkimi niedogodnościami, jakie miałyby w Polsce, gdyż od 1939 r. przebywał na emigracji w Ameryce Południowej, a od 1963 do śmierci w 1969 r. w Europie Zachodniej. Miał więc swobodny dostęp do tekstów myślicieli francuskich, niemieckich, amerykańskich, a część ich poglądów albo na niego wpłynęła (więcej na ten temat w podrozdziale 5.3), albo zbiegła się z jego własnymi (podrozdział 5.4).

Postmodernizm wyrasta z modernizmu i ma z nim wiele wspólnego. Jednak w ciągu dziesięcioleci swego trwania wypracował własną specyfikę i z jednej strony doprowadził do radykalizacji jednych cech modernizmu, a z drugiej rozwinął własne. Odejście od dotychczasowego statusu i kształtu epoki historycznej było bodaj głównym i najbardziej wyrazistym dowodem na radykalną odmienność postmodernizmu. Ale nie jedynym. Inną jego cechą charakterystyczną jest ogłoszenie końca wielkich narracji, które miały za zadanie uzasadniać światopogląd autora, etyczny czy poznawczy (Szahaj, 1996: 9). Lyotard poprzez pryzmat nauki dokonał diagnozy „ogólnej sytuacji kulturowej” ponowoczesności (Kowalska, 1997: 15) i na przykładzie nauki pokazał, że zamiast jednej wielkiej narracji uprawomocniającej mamy do czynienia z wieloma „elementami narracyjnymi” (więc już nawet nie z całymi narracjami, a co dopiero dominującymi)

(Lyotard, 1997: 20). Dzieje się tak dlatego, że w kulturze ponowoczesnej utraciliśmy wiarę w wielkie opowieści i nie ma już jednej, obiektywnej prawdy, w związku z czym skazani jesteśmy na niepewność (Kowalska, 1997: 10-12).

W postmodernizmie nie ma odgórnych reguł, według których tworzyliby artyści i badacze, dopiero po stworzeniu dzieła można ustalić reguły, według których dane dzieło jest już wykonane, a więc *post factum*. W związku z tym zarzutem wobec ponowoczesności jest rozprężenie, brak spójności, jedności i uniwersalności w poglądach, niezrozumiałość i brak płaszczyzny porozumienia (Lyotard, 1996: 29, 42). Brakuje też autorytetów. Człowiek jest sam, pozbawiony tych sankcji, które kiedyś dawały mu oparcie, poczucie bezpieczeństwa i sensu, dawały grunt dla szukania odpowiedzi na pytania egzystencjalne (te sankcje to „platonizm, Bóg, heglowska dialektyka Ducha, (...) transcendentalny subiektywizm czy hermeneutyka”): „Nie istnieje instancja odwoławcza; swoją niezależność człowiek okupuje samotnością zmagania, wyostrzoną autentycznością egzystencji” (Kwiek, 1991: 157-158). Przypomina to koncepcję „kościółki międzyludzkiego” Gombrowicza, gdzie nie ma Boga czy innej instancji wyznaczającej reguły. To ludzie są dla siebie nawzajem punktami odniesienia i współtworzą świat, w którym żyją.

Z drugiej strony, brak instancji uprawomocniającej nie sprawia, że wszystko jest przyjmowane bezkrytycznie. Wręcz przeciwnie, postmodernizm rozwija niespotykaną dotąd nieufność, podejrzliwość i niewiarę (Kwiek, 1991: 159) w obrębie wszystkich dziedzin. Na przykład w sztuce przejawia się to tym, że każde kolejne pokolenie artystów kwestionuje założenia poprzedników (Lyotard, 1996: 40). Sprawia to, że postmodernizm ma potencjał wywrotowy, krytyczny, demistyfikujący, skierowany w kulturę Zachodu (Czerniak, Szahaj, 1996: 11). Warto przy tym przypomnieć, że Gombrowicz miał nieufną naturę, nie był skłonny całkowicie ufać żadnej z poznanych idei, ma opinię demaskatora.

Stanisław Czerniak (1996: 13) twierdzi, że w filozofii status postmodernizmu jest niejasny, ale jedno jest pewne – filozofia w epoce postmodernizmu znacząco się zmieniła. Nie ulega wątpliwości, że połączenie literatury i filozofii, jako symptom dowolności, braku ograniczeń, a co za tym idzie – płynności gatunkowej (w literaturze i nie tylko) stanowi cechę bardzo postmodernistyczną, jak też uznanie sztuki za „pełnoprawną uczestniczkę dyskursu filozoficznego” (ibid.: 9). „Jednym z ważniejszych wyznaczników postmodernizmu stanie się zniesienie granic między literaturą a jej krytyką i teorią, a nawet filozofią i nauką” (Wilkoszewska, 1997: 129). Rozluźnienie form gatunkowych w

obrębie literatury i filozofii, widoczne jest w twórczości ówczesnych autorów – w tym Witolda Gombrowicza. W następnym rozdziale zostanie ustalone, jak się u niego przedstawia relacja literatury i filozofii, gdyż może ona przybierać różne oblicza. Jest też inny powód, być może nawet ważniejszy. Przez przynależność utworów Gombrowicza do literatury, rzadziej się dostrzega ich filozoficzną stronę. Dlatego w poniższym rozdziale przedstawiony zostanie dwoisty charakter twórczości Gombrowicza, z naciskiem na tę drugą stronę, filozoficzną.

5.1.3. Gombrowicz: filozofia przełożona na literaturę

Gombrowicz miał bardzo indywidualne podejście do filozofii – jak i zresztą do literatury, dlatego w opracowaniach literatury albo stawia się go obok dwóch innych nowatorskich pisarzy – Brunona Schulza i Witkacego, albo poświęca mu się osobny rozdział. Oczywiście teksty Gombrowicza można rozpatrywać (i tak się też robi) wyłącznie z literackiego punktu widzenia, gdyż należą do rodzajów literackich – np. epiki lub dramatu. Trudniej byłoby je potraktować jako teksty *stricte* filozoficzne, ponieważ filozofia da się odczytać jedynie przez pryzmat literackiej budowy tekstów (w większej części, bo np. *Ferdydurke* zawiera fragmenty, w których Gombrowicz odchodzi od fabuły utworu na rzecz rozwinięcia myśli teoretycznej). Jednak to właśnie ten filozoficzny pierwiastek, choć nie jest wyeksponowany w dosłowny i typowy dla treści filozoficznych sposób, stanowi główny walor twórczości Gombrowicza, odbicie jego przekonań i spojrzenia na świat. Pisał on, aby wyrazić swoją myśl filozoficzną, choć używał do tego środków literackich. Wielu badaczy za najbardziej wartościowe dzieło Gombrowicza uznaje *Dziennik*, który jest niczym innym jak właśnie zapisem poglądów wielkiego intelektualisty XX w. na życie i na los człowieka, sfabularyzowanych i opisanych językiem świata fikcji w innych utworach. Dlatego do określenia literacko-filozoficznego charakteru pisarstwa Gombrowicza używane jest sformułowanie „filozofii przełożonej na literaturę”.

Związki między literaturą a filozofią nie zaczynają się w XX w. Znane są utwory łączące te dwie dyscypliny: np. *Uczta* Platona, poezje powstające pod wpływem doktryn filozoficznych, powiastki filozoficzne z XVIII w. (Zarębianka, 2016: 165), jednak w XX w. tę tendencję reprezentowało wyjątkowo wielu przedstawicieli. Byli to między innymi: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Milan Kundera, Robert Musil, Thomas Mann, Franz Kafka,

Hermann Broch, a wśród autorów polskich: Stanisław Przybyszewski, Witkacy, a także późniejsi: Bolesław Leśmian, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz czy Wisława Szymborska (ibid.: 146, 148). Z drugiej strony, filozofowie lub myśliciele tacy jak Søren Kierkegaard, Martin Heidegger byli znani w krajach swojego pochodzenia bardziej jako poeci (ibid.: 145), a Zygmunt Freud czy Michel Foucault⁸ ujmowali swoje teorie czerpiąc ze sposobu pisania dzieła literackiego. Oprócz tego, na przestrzeni XX w. zmieniła się rola filozofii. Z dyscypliny czysto uniwersyteckiej, teoretycznej, stała się obszarem zaangażowania w sprawy społeczne, do czego przyczyniły się wydarzenia wojenne i co pociągnęło za sobą działalność publiczną filozofów (Gadacz, 2009: 27).

Zofia Zarębianka (2016: 142) wyróżnia dwa typy wzajemnych powiązań literatury z filozofią: bezpośrednie i pośrednie. Bezpośrednie są wtedy, gdy tekst literacki zawiera „wątki i impulsy filozoficzne”, z kolei tekst filozoficzny może też być nacechowany literackością. Powiązania pośrednie natomiast dotyczą zastosowania filozoficznych lub literackich narzędzi interpretacyjnych do utworu z gatunku innego, niż ten, do którego on sam należy. Oprócz tego, relacje filozofia-literatura są stopniowalne, od ogólnych wpływów – np. wpływów nastrojów filozoficznych przeważających w danej epoce na kształt, tezy i tematy literatury – do relacji bardziej szczegółowych (ibid.: 143-144).

Niezależnie jednak od tego, jak bardzo bliskie będą relacje między tymi dwoma gatunkami, pozostają one zawsze wobec siebie odrębne i różne. Pogląd taki przedstawia nie tylko Zarębianka, reprezentująca literaturoznawstwo, ale także filozofowie. Michał Januszkiewicz, rozpatrujący hermeneutykę jako „miejsce spotkania filozofii i literatury” stawia wyraźne granice:

Filozofia posługuje się pojęciami i kategoriami, literatura – metaforami; pierwsza wierzy w argumenty, druga w obrazy; filozofia apeluje do rozumu, literatura – do wyobraźni i uczuć; jedna pragnie poznania prawdy, druga mówi o pięknie i obejmuje obszar tego, co fikcjonalne (Januszkiewicz, 2010: 145).

Za takim dwubiegunowym ujęciem opowiada się także Roman Ingarden, zestawiając ze sobą dzieła literackie i naukowe (w tym także filozoficzne) i wyraźnie je od siebie odróżniając, mimo że dzieła naukowe według niego mieszczą się w kategorii dzieł literackich w szerokim sensie. Dzieło naukowe ma za zadanie wyłącznie „ustalać i zawierać

⁸ O płynności gatunkowej między tekstami literackimi i nieliterackimi w perspektywie twórczości Michela Foucaulta zob. Masłowska (2018).

wyniki poznania naukowego w jakiejś dziedzinie, i przekazywać je innym tak, aby jego czytelnicy mogli dalej prowadzić i rozwijać to badanie naukowe” (Ingarden, 1976: 143-144). Natomiast dzieło literackie musi przede wszystkim przekazywać wartości estetyczne i umożliwiać ich poznanie czytelnikom. Oba te rodzaje dzieł mogą od siebie nawzajem zapożyczać swoje główne funkcje, jednak wtedy funkcje te pełnią w nich rolę drugorzędną (ibid.: 143). Rozważania Ingardena mają charakter porządkujący, dążący do jasnego określenia różnic między dziełami literackimi i naukowymi. Późniejszy o kilkadziesiąt lat artykuł Januszkiewicza, choć wychodzi od dychotomii dwóch dziedzin – literackiej i filozoficznej – kończy się postulatem o interdyscyplinarność, co jest najprawdopodobniej znakiem czasów (Januszkiewicz, 2010).

W dalszej części rozdziału dotyczącej cech i różnic między dziełem literackim a naukowym Ingarden przekonuje, że tekst z każdej z tych dwóch dziedzin ma określone zadania, cechy charakterystyczne, a jeśli posiada jakieś inne, są one „zbędnym luksusem” (Ingarden, 1976: 148), inaczej mówiąc – niewiele one znaczą i wartość, autonomia i sens dzieła nie ucierpiałyby z ich braku. Nie jest tak w przypadku tekstów Gombrowicza. Choć ich charakter można zdecydowanie umieścić na osi literatura-filozofia, której końce zostały zarysowane powyżej, związek między tymi dwoma dziedzinami jest u niego bardziej złożony, głębszy i wręcz rozstrzygający o charakterze jego twórczości. Gombrowicz pisał utwory literackie i sam dał się poznać przede wszystkim jako pisarz, a prace literaturoznawcze przeważają w nurtach badań nad Gombrowiczem. Natomiast nieco mniej znana jest ich strona filozoficzna. Tymczasem filozofia jest wręcz sednem twórczości Gombrowicza jako pisarza, co zostanie opisane w kolejnym rozdziale.

5.1.3.1. Ważne miejsce filozofii w życiu i twórczości Gombrowicza

Istotne miejsce, jakie przyznawał filozofii Gombrowicz nie wzbudza zdziwienia, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że związek literatury z filozofią sięga jego prywatnych zainteresowań, pasji i dociekań. Kolega Gombrowicza z lat szkolnych, Tadeusz Kępiński, wspominał, że literatura i filozofia stanowiły upodobania Gombrowicza już we wczesnej młodości i towarzyszyły mu potem całe życie (Kępiński, 1974: 202). Powszechnie znane jest jego upodobanie do czytania europejskich filozofów, których poglądy komentował i z

którymi polemizował żywo między innymi na kartach swojego *Dziennika*, będącego „wykładem [jego] filozofii i estetyki” (Jarzębski, 2000a: 172). Co więcej,

[f]ilozofia stanowiła istotnie, obok działalności pisarskiej, podstawowe zainteresowanie autora *Ferdydurke*. Była dla niego przede wszystkim wielką pasją intelektualną, której początki sięgają studiów uniwersyteckich i pobytu w Paryżu w Institut des Hautes Etudes Internationales (Cataluccio, 1991: 7).

Warto też wspomnieć, że pod koniec życia pisarz poprowadził serię wykładów objaśniających poglądy swoich ulubionych filozofów, które zostały spisane i wydane w formie książkowej pod tytułem *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*. *Kurs...* ukazuje swojego autora nie tylko jako głęboko zainteresowanego myślą filozoficzną, ale też jako jej wnikliwego czytelnika, mającego na poszczególne idee wyrobiony własny, osobisty podgląd.

O ile jednak powyższe argumenty dowodzą na razie tylko, że Gombrowicz interesował się filozofią innych autorów, kluczowe znaczenie dla tej pracy ma fakt, że również jego twórczość jest prześięknięta filozofią. Pisarz-filozof przywiązywał do niej dużą wagę, ale oprócz tego przyznał jej specjalne miejsce w swoich tekstach. Poproszony w wywiadzie przeprowadzonym w 1968 r. przez Piera Sanavio, aby zdradził jaki będzie utwór, nad którym obecnie pracuje, Gombrowicz początkowo się kryguje tłumacząc, że nie obmyśla dokładnie utworów z wyprzedzeniem, ale że pisze je spontanicznie. Kiedy jednak Sanavio nalega, Gombrowicz bez wahania zaczyna od myśli przewodniej całego utworu, swoistej konstrukcji filozoficznej, nawiązując do ówczesnych mód w literaturze i filozofii:

Wydaje mi się... wydaje mi się, że tym razem będę pisał o problemie bólu. Wydaje mi się, że cała, powiedzmy, intelektualna dialektyka naszych czasów jest skażona, ponieważ nikt już nie zdaje sobie sprawy z ważności bólu. Ból jest faktem podstawowym, fundamentalnym. W tym sensie obecna ignorancja wobec Schopenhauera... we Francji, ale prawdopodobnie to samo dzieje się we Włoszech... Schopenhauer uważany jest za pisarza niemodnego, większość jest jeszcze pod wpływem Hegla, egzystencjalizmu (...). (Sanavio, 1991: 27)

Pierwsza rzecz, o której mówi Gombrowicz, zapytany o swój utwór, to jego filozoficzna podbudowa. Zdradza to sposób konstruowania utworów przez Gombrowicza: jest nim pewna idea, myśl przewodnia, wokół której będzie następnie zbudowane przestanie utworu, świat przedstawiony, bohaterowie, itp. Wywiadów, czy tekstów w ogóle, w

których Gombrowicz opisywał w ten sposób swoje utwory, było bardzo wiele, co zresztą sprawiło, że jest nazywany naczelnym gombrowiczoologiem (choć oczywiście częściej jednak opisywał i interpretował utwory, które już powstały, a nie te, które dopiero pisze czy zamierza napisać). W powyższym wywiadzie Gombrowicz porusza zagadnienie bólu, o którym zaczął pisać kolejny, niedokończony utwór. Jednak łatwo wyobrazić sobie, że podobnie mógł formułować koncepcje do poprzednich utworów. Punktem wyjścia było bezpośrednie przeżycie, doświadczenie, które go poruszało i skłaniało do rozwinięcia refleksji na dany temat. Następnie ta refleksja znajdowała odbicie w świecie przedstawionym: akcji, postaciach danego utworu. Pisząc powieści, Gombrowicz tworzył świat przedstawiony ułożony według jego wizji świata. Wypowiadając się o sobie samym, inny pisarz filozofujący, Milan Kundera napisał, że „(...) pojmuję bohaterów swoich powieści jako ucieleśnienie idei i teorii filozoficznych. Filozofia ustanawia polifoniczną strukturę powieści Kundery, znajdując w konkretności codziennych zdarzeń swoją nieakademicką egzemplifikację” (Cataluccio, 1991: 6). Świetnie słowa te pasują także do Gombrowicza, co potwierdza Dąbrowski: „Gombrowicz uważał literaturę za praktyczny sposób uprawiania filozofii. Ważne problemy dotyczące egzystencji ludzkiej, formy istnienia jednostki pośród innych ubierał w szaty literatury (...)” (Dąbrowski, 2000: 83-84), a swoje koncepcje filozoficzne konstruował na dwóch planach: „zdarzeń fabularnych i filozoficznych podtekstów, znaczeń ukrytych”. Innymi słowy, pierwszy plan był tylko pretekstem do powiedzenia czegoś więcej, „sfera zdarzeniowa była tylko konstrukcją nośną, za pomocą której mówił rzeczy istotne” (ibid.: 84). Natomiast inny pisarz, Witkacy – często wymieniany obok Gombrowicza w opracowaniach literatury polskiej – choć także traktował powieści jako wyraz swoich przekonań filozoficznych, większą wagę przywiązywał do esejów i pism filozoficznych, powieść traktując jako gorszy gatunek. Zarówno u Gombrowicza jak i Witkacego postaci są schematyczne, przez co mają „jedynie znaczenie pretekstowe i służą przekazywaniu – ponad ich głowami – jakichś dodatkowych sensów, niewyrażonych bezpośrednio” (Grochowski, 2018: 287). Jednak dla Witkacego powieść jest „workiem”, a dla Gombrowicza – „artystycznym arcydziełem” (Bolecki, 1999: 125), dla Witkacego – „składem różności, pretekstem do wyrażania poglądów autora na rozmaite tematy i do załatwiania porachunków ze swymi współczesnymi” (Miłosz, 2010: 481), dla Gombrowicza – głównym sposobem wyrazu jego literackiej twórczości i koncepcji filozoficznych. Gombrowicz pojmował literaturę jako nośnik idei, pole ich

wyrażania, opisywania, spierania się z nimi i wyznaczania ich granic. Jest to doskonale widoczne w jego utworach i zostało zauważone przez badaczy: Jarzębski napisał, że *Kosmos* to „arcydzieło światowej prozy filozofującej” (Jarzębski, 2000a: 37), *Ferdydurke* została nazwana w przedmowie do włoskiego tłumaczenia „szczególną mieszaniną powieści i eseju filozoficznego” (Cataluccio, 1991: 8), a Czesław Miłosz stwierdził, że wręcz cała twórczość Gombrowicza to przypowieści filozoficzne oraz że „[k]ażda książka rozwija i pogłębia filozofię Gombrowicza” (2001: 188). Podobne zabiegi łączenia filozofii i literatury istniały już wcześniej:

Igranie z fikcją nie jest jednak niczym aż tak nowym, przypomnijmy tu tradycje oświeceniowej powieści, a zwłaszcza przypowieści filozoficznej, gdzie bohater mógł na własnej skórze doświadczyć (...) nieprzewidzianych konsekwencji własnych poglądów. (...) Elementów odwołujących się do przypowieści filozoficznej jest zresztą w *Ferdydurke* więcej – taki charakter mają rozdziały mówiące o walce Syntetyka z Analitykiem (Nasiłowska, 1999: 121).

Gombrowicz sam używał określenia „filozofia” w odniesieniu do swoich powieści, np. do *Ferdydurke*:

Niemniej jestem przekonany, że książka, która w ciągu dziesięciu lat – a tak odmienna od normalnej literatury zarówno pod względem swojej filozofii, jak i techniki – nie tylko się utrzymała, ale zyskuje coraz więcej szczerych entuzjastów, musi być z punktu widzenia wydawniczego korzystnym interesem (...). Wydanie hiszpańskie *Ferd.* poprzedziłem przedmową, w której w bezpretensjonalny sposób wyjaśniam moje założenia filozoficzne i psychologiczne (Gombrowicz, 30 V 1949).

Jak więc widać, filozofia była wszechobecna w uniwersum Gombrowicza. Zapoznawał się z nią względnie krótko podczas studiów, ale oprócz tego, do końca życia z pasją czytał książki filozoficzne i chętnie z nimi polemizował, wyrabiając sobie w stosunku do nich własne zdanie. Ta przewaga indywidualnego podejścia i prywatnych lektur nad czysto akademickim wykształceniem filozoficznym miała decydujące znaczenie przy kształtowaniu się podejścia Gombrowicza do pisania – nie tylko stanowiła integralną część jego twórczości, ale też odgrywała w niej specyficzną rolę. Jej charakterowi zostanie poświęcony następny podrozdział.

5.1.3.2. Dlaczego Gombrowicz nie pisał traktatów filozoficznych, ale filozofował literaturą

Powyżej zostały przytoczone argumenty przemawiające za tym, że filozofia odegrała dużą rolę w życiu i twórczości Gombrowicza. Jednak jaki ona miała charakter? Jak się układały jej relacje z literaturą? Nawiązując do wcześniej wspomnianej typologii Zarębianki (2016), filozofia Gombrowicza należy do kategorii bezpośrednich powiązań literatury z filozofią, ponieważ jego utwory literackie zawierają elementy filozoficzne. Jednak jest to stwierdzenie bardzo ogólne, a Gombrowicz wykształcił niezwykle indywidualny sposób włączania poglądów filozoficznych do utworów. Można by go ująć jako „filozofię przetłumaczoną na literaturę”, ponieważ pod pozorami niemal wyłącznie literackich utworów mamy do czynienia ze spójnym systemem filozoficznym.

Gombrowicz wyjaśnił rolę filozofii w procesie kształtowania jego utworów w następujący sposób: „filozofia jest (...) potrzebna: w tym sensie, że proponuje pewną wizję świata, punkty odniesienia, możliwości spekulacji” (Sanavio, 1991: 30-31), i dalej: „Dla mnie (...) filozofia ma tę oto najwyższą wartość, że porządkuje świat w ramach pewnej wizji” (Gombrowicz, 2007: 581). To „porządkowanie” było ogromnie ważną dla autora cechą, co widać po spójnym charakterze jego twórczości: wczesne utwory Gombrowicza już stanowią zalążek wątków, tematów, schematów konstrukcji fabuły, które będą rozwijane i modyfikowane w utworach późniejszych (Głowiński, 2002: 58-59). „Późniejsze dzieła Gombrowicza, utwory dramatyczne, a przede wszystkim powieści *Pornografia* i *Kosmos*, uwypukliły wagę wątków filozoficznych i koncepcji człowieka zarysowanej już w *Ferdynandzie*” (Nasiłowska, 1999: 120). Dlaczego jednak pisarz nie zdecydował się na syntetyczne ujęcie tematu, ale wyraził go językiem literackim?

Przyznając sobie „status literacki” (istnienia, wypowiedzi), pisarz zyskuje specyficzną przewagę nad filozofem. Od systemu filozoficznego żąda się zazwyczaj, by był on spójny i konsekwentny, by zawierał zdania prawdziwe – niezależnie od okoliczności nadania i odbioru wypowiedzi. Ma on być, jednym słowem, ważny obiektywnie i „wieczny”. Inaczej z literaturą: „prawdy literackie” nie tylko, jak poprzednio zauważyliśmy, wypowiada sztuczny podmiot literacki. Są one jeszcze uwikłane w dialog nadawcy z odbiorcą artystycznego przekazu. Dzieło literackie może być „prawdziwe”, nie zawierając ani jednego zdania prawdziwego w sensie logicznym, jego prawda sytuuje się bowiem nie na poziomie prostych sensów poszczególnych zdań, ale przede wszystkim – w sferze „uporządkowań naddanych”, nadbudowanych nad systemem języka naturalnego albo nawet zgoła p o z a s

a m y m t e k s t e m: w relacjach dzieła z kontekstami literackimi, społecznymi, historycznymi. Zatem dzieło nie musi być „prawdziwe” explicite – prawda może z niego w y n i k a ć, może przez odbiorcę zostać odczytana lub wypaczona czy nie zauważona (Jarzębski, 1982: 135-136; wyróżnienia pochodzą od autora).

Opinię taką potwierdza Kępiński: „Zainteresowanie filozofią miało u niego charakter zapoznawania się z problemami – nie zaś dążenia do systematycznego nabywania wiedzy, zarówno z zakresu techniki myślenia i metody badawczej, jak i historii myśli filozoficznej” (Kępiński, 1974: 206). Jest też inny powód niechęci Gombrowicza do czysto teoretycznych opracowań filozoficznych. „W Gombrowiczu zawsze tkwił pewien opór wobec filozofii rozumianej w sensie akademickim, wobec filozofii wyzutej z życia i odległej od egzystencji. Literatura stanowiła dla niego antidotum przeciw abstrakcyjnemu myśleniu” (Cataluccio, 1991: 8). Dlatego też odrzucał filozofię jako formę wyrażania teorii uniwersyteckich, a interesowało go jedynie meritum – wizja świata oraz miejsce człowieka w nim (ibid.: 20). Gombrowicz „swymi błazenadami rozbawiał publiczność”, jednak tak naprawdę „prowadził grę z nieustannego prowokowania”, drwił z filozofii i literatury, poruszał się w ich obrębie, ale próbując „rozsadzić” od środka panujące w nich reguły:

Obdarzony umysłem filozoficznym, ale całkowicie wolnym od jakiegokolwiek respektu dla tej filozofii, jakiej uczono na uniwersytetach, nie miał również szacunku dla literatury. Szydł z jej snobistycznego rytuału, a jeśli ją praktykował, usiłował pozbyć się wszelkich przyjętych reguł (Miłosz, 2010: 497).

Przykładem takiej postawy jest *Ferdydurke*, gdzie mamy do czynienia z parodią „teoretycznych deliberacji”, a autor wyjaśnia ludyczno-mentorskim tonem, że tekst jest jego dialogiem z czytelnikiem (Legierski, 1999: 34). W podobnym, kpiąco-pogardliwym tonie zresztą Gombrowicz odnosił się też do nauki, czego dowodem jest na przykład fakt, że pomieszał tytuły naukowe w *Filidorze dzieckiem podszytym*, co ma odstraszać mędrków, pedantów (Błoński, 1994: 69). O niechęci pisarza-filozofa wobec nauki pisał także Leszek Nowak (2000: 21-29). Nieco światła na taki stan rzeczy mogą rzucić poglądy Nietzschego, który był jednym z najbardziej wpływowych filozofów XX w., dobrze znanym też Gombrowiczowi. Gardził on filozofami będącymi „akademickimi nudziarzami”, filozofią „akademicką i gabinetową”, skłaniał się bardziej ku tej „twórczej i artystycznej”. Wynikało to z tego, że w epoce nowoczesności humanizm jako dziedzina akademicka tracił na znaczeniu wobec dziedzin ścisłych, szukano więc takich dla niego form, które by go

ożywiły (Legierski, 1999: 20-21). Co ciekawe, korespondencyjny kompan Gombrowicza, Jean Dubuffet, także nie lubił filozofii akademickiej – odbierał ją jako „irytującą nieciekawą”, bo pozbawioną „impulsów twórczych”, choć miał poglądy ciekawe z punktu widzenia filozoficznego. Był też postmodernistą *avant la lettre* (Welsch, 1998: 430-431), choć nieco inaczej i w znacznie większym stopniu, niż Gombrowicz. W jednym z listów do Józefa Czapskiego Gombrowicz pisze: „Co do meritum, to jedno mnie dziwi: że Pan jak gdyby nie brał pod uwagę moich dialogów z Roux, np. ostatniego, o Formie, gdzie przecież i o mojej moralności mowa. Jeśliby to była ‘filozofia’, to przecież dość związana z życiem i z praktyką życia” (Gombrowicz, 17 IV 1968). Widać tutaj wyraźnie, że dla Gombrowicza ważniejsze jest samo poruszenie, opisanie problemu „związanego z życiem”, niż wpisanie się w jakąś konkretną nomenklaturę – w tym przypadku w pojęcie „filozofii”. Gombrowicz ujmuje je w cudzysłów, chcąc podkreślić, że się w nie wpisuje, ale nie w sposób prosty i tradycyjny; filozofia w jego wydaniu jest filozofią *sui generis*, której koniecznym elementem jest owo powiązanie z życiem, o czym pisał w *Dzienniku*:

(...) zdaję sobie sprawę, że trzeba być sobą na wszystkich piętrach pisania, to znaczy, że powinienem móc wyrazić się nie tylko w poemacie lub dramacie, ale i w zwykłej prozie – w artykule, czy w dzienniku – i lot sztuki musi znaleźć odpowiednik w sferze życia zwyczajnego, jak cień kondora kładzie się na ziemi. Co więcej, to przejście w świat codzienny z dziedziny cofniętej w najdalszą głęb, nieomal w podziemie, jest dla mnie sprawą niezmierniej wagi. Chcę być balonem, ale na uwięzi, anteną, ale uziemioną, chcę być zdolny do przełożenia siebie na język zwyczajny (Gombrowicz, 2007: 56-57).

Jako że twórczość Gombrowicza czerpała zarówno z literatury, jak i filozofii, teraz pora usytuować go w tych dwóch dziedzinach poprzez pryzmat modernizmu i postmodernizmu. Choć połączyły się one u Gombrowicza w niepowtarzalną i nierozzerwalną całość, czerpały przecież z dwóch tradycji: literackiej i filozoficznej, które, mimo że wpływały na siebie wzajemnie, mają swoje odrębne ścieżki powstania i rozwoju.

5.2. Gombrowicz pisarz: modernista, który wyprzedził postmodernizm

Gombrowicz jako pisarz bywa zaliczany do modernizmu i/lub postmodernizmu, o co toczą się spory. Podstawą do zajęcia stanowiska w tej kwestii jest uznanie bądź nieuznanie istnienia postmodernizmu – a więc sprawa zasadnicza. Bardziej konserwatywni badacze,

jak Włodzimierz Bolecki (1995: 133; 1997: 32; 1999: 8) i Michał Legierski (1999: 16) uznają, że od czasu rozpoczęcia okresu Młodej Polski pod koniec XIX w. do czasów współczesnych mamy do czynienia z modernizmem, a Gombrowicz czasowo i artystycznie zalicza się do tego nurtu. Według większości zwolenników modernizmu obejmuje on Młodą Polskę, 20-lecie międzywojenne i współczesność, począwszy od II wojny światowej (Nycz, 1998: 5). Taka też była przeważająca opinia do czasu, kiedy po 1989 r. do Polski zaczęły docierać prace i teorie badaczy z Zachodu. Pod ich wpływem niektórzy polscy badacze zaczęli rozpatrywać dzieje rodzimej kultury przez pryzmat koncepcji postmodernizmu, gdyż „[s]późnione było (...) tylko pojęcie, a nie zjawiska artystyczne” (Dąbrowski, 2000: 17). Według periodyzacji entuzjastów postmodernizmu, modernizm trwał w literaturze od końca lat 80. XIX w. do lat 40.- 60. XX w., a postmodernizm zaczął się po II wojnie światowej (Janaszek-Ivaničková, 1996a: 82, 1996b: 93). Zgadza się to mniej więcej z opiniami badaczy angielskiego obszaru językowego, stawiającymi granicę modernizmu do II wojny światowej, a postmodernizmu od lat 60. (Matz, 2008: 218). Według tej periodyzacji Gombrowicz chronologicznie nadal pozostaje w pełni modernistą, jednak pewne cechy jego twórczości można przyporządkować do postmodernizmu, a Gombrowicza uznać za jego pioniera (Dąbrowski, 2000: 17, 81). Nie oznacza to wykreślenia go z listy modernistów, o czym świadczy na przykład tom *Gombrowicz's Grimaces* z 1998 r., pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek, składający się z artykułów badaczy zarówno zagranicznych jak i polskich.

Opierając się na licznych pracach wypada stwierdzić, że Gombrowicz zarówno wpisywał się we współczesny mu modernizm, jak i wyprzedził w pewnej mierze postmodernizm, „(...) wpisywał się w dokonujące się w filozofii i nauce przewartościowania sposobów myślenia o świecie (zwane dzisiaj modernistycznym kryzysem i jego postmodernistycznym przemyśleniem)” (Bielecki, 2008: 211). Jednak najistotniejszy jest fakt, że modernizm i postmodernizm są nurtami bezsprzecznie XX-wiecznymi, łączącymi się z charakterystycznymi dla XX w. przemianami historycznymi, które spowodowały rozpad dawnych form i zasad życia cywilizacji. Przemiany te znalazły odbicie w modernizmie i postmodernizmie, ich gwałtownej nowości, co bezpośrednio wpłynęło na twórczość Gombrowicza, w tym – na jedną z najważniejszych w jego twórczości koncepcję formy. Ponieważ charakterystyka tak bogatych, zróżnicowanych i dobrze udokumentowanych nurtów sama w sobie wymagałaby osobnych prac,

przedstawiony zostanie jedynie skrótowy przegląd najważniejszych wyznaczników decydujących o nowości i przełomowości modernizmu i postmodernizmu. Będzie to ujęcie szersze, jednak najpierw Gombrowicz zostanie zaprezentowany w węższym wymiarze, jako pisarz polski, zakorzeniony w polskiej tradycji literackiej wraz z jej uwikłaniami historycznymi. Jako że dzieciństwo i młodość spędził w Polsce, otoczony polską kulturą i literaturą, pozwoli to na pokazanie, z jednej strony, wpływu historii na literaturę, z drugiej – wpływu literatury na Gombrowicza, i tym mocniej powiąże go ze współczesnymi mu czasami. Umieszczenie autora na tle historii literatury polskiej, a następnie w powiązaniu z najważniejszymi tendencjami literackimi XX w. przyczyni się do jego kompleksowego ujęcia, pokazania jego złożoności, ale i zakorzenienia w historii i tradycji literackiej, polskiej i europejskiej. Pozwoli też na uwydatnienie z jednej strony tego, co go wiąże z tradycją i współczesnością, a z drugiej – na uwypuklenie nowatorskich aspektów jego twórczości i koncepcji.

5.2.1. Gombrowicz a literatura polska

W niniejszym podrozdziale omówione zostaną te z nurtów literatury polskiej, które najbardziej wpłynęły na Gombrowicza. Będzie to z konieczności omówienie skrótowe, a jego głównym zamierzeniem będzie ukazanie Gombrowicza w tradycji, z której bezpośrednio pochodzi.

Pierwszy z omawianych okresów, Młoda Polska, trwał od lat 80 XIX w. do I wojny światowej i poprzedzał okres 20-lecia międzywojennego, do którego czasowo przynależy Gombrowicz. W związku z tym pisarze Młodej Polski utworzyli swoją twórczością podstawę, z której następnie wyrosła twórczość pisarzy 20-lecia, w tym Gombrowicza.

Młoda Polska przypada na trudne dla Polski czasy zaborów, a następnie wojny. W związku z tym w literaturze przeważające były tematy związane z sytuacją w kraju, kontynuowane jeszcze z poprzedniego okresu romantyzmu. Poruszano też kwestie obyczajowe. Z drugiej strony, uwidaczniały się też nastroje związane z nową sytuacją w Europie. To właśnie nowe tendencje sprawiły, że wykształcił się nurt Młodej Polski (Miłosz, 2010: 375). Aktywni byli filozofowie proponujący nową wizję świata, a pisarze

chętnie przejmowali ich idee. W polskiej literaturze pojawiły się też utwory humorystyczno-satyryczne.

Niebagatelną rolę w literaturze polskiej, również u współtworzącego ją Gombrowicza, odgrywał romantyzm. Wpływ tego nurtu ujawnił się silnie w Młodej Polsce, ponieważ poprzedzający ją pozytywizm, zakładający wiarę w harmonijny postęp – czemu przeczyły konflikty i nierówności społeczne – uznano za skompromitowany. Wobec tego zwracano się do tradycji romantycznych, które nęciły bogactwem idei i pozwalały na oderwanie się od rzeczywistości. Polacy powracali do romantycznych wizji niezależności państwowej i rewolucji. Obserwowali też zrywy rewolucyjne pod koniec XIX w., na przykład rewolucję bolszewicką, czy komunę paryską (Miłosz, 2010: 379). Romantyczne nadzieje na niepodległość odżyły między innymi w sztukach teatralnych Stanisława Wyspiańskiego, jednej z najwybitniejszych postaci polskiej literatury. Wyspiański kontynuował tradycję romantyczną wyznaczoną przez *Dziady* Mickiewicza, *Kordiana* Słowackiego i *Nie-boską komedię* Krasińskiego (ibid.: 407-411), a więc utwory zabierające głos w sprawach narodowych. Wyspiański komentował sytuację polityczną Polaków takimi dramatami, jak *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Legion*, *Akropolis*. Buntował się przeciw inercji Polaków i brakowi ich inicjatywy w dążeniu do niepodległości, jednak poza wskazaniem wad narodowych, nie umiał poza nie wyjść i wyobrazić sobie świata odmiennego niż ten, w którym żył. Nie miał też jakiegoś określonego, spójnego programu czy filozofii (ibid.: 413-414). Gombrowicz, który wiele lat później sam podjął temat polskości, miał o Wyspiańskim nieco przewrotne zdanie: „W wielkość Wyspiańskiego wierzył, słowami jego mówił, lecz drażniło go pasowanie *Wesela* na dramat narodowy. Uważał, że to obniża artystyczną rangę utworu” (Kępiński, 1974: 379). Mimo to jego utwory nawiązują do tradycji romantycznej w podobny sposób, jak utwory Wyspiańskiego, na zasadzie krytyki dostrzeżonych wad, jak na przykład w brawurowym szturmie na Słowackiego w *Ferdydurke*, czy w *Trans-Atlantyku*, którego głównym tematem jest polskość. Choć Gombrowiczowi zależało na zmianie mentalności Polaków, tak jak Wyspiański skupiał się głównie na krytyce wad, ale nie proponował konkretnych rozwiązań opisywanych problemów. Wynikało to po części z tego, że uznawał się za artystę, a artysta nie jest zobowiązany do doprowadzania opisywanych spraw do końca, ale też dlatego, że polskość w jego ujęciu stanowiła jedno z wcieleń formy – a na nią nie miał ostatecznej, jedynej recepty, zarówno w wymiarze ogólnym, jak i w węższym, polskim.

Literatura polska od dawna zabierała głos w sprawach obyczajowych. W okresie Młodej Polski szybko powiększająca się warstwa mieszczaństwa była portretowana, najczęściej negatywnie, w sztukach Jana Augusta Kisielewskiego. Jego powieść *W sieci* opowiada o buncie młodej dziewczyny i typowym „konflikcie między aspiracjami młodości a małostkową, codzienną rutyną filistrów”, *Karykatury* – „o krakowskich snobach i mieszczechach” (Miłosz, 2010: 415). Ten sam temat podejmował Włodzimierz Perzyński w komediach psychologicznych, głęboko analizujących hipokryzję mieszczaństwa (ibid.: 416), czy Gabriela Zapolska w sztukach naturalistycznych, również obnażających hipokryzję mieszczaństwa (ibid.: 415). Na marginesie, warto wspomnieć, że pisarki były znakiem czasów emancypacji i zwiększającej się aktywności kobiet w różnych dziedzinach życia społecznego, politycznego i artystycznego: aktywne były na przykład Maria Komornicka i Bronisława Ostrowska (ibid.: 388, 397-398). Do głosu w demokratyzującym się społeczeństwie dochodziły także coraz lepiej wykształcone osoby pochodzenia chłopskiego, jak na przykład znany poeta Jan Kasprzowicz. Jeżeli zaś chodzi o Gombrowicza – odwoływał się do obyczajowości przy okazji opisywania pewnych środowisk społecznych, jak na przykład wyższych sfer („Biesiada u hrabiny Kotłubaj”), dworu królewskiego („Bankiet”, *Iwona, księżniczka Burgunda*), rodzina („Zbrodnia z premedytacją”), szkoła (*Ferdydurke*). I jego cechowało wnikliwe spojrzenie na kwestie społeczne, pozwalające trafnie sportretować dane środowisko. Kwestie obyczajowe służyły Gombrowiczowi do uwypuklenia konwenansów, będących wcieleniem formy: na przykład, opisy szkoły, domu postępowej rodziny i dworu ziemiańskiego w *Ferdydurke* służą pokazaniu krępujących jednostkę form, pochodzących właśnie z obyczajowości.

Obok tych „tradycyjnych” motywów przewodnich literatury polskiej, pojawiły się także nowe. Postęp gospodarczy i społeczny wymuszały zmiany cywilizacyjne. Wielką rolę odegrały odkrycia naukowe, które udowodniły, że świat wymyka się ludzkiemu intelektualnemu poznaniu, a zmysły fałszują jego obraz i język. Te odkrycia miały wpływ na filozofię, która z kolei dostarczała koncepcji literaturze. Na początku XX w. przychylnością zdobyła nowa koncepcja życia i cywilizacji, uwydatniająca biologiczny aspekt istnienia. Według niej, życie jest żywiołem, którego nie da się ani w pełni zrozumieć, ani przewidzieć czy kontrolować jego biegu, a jego celem jest jedynie trwanie. W związku z tym wszystko, co żyje, uznano za irracjonalne, także człowieka (Maciąg, 1992: 7-11). Te

przekonania przeniknęły do literatury za sprawą filozofów takich jak między innymi Henri Bergson, Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche (Miłosz, 2010: 377-378).

Młodopolscy twórcy pozostawali pod wpływem powyższych filozofów. Z pism Nietzschego czerpał na przykład studiujący i piszący po niemiecku Stanisław Przybyszewski. Jego twórczość jest naznaczona obsesją wyzwolenia człowieka z determinującej go biologii. Przybyszewski pisał między innymi nowele, wiersze i dramaty psychologiczne, które miały za zadanie obrazować jego poglądy filozoficzne (Miłosz, 2010: 385, 387). Innym autorem, wykorzystującym irracjonalną wizję świata, był Karol Irzykowski. Dla okresu młodej Polski bardzo symptomatyczna jest zwłaszcza jego powieść *Pałuba* z 1903 r. Stanowi ona studium psychologiczne kilku postaci. Autor nie wie do końca, co myślą i czują jego bohaterowie i przyznaje to otwarcie, w przeciwieństwie do pozytywistów, roszczących sobie prawo do wszechwiedzy.

Człowiek, według niego, jest pozorem; wpada w pułapkę gotowych pojęć, które wytwarza dane społeczeństwo i które z kolei kształtują wszelkie stosunki międzyludzkie. Nic w postaciach z tej powieści nie jest autentyczne. Są one więziami takich pojęć, jak miłość, wierność, poezja, piękno itd., które w rzeczywistości są po prostu maskami przybranymi przez ich podświadomość, ponieważ to, do czego nie można się przyznać, a co istnieje głęboko w ich wnętrzu, nie może się wydobyć na powierzchnię inaczej, jak tylko w formach przejętych od społeczeństwa w określonym czasie i miejscu” (Miłosz, 2010: 419).

Irzykowski uważał, że literatura powinna walczyć z maskami. W prekursorski sposób użył kategorii podświadomości zanim zrobił to Freud, gdyż „podobne idee w tej epoce ‘unosily się w powietrzu’” (Miłosz, 2010: 420-421). Powieść *Pałuba* proponuje też wizję społeczeństwa podobną do tej, jaką stworzył 30 lat później Gombrowicz, ponieważ bohaterowie jego utworów także są zmuszani przede wszystkim do odgrywania ról, jakich oczekuje od nich społeczeństwo.

Niezwykle zainteresowany filozofią był powieściopisarz Wacław Berent. Znał świetnie Nietzschego, którego utwory tłumaczył na polski, i Schopenhauera, od których przejął pesymistyczną, dekadencją wizję świata. Powieści Berenta są osadzone w ówczesnych mu realiach i są głosem wymierzonej w nie krytyki. *Fachowiec* (1899) krytykuje dehumanizującą pracę robotnika. Pozytywiści wychwalali pracę, postęp, nowoczesne technologie; Berent pokazuje, że praca przyczynia się do wzrostu ekonomicznego, ale jest dehumanizująca dla indywidualnego człowieka i nie chroni go

przed pogardą społeczeństwa (Miłosz, 2010: 429), co zbliża go do koncepcji alienacji Karola Marksa (więcej na ten temat w podrozdziale 5.3.1). Powieść *Próchno* (1903) to z kolei opis cyganerii wielkiego miasta europejskiego, jej dekadencji i niemożności wybrnięcia ze ślepego zaułka, w jakim się znalazła światopoglądowo (Miłosz, 2010: 429-430). Podobną tematykę podejmował inny wybitny powieściopisarz, Władysław Reymont, opisujący w realistyczny sposób życie biednych: aktorów wędrownych, chłopów, robotników. W *Ziemi obiecanej* (1899) opisuje nieludzki wyzysk i zawrotne fortuny zdobywane z dnia na dzień w Łodzi, centrum kapitalizmu na ówczesnym obszarze Polski (ibid.: 427-428). Powieści Berenta i Reymonta są o wiele bardziej wyraźnie osadzone w kontekście społecznym i politycznym niż utwory Gombrowicza, który kładł nacisk na uniwersalny, filozoficzny wymiar swoich utworów: akcja oraz biorący w niej udział bohaterowie mieli być przede wszystkim zobrazowaniem ogólniejszych twierdzeń dotyczących kondycji ludzkiej, spętanej wszechobecną formą. Nie oznacza to jednak, aby Gombrowicz całkiem uciekał od przyziemnych wymiarów opowieści, a forma przejawia się w *milieu* wyższych sfer („Biesiada u hrabiny Kotłubaj”), w autorytetach państwowych dyktujących, jak powinno się manifestować patriotyzm („Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”, *Trans-Atlantyk*) czy też w instytucji szkolnej, reprezentowanej przez nauczycieli (*Ferdydurke*).

„Odrutką” na poważne, czy wręcz dramatyczne tematy narodowe, społeczne, obyczajowe i filozoficzne okazały się satyryczne teksty i piosenki wydane pod tytułem *Słówka* (1913): błyskotliwe, zabawne, lapidarne, używające języka kolokwialnego i pełne trafnych spostrzeżeń. Ich autorem był Tadeusz Boy-Żeleński, krytyk teatralny i literacki, tłumacz, eseista i działacz społeczny (ibid.: 417-418). *Słówka* Boya czyta jeden z bohaterów *Ferdydurke*, Wiktor Młodziak, i pod ich wpływem rozbrajającym, infantylnym i figlarnym zachowaniem przypuszcza szturm na nowoczesność, rozumianą przez Gombrowicza jako ślepe podążanie za modą. Dług Gombrowicza wobec Boya jest jeszcze innego rodzaju – Boy, miłośnik i admirator literatury francuskiej, przełożył na polski kilkadziesiąt jej tytułów, w tym tak kluczowe dla Gombrowicza, jak *Próby* Montaigne’a, *Gargantuę i Pantagruela* Rabelais’ego i *W poszukiwaniu straconego czasu*⁹ Prousta.

⁹ Nowy przekład autorstwa Krystyny Rodowskiej nosi nieco inny tytuł: *W poszukiwaniu utraconego czasu*. Ukazał się w 2018 r. (zob. np. rozmowę z tłumaczką na łamach „Dwutygodnika” pod tytułem „Jedenaście lat z Proustem. Rozmowa z Krystyną Rodowską”).

Lekki, bezpretensjonalny i dowcipny styl *Słówka* Boya był bezprecedensowy, ale znalazł swoich kontynuatorów, humorystów i satyryków w kolejnym okresie, 20-lecia międzywojennego: Adolfa Nowaczyńskiego, Jana Lemańskiego, a po wojnie Sławomira Mrożka, którego uznaje się też za następcę Gombrowicza (Miłosz, 2010: 421-422, 581). Jednak główny nurt literatury polskiej pozostał niezmienny i jej naczelnym zadaniem w dalszym ciągu było zapewnianie oparcia moralnego oraz promowanie zachowań prospołecznych i propaństwowych. Przez to polską literaturę postrzega się w sposób opisany w *Ferdynandzie*, jako jeden z nudnych i skostniałych aspektów życia narodowego i społecznego, do których nie przystawali pisarze tacy jak Witkacy, Gombrowicz i Schulz. Choć wiadome są powody przyjęcia przez literaturę polską takiej roli, z trudną historią na czele, to dziś ta rola postrzegana jest jako ograniczająca, zamykająca literaturę na nowość i wolność (Dąbrowski, 2000: 77; Maciąg, 1992: 25). W 20-leciu międzywojennym jednak się to zmieniło: poeci zareagowali z niespotykaną dotąd siłą i entuzjazmem, wyrażając ulgę z wyzwolenia literatury od obowiązku patriotycznego. Z drugiej strony, proza pozostała bardziej zachowawcza, a prozaicy podejmowali w dalszym ciągu tematykę obyczajową. Także spontaniczna reakcja poezji po 1918 r. okazała się krótkotrwała, ponieważ dalsze wypadki – wielki kryzys z 1929 r., przejmowanie władzy przez dyktatorów, niespokojna atmosfera panująca w Europie szykującej się do wojny – sprawiły, że w latach 30. nastroje zmieniły się diametralnie i pojawiły się literackie wizje katastroficzne. Jednocześnie trzeba podkreślić, że 20-lecie w Polsce było niezwykle zróżnicowanym i bogatym zjawiskiem literackim, po latach cenzury nareszcie dopuszczalne stało się duże spektrum tematyczne i formalne. Na tej różnorodnej scenie literackiej znalazło się także miejsce dla pisarzy oryginalnych, eksperymentujących i łamiących powszechne schematy pisarskie. Należał do nich między innymi Gombrowicz.

Jak już zostało wspomniane, impulsem do niespotykanych dotąd zmian w literaturze było zakończenie I wojny światowej i odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r., co wywołało wielki entuzjazm i ulgę. Odczuwano silną potrzebę odcięcia się od przeszłości, złej, bo naznaczonej niewolą, cenzurą i wojną, i znalezienia nowych środków wyrazu. Spowodowało to zadziwiające bogactwo literackie, które nie współgrało ze stanem ówczesnej Polski, osłabionej politycznie i pogrążonej w chaosie. Nareszcie młodzi poeci mogli odrzucić brzemię służby Polsce, przyjęli postawę beztroską i radosną; mieli świadomość, że w polskiej literaturze nadchodzi nowa epoka. Nie chcieli dłużej wielkich,

ponadczasowych eposów, chcieli być poetami „dnia dzisiejszego” (Miłosz, 2010: 445-446). Panowała entuzjastyczna wiara, że świat można odbudować na nowo. „[O]dzyskanie niepodległości oznaczało dezaktualizację tej problematyki, tego stylu, tego języka, które od ponad wieku nadawały jej ton (...). Oczekiwania, jakie wiązano ze sztuką, były więc ogromne i zakładały całkowitą jej przemianę” (Kowalczykowa, 1981: 12). Wyrazicielami tej tendencji stali się liczni poeci związani z kawiarnią „Pod Pikadorem”, Awangardą Krakowską, futuryści i Skamandryci, z czego większość przechodziła z jednego ugrupowania do innego. Często też poeci deklarowali przynależność do jakiegoś nurtu bez faktycznego pokrycia. Postrzegano ich zatem jako poetów jednego pokolenia z podobnymi skłonnościami (ibid.: 44, 49). Poeci spotykający się w „Pikadorze” nie tylko swoją poezją, ale też zachowaniem szokowali, łamali konwencje i zasady dobrego smaku, podkreślając zerwanie z przeszłością i ograniczeniami. Ich twórczość cechowała fascynacja nowoczesnością, chęć zbliżenia sztuki do zwykłego człowieka, przy jednoczesnym zachowaniu wysokiej jakości artystycznej. Bywalcami kawiarni „Pod Pikadorem”, prezentujący tam swoją twórczość, byli między innymi Jan Lechoń, Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński. Spotkania przebiegały w burzliwej, prowokacyjnej atmosferze (ibid.: 37-41). Podobne zachowanie cechowało futurystów, którzy występowali przeciwko regułom ortografii i polityce, ich poezja była gorsząca, szokująca mieszczańskie poczucie moralności, a przy tym kpiarska i kipiąca humorem. Do futurystów należeli głównie Anatol Stern (tomiki poezji: *Futuryzje*, *Nagi człowiek w śródmieściu*), Aleksander Wat (*Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mopożelaznego piecyka*). Anatol Stern z Brunonem Jasieńskim napisali polski manifest futurystyczny *Nuż w bżuhu* (1921). Jednak pusta prowokacja i gwałtowny zapał futurystów szybko się wypaliły i jego przedstawiciele rozeszli się, na przykład Jasieński zwrócił się w kierunku poezji społecznego protestu (Miłosz, 2010: 459). O tym, jak później postrzegano futurystów, może świadczyć odpowiedź Gombrowicza na ocenę przyjaciela Tadeusza Kępińskiego wobec jego tomu opowiadań *Pamiętnik....*, który napisał, że jest to „spóźniona książka, jeśli chodzi o sposoby artystyczne”:

Czy chcesz, aby Cię nazwano snobem? I odesłano do Aleksandra Wata, albo nawet do prasy codziennej, jeśli wszystko, co datuje z zeszłego tygodnia, jest dla Ciebie przestarzałe. Nic bardziej nie denerwuje mnie niż te mody na tricki i sposoby. Prawdziwy džentelmen jest zawsze trochę niemodny, spóźniony o krok (Kępiński, 1974: 295).

Mimo tej krytyki Gombrowicza, powszechnie uznaje się, że nowe nurty w poezji odegrały ważną rolę. Dzięki nim zmieniała się pozycja poety wobec społeczeństwa. Szokujące, absurdałne hasła były raczej symbolem niż chęcią faktycznego działania, jak na przykład burzenie łaźni w wierszu Lechonia „Herostates”. Poprzez takie hasła poeci szukali „drogi do autentycznych, nie spętanych przez martyrologiczne stereotypy emocji zbiorowych”, chcieli „oczyścić te emocje z tłumiących je konwenansów”. Wiersz Lechonia „chce przecież ‘obudzić Polskę’, a to oznacza – podjąć rolę nosiciela emocji zbiorowych, ale zupełnie inaczej pojmowanych” (niż te, które panowały przed odzyskaniem niepodległości). Celem, deklarowanym przynajmniej, artystów, było także wyprowadzenie sztuki na ulicę, do ludzi, gdzie bił żywy puls, a nie pozostawienie jej w muzeum czy salonach (Maciąg, 1992: 26-27). Poza tym, kult młodości, szczerości i spontaniczności, świeże poczucie humoru i bunt przeciw skostniałym „ciotkom kulturalnym” (zwłaszcza w *Ferdydurke*) Gombrowicza przypomina nieco te entuzjastyczne, radosne ekscesy z pierwszych lat po odzyskaniu niepodległości. Gombrowicz jednak, jeśli łamał zasady, stosował prowokację czy humor, robił to zawsze z określonym zamiarem, nigdy dla pustej zabawy ani dla wychwalania nowoczesności i postępu. Urzekła go młodość i świeżość, którą zamknął w motywie młodości, powracającym w jego utworach, symbolizującym siły zdolne pokonać formę. Motyw młodości łączył się u niego ze środkami używanymi też przez poetów: bezpardonowym obchodzeniem się z językiem, młodzieńczą witalnością, zawadiackością i przekorą. Z pewnością w wykształceniu takiej postawy pomógł mu fakt, że w momencie swojego debiutu literackiego Gombrowicz traktował już ekscesy poetyckie jako zamknięty etap należący do przeszłości, który z dystansu czasu łatwiej było ocenić.

Choć nastrój euforii po odzyskaniu przez Polskę niepodległości był wszechobecny, proza zachowała w stosunku do niego więcej dystansu i powściągliwości. Nie wyrażała spontanicznych emocji, ale raczej krytycznie analizowała społeczeństwo i zachodzące w nim zmiany. Według Włodzimierza Maciąga (1992: 36), wynikało to z tego, że proza literacka od drugiej połowy XVIII w. była „narzędziem poznania życia zbiorowego, powieść zwłaszcza jest formą służącą odtwarzaniu biografii uwikłanych w przemiany otoczenia”, a ponadto w polskiej tradycji utrwalił się model konstrukcji powieści, gdzie losy jednostki toczą się w niezgodzie ze zmianami otoczenia, co skutkuje konfliktami jednostki wobec

zbiorowości, ciągłym przymusem przewycięzania przeciwności, jakie natrafia w swym otoczeniu (ibid.: 36-37). Ponadto badacz ocenia też, że „[p]rawie wszystkie wartościowe utwory prozatorskie lat trzydziestych stawiają sobie za cel wskazanie owego poziomu czy też obszaru, gdzie stajemy się sobą – nie zdeterminowani przez narzucane nam z zewnątrz, skonwencjonalizowane role społeczne” (ibid.: 102). Sprawia to, że Gombrowicz ze swoją koncepcją jednostki walczącej przeciwko opresyjnym formom społecznym jawi się jako kontynuator głównego nurtu polskich tendencji literackich. Dramatyczne położenie światopoglądowe młodego pokolenia w odrodzonej Polsce pokazał na przykład Stefan Żeromski, nazywany „sumieniem polskiej literatury” (Miłosz, 2010: 423). Jego powieść *Przedwiośnie* (1925) opisuje smutny krajobraz Polski tuż po odzyskaniu niepodległości: dawne marzenia się spełniły, ale nie uzdrowiło to cudownie sytuacji Polaków, nadal istnieje niesprawiedliwość, różnice społeczne, zacofanie cywilizacyjne. Główny bohater, młody Polak Cezary Baryka, nie może sobie znaleźć miejsca światopoglądowego na ówczesnej mapie idei polityczno-społecznych, gdyż żadna nie wydaje się do końca właściwa (Miłosz, 2010: 425-426). Inne powieści, prezentujące walkę jednostek o swoją tożsamość, niezależność i wolność to na przykład *Romans Teresy Hennert* (1924) Zofii Nałkowskiej, *Pokolenie Marka Świdry* (1932) Andrzeja Struga, *Łuk* (1919) i *Generał Barcz* (1922) Juliusza Kadena-Bandrowskiego (Maciąg 1992: 39), czy też *Cudzoziemka* (1936) Marii Kuncewiczowej. Nałkowska postrzega społeczeństwo w sposób zbliżony do Gombrowiczowskiego. Jej utwory, a zwłaszcza najdojrzały z nich *Granica* (1935), analizuje postaci na tle ich środowiska i społecznych ról. Nałkowska przedstawia postaci zdeterminowane ich relacjami z innymi, kwestionuje ich indywidualny, samodzielny charakter: „być może człowiek nie jest niczym więcej, jak tylko tym, czym jest w oczach innych” (Miłosz, 2010: 495-496). Zresztą Gombrowicz znał Nałkowską, czytał jej utwory i nawet je recenzował, nie ma więc wątpliwości, że zbieżności między jego pojmowaniem jednostki a Nałkowskiej wynikają w pewnym stopniu z inspiracji utworami uznanej pisarki (Kirchner, 1984: 573-586).

Po 1918 r. odczuwano także traumę po I wojnie światowej i rewolucji w Rosji – na ich skutek niektórzy futuryści mieli skłonności apokaliptyczne: Bruno Jasieński w *Nogach Izoldy Morgan* (1923), przepowiadał przejęcie władzy przez maszyny, które w końcu zdominują ludzi i ich zniszczą, *Palę Paryż* (1929) tego samego autora opisywał zniszczenie burżuazyjnego społeczeństwa francuskiego przez rewolucjonistów, a zbiór opowiadań

Bezrobotny Lucyfer (1927) Aleksandra Wata prezentował futurologiczne historie na przykład o tym, jak będzie wyglądał świat w trzecim tysiącleciu (Miłosz, 2010: 489-490). Te nieprawdopodobne przepowiednie pokazywały emocje od niepokoju, przez strach aż po panikę, jakie odczuwano w stosunku do przyszłości. Na początku lat 30. tendencje katastroficzne znacznie przybrały na sile. Nastąpiły na skutek tak destabilizujących wydarzeń i zjawisk, jak kryzys ekonomiczny, łamanie porządku ustanowionego przez traktat wersalski, rosnące w siłę nastroje faszystowskie i antysemickie, a w końcu dojście do władzy Hitlera (Maciąg, 1992: 86-87; Miłosz, 2010: 444). Poza tym

[r]ośnie zagrożenie zewnętrzne ze strony państw dawniej zaborczych. (...) Nowatorskie ruchy artystyczne tracą swoją energię, swoją siłę skupiania talentów, przyszłość przestaje być odczuwana jako obietnica duchowego wzbogacenia. Narasta niepokój o trwałość politycznego porządku, a wraz z nim potrzeba innych ujęć, innych rozpoznań życia literatury i jej wartości (Maciąg, 1992: 88).

Pesymizm i obawy co do końca świata przybierały postać makabrycznych wizji. Poeci tego okresu dawali upust emocjom towarzyszącym zagrożeniu, nieufności i niepokoju, wyrażali wyobcowanie podmiotu lirycznego wobec świata. Byli to „katastrofiści”: Czesław Miłosz, Józef Łobodowski, Marian Czuchnowski, Jerzy Zagórski, Teodor Bujnicki (Maciąg, 1992: 89; Miłosz, 2010: 474). Część z nich skupiona była wokół założonego w 1931 r. czasopisma *Żagary*. „Z powodu mrocznych wizji, w których to co polityczne przekładane było na kosmiczne za pomocą nowego rodzaju symbolizmu, wkrótce uznano ich za inicjatorów ‘szkoły katastrofistów’” (Miłosz, 2010: 473).

Wspomniane powyżej utwory Jasieńskiego i Wata wpłynęły na antyutopie Stanisława Ignacego Witkiewicza, wielkiego pisarza, który pesymistycznym nastrojom lat 30. dawał wyraz w prozie (Miłosz, 2010: 490). Ale makabryczność jego wizji ma i inne źródło. Witkacy brał udział w I wojnie światowej i wspomnienia z niej określił jako najpotworniejsze w swoim życiu (ibid.: 476). Pisarstwo Witkacego to „jedno z dobitniejszych świadectw duchowego kryzysu” (Maciąg, 1992: 49), jego liczne sztuki pełne są akcji pozbawionej logiki, nieprawdopodobnych sytuacji, szaleńców i maniaków, „pesymizmu co do przyszłości cywilizacji, strachu przed bezdusznym „szczęściem” w zmechanizowanym społeczeństwie” (Miłosz, 2010: 479-480). Czerpał on z dramatów Przybyszewskiego (okrzykniętego intelektualnym satanistą), Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego. Oprócz sztuk, Witkacy pisał eseje filozoficzne i powieści, także

przepełnione katastrofizmem, najbardziej ze wszystkich utworów jego czasu, i wiele autorów lat 30. czerpało z jego koncepcji (Miłosz, 2010: 480-481).

Witkacego zajmowało też poszukiwanie podmiotowości (Maciąg, 1992: 128):

Z czego się ona wyłania, z jakiego materiału czy zgoła tworzywa, jakie warunki określają ten proces, jak, od którego momentu uzyskuje ona poczucie osobności i „wobec czego” je uzyskuje, jak je próbuje mierzyć, czyli jakie kryteria mogą o tym stanowić (...) (ibid.: 129).

Temat ten bardzo go zbliża do Gombrowicza, wraz z którym (i Brunonem Schulzem) Witkacy stanowi „największe indywidualności literatury międzywojennej” (Bolecki, 1995: 115) i jest często wraz z nimi omawiany w podręcznikach do literatury w osobnych podrozdziałach (więcej o podobieństwach i różnicach między tymi trzema pisarzami, zob. Bolecki, 1995). Zatem pora na umiejscowienie Gombrowicza w polskiej literaturze w okresie, do którego przynależy czasowo.

20-lecie międzywojenne to czas młodości oraz wczesnej dorosłości Gombrowicza, urodzonego w 1904 r. W międzywojennym tyglu mieszającym liczne, śmiałe i nieskrępowane wreszcie cenzurą tendencje, od euforycznych po katastroficzne, Gombrowicz miał świetne warunki zapoznawania się z literaturą, jak i późniejszego publikowania własnej. Wtedy wydano jego pierwsze utwory, zbiór opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), powieść *Ferdydurke* (1937) i sztukę *Iwonę, księżniczkę Burgunda* (1938). Jego twórczość wpisywała się w ówczesną tematykę oraz proponowała stanowiska wobec współczesnych mu problemów, przy zachowaniu jednakże charakterystycznych, wypracowanych przez Gombrowicza motywów i tematów. Stąd trudność w zdefiniowaniu miejsca Gombrowicza w literaturze polskiej i traktowanie go oddzielnie bądź w połączeniu z Witkacym i Schulzem: z jednej strony, był wielkim nowatorem i stosował zabiegi literackie, jakie ówczesnie nie przyszły innym pisarzom na myśl, z drugiej – nie da się zaprzeczyć, że Gombrowicz ma swoje miejsce w polskiej literaturze i swoją odrębność zbudował na gruncie jej tradycji.

Wyjściowym punktem dla Gombrowicza był przede wszystkim polski romantyzm. Z niego pisarz-filozof czerpał formy literackie i tematy. Polemizował też z wielkimi dziełami romantyzmu:

Gombrowicz nie po to sięgał do Mickiewicza czy Krasińskiego, aby formę ich utworów afirmować, ale wprost przeciwnie: jego gest nawiązania jest gestem parodystycznym i

prześmiewczym. Jeśli klasykę romantyzmu przyswaja własnej osobie, to po to jedynie, żeby wykazać, że romantyczny język wyczerpał swoje możliwości (Jarzębski, 2007a: 42).

Pojawia się tu ważna kwestia, a mianowicie cel tych zabiegów zniekształcających, który zbiega się jednocześnie z postawionym pytaniem o dowody na przynależność Gombrowicza do literatury polskiej. Wydaje się, że siła jego pisarstwa oscylująca wokół polskich spraw polega na wyrazistych poglądach na wybrane, ważne kwestie, prezentowanych w sposób pomysłowy formalnie, zdecydowany i bezkompromisowy, żeby z nimi polemizować i starać się doprowadzić do ich ewolucji, nie rewolucji:

Gombrowicz nie należał (...) do autorów „rewolucjonizujących formy literackie”; raczej używał tych już zastanych, aby je poddać destrukcji lub parodystycznemu przetworzeniu, nie mając raczej ambicji zastąpienia starej normy nową. Autor *Ferdydurke* pozostawił po sobie nie tyle skryzalizowaną poetykę, ile raczej pewien typ twórczego gestu, polegający na wchłanianiu tradycyjnych form literackich, zderzaniu ich ze sobą, doprowadzaniu do absurdu ich logiki, wykołajaniu funkcjonalności konwencjonalnych chwytów. Cóż to jednak za formy? W Polsce z reguły te, które się wywodzą z romantyzmu, bo to była w czasach Gombrowicza i jeszcze wiele lat później najważniejsza dla Polaków tradycja literacka (Jarzębski, 2007a: 41).

Na takiej zasadzie „wchłaniania tradycyjnych form literackich, zderzenia ich ze sobą” Gombrowicz łączył między innymi – co było niespotykane w tamtych czasach – literaturę wysoką z niską:

W okresie triumfującego realizmu obyczajowego i psychologicznego, gdy istniał wyraźny podział pracy między literaturą poważną a literaturą rozrywkową, typ fantastyki Gombrowiczowskiej, rodzaj humoru, użytek, jaki czynił autor z form popularnych (powieści sensacyjnej i przygodowej, romansu dla pensjonarek, itp.) – wszystko to nie pozwalało umieścić książki w ówczesnej topografii literackiej. Powoływano się więc, nie bez racji, na Poego, Hoffmanna, i innych. Ale w stosunku do sytuacji bieżącej Gombrowicz wydawał się bez przydziału (Łapiński, 1984: 13-14).

W czasach 20-lecia, po tym, jak upowszechniły się środki dystrybucji książek, twórcy zaczęli być bardziej zależni finansowo od odbiorców, których grono się poszerzyło o niższe warstwy społeczne, o mniej wyrafinowanym guście, co zaowocowało niższą literaturą (Jarzębski, 2007a: 11), jak na przykład wspomnianymi powieściami sensacyjnymi i przygodowymi czy romansami dla pensjonarek. Wpływ takiego stanu rzeczy widać w twórczości Gombrowicza, w której gatunki wysokie mieszają się z niskimi

(ibid.: 194-195). Można to określić jako kolejny aspekt walki Gombrowicza z formami – tym razem formami rozumianymi jako skostniałe gatunki literackie. Wskazując na trudności w określeniu przynależności *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w obrębie literatury, Łapiński konkluduje, że „[o] wiele prościej było ją połączyć z aktualnym życiem idei (...)” (Łapiński, 1984: 14). Nie jest to jednak jedyne odstępstwo od literackich zwyczajów, gdyż w *Pamiętniku...* Gombrowicz zastosował też

złamanie reguł literackiej konwencji: syn zmarłego na serce gospodarza wiejskiego domu w *Zbrodni z premedytacją* pod wpływem sędziego śledczego *ex post* dusi trupa i przyznaje się do morderstwa, wywracając tym samym na nice schemat detektywistycznej noweli; morska przygoda Zantmana ze *Zdarzeń na brygu Banbury* kończy się – nie jak w literaturze marynistycznej – poznaniem świata, ale zejściem bohatera we wnętrze umysłu i zabarykadowaniem się przed światem zewnętrznym. *Ferdynand* wprowadza w kolejnych trzech częściach trzy style powieściowe, ale każdy z nich załamuje się w groteskowej „kupie”; (...) tradycyjna poczciwość gawędowego stylu w *Pornografii* wieńczona jest w zakończeniu powieści stosem zwłok (Jarzębski, 2007a: 44).

Część pomysłów stanowiła dowód niezwyklej wyobraźni Gombrowicza. Ale kształt jego literatury wynikał też z innych pobudek:

Dla Gombrowicza ważne było nie tylko, jak i o czym się mówi – na ile trafnie, odkrywco, głęboko, i nie tylko, kto mówi (i jakie ma na to pokrycie), ale też – do kogo mówi. Pisarz wiedział, że dzieło odbierane bywa w przeróżnych okolicznościach, na rozmaite sposoby, przez ludzi światłych i przez ignorantów. Pragnął przewidzieć i włączyć w swe utwory owe rozbieżne perspektywy, nie tylko po to, żeby nad każdym poszczególnym czytelnikiem i nad całym audytorium zapanować, ale też żeby z owych przewidywanych reakcji czerpać impulsy i żeby się po prostu jako autor ucieleśnić. Można to nazwać praktyczną realizacją interakcyjnej koncepcji dzieła.

Dla współczesnych taka postawa była po prostu niepojęta. Nawet Bruno Schulz nie mógł się pogodzić z filozofią literatury, która uwzględnia w swym rachunku gusty „doktorowej”.

Oddajmy jednak Gombrowiczowi sprawiedliwość. Przecie zatroszczył się nie tylko o „doktorową” (czyli, jak dawniej mawiano, „filistra”), lecz i o czytelnika zupełnie innego (Łapiński, 1984: 18).

Odmienność Gombrowicza jest widoczna także tam, gdzie się o nim nie wspomina, choć wydawać by się mogło, że wspomniany zostać powinien: wymieniając utwory na temat jednego z popularnych tematów prozy 20-lecia międzywojennego, dzieciństwa (Jarzębski, 2005: 41), Jarzębski pomija *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, choć zbiór ten jest

niemal w całości poświęcony temu tematowi. Wyjaśnieniem jest fakt, że „(...) temat ten szybko się metaforyzuje, staje się źródłem literackich i myślowych figur ‘podszycia dzieckiem’, fascynacji młodszością, nieskończonym właściwie rezerwuarem poetyckich i intelektualnych zarazem konceptów, ale dosłowności nigdzie nie ma” (Graczyk, 2004: 32). Jednym słowem, znów przez Gombrowicza zostaje podjęty konwencjonalny, znany temat, ale nie w dosłowny sposób, a raczej jako punkt wyjścia do gry konwencją.

Lata tużpowojenne zdominowane były rozrachunkami z polityką, potem literatura została przystosowana do wymogów realizmu socjalistycznego. Po „odwilży” w 1956 r. zaczęła powoli się podnosić po wojennym koszmarze. Jednak nie było już w niej oficjalnego miejsca dla Gombrowicza, który opuścił Polskę przed I wojną światową i podążał własną literacką ścieżką, nie prowadząc dłużej dialogu z literaturą polską w takim stopniu, jak przed wojną (choć czytał pojedyncze książki przesyłane przez znajomych). Nadal jednak można odnaleźć powiązania między nim a ówczesną literaturą polską – chociażby poprzez temat rozrachunków z Polską i Polskimi. Obok Gombrowicza (w *Trans-Atlantyku*) temat ten przepracowywali Stanisław Dygat, Kazimierz Brandys, Paweł Hertz czy Stefan Kisielewski (Jarzębski, 2005: 37). Jednak cenzura zaliczyła Gombrowicza do pisarzy emigracyjnych, którzy nie byli mile widziani na krajowej scenie literackiej. Do końca życia pozostał więc na emigracji jako *outsider*, próbujący przebić się w kręgach literackich w Argentynie, gdzie trudno było mu zwrócić na siebie uwagę, potem we Francji – z pomocą polskiej emigracji przebywającej w Paryżu (przede wszystkim osób takich jak Konstanty Jeleński czy Jerzy Giedroyc) i już z większym sukcesem. Natomiast do polskiego środowiska literackiego, gdzie miałby najłatwiejszą drogę do sławy jako autor już znany publiczności polskiej i poruszający bliskie jej tematy, próbował dotrzeć listownie. Jego przedwojenne utwory krążyły nieoficjalnie wśród nielicznych czytelników, którzy chcieli do niego dotrzeć. W końcu współcześnie powrócił do kanonu literatury polskiej, uznany za jednego z najoryginalniejszych pisarzy polskich XX w., który znalazł wybitnych następców, na przykład Sławomira Mrożka. Rozpatrywanie go jako pisarza związanego z innymi literaturami utrudnia fakt, że pisał po polsku, a także mieszkając kolejno w Argentynie, Berlinie, Francji – nie zadomowił się w nich na tyle, by czuć się integralną częścią ich tradycji literackiej (choć wywarł wpływ na środowisko w Argentynie i w kilku innych krajach europejskich po tym, jak udało mu się uzyskać rozgłos).

Jak wynika z powyższego, skrócowego przeglądu tendencji w literaturze polskiej, była ona zawsze ściśle powiązana z historią i społeczeństwem. Z kolei Gombrowicz jest mocno powiązany z literaturą polską, zajmując w niej swoje miejsce, choć jest to miejsce specjalne i nieco dystansujące go od głównych tendencji i konwencjonalnych zabiegów literackich. Po umiejscowieniu Gombrowicza w najbliższym mu kontekście literatury polskiej pora na przedstawienie go na szerszym tle – jako europejskiego twórcę XX w., czasu, kiedy w literaturze panowały modernizm, a potem postmodernizm. Na ile Gombrowicz przystaje do tych nurtów?

5.2.2. Modernizm w literaturze

Modernizm był epoką bezprecedensową, o przemianach odznaczających się siłą i zasięgiem, które znalazły odbicie w sztuce i wywołały w niej kryzys. Objawił się on na różne sposoby, przede wszystkim doprowadził do znacznej indywidualizacji postaci literackich i przytrafiających im się zdarzeń. Wraz z indywidualizacją doszła polifoniczność, synkretyzm i bogactwo nowych tematów i zabiegów literackich. To zaowocowało jednak brakiem uniwersalnej płaszczyzny porozumienia literackiego i mniejszą przystępnością literatury. Innym skutkiem indywidualizacji była skłonność pisarzy modernistycznych do eksperymentowania. Nowość epoki, która zaskoczyła społeczeństwo, wywołała obawy i strach, które przejawiają się w literaturze pod postacią wrogich sił, które niszczą dotychczasowy świat. Na bolączki epoki starano się zaradzić, szukając wzorców w kulturach pozaeuropejskich oraz rozprawiając się z niechcianymi sprawami za pomocą krytyki. Wreszcie, odkrycia naukowe podważające słuszność dotychczasowego wyobrażenia o świecie i człowieku, a zwłaszcza o jego racjonalnym sposobie myślenia, doprowadziły do zmiany sposobu, w jaki konstruowano świat przedstawiony w tekstach literackich.

Aby rzucić nieco światła na charakter modernizmu w literaturze, warto powrócić do kwestii statusu sztuki, która przestała być środkiem do wzmocnienia władzy monarszej i kościelnej. Jednocześnie nie straciła ona na znaczeniu i nie została zmarginalizowana, gdyż społeczeństwo nadal darzyło ją respektem. Jednak teoretyczna, nieograniczona wolność w praktyce spowodowała kryzys, gdyż nowoczesność nie zdołała stworzyć jednej,

obowiązującej poetyki, dającej poczucie spójności epoki, sprzyjała natomiast indywidualizacji. Modernistyczna poezja zerwała z heroicznymi narracjami XIX-wiecznej poezji na rzecz krótkich wersów (Parks, 2008: 228). Doprowadziło to do niespotykanej dotąd polifonii i synkretyzmu w sztuce europejskiej (Legierski, 1999: 13). Sztuka na początku XX w. stała się obszarem bezprecedensowej wolności ekspresji artystycznej. Artyści prześcigali się w oryginalności, dzięki czemu do literatury wprowadzone zostały nowe tematy i techniki pisarskie. Było to jednak nieustanne błędzenie, poszukiwanie, które zakończyło się fiaskiem – modernizm nie tylko nie wytworzył wątku przewodniego w literaturze, oferując w jego zamian mnogość pomysłów i eksperymentów, ale wręcz przekształcił się potem w postmodernizm, w którym o spójności czy jedności nie może już być mowy. Gombrowicz stosował liczne środki literackie: archaiczną stylizację, inwencję i gry językowe, mieszał gatunki literackie i stosował zapożyczenia z innych dzieł:

„od początku swej drogi twórczej sięgał po gatunki dobrze znane i ustalone, jak powieść przygodowa czy nowela kryminalna, nawet po staroświecką gawędę-pamiętnik. Podkreślał, że tradycyjne formy są najdoskonalsze, prócz tego elementy gawędowe, pamiętnikarskie i (auto)biograficzne w twórczości tego pisarza były odpowiedzią subiektywizmu i podmiotowości na kolektywistyczne, utopijne i abstrakcyjno naukowe tendencje epoki” (Legierski, 1999: 28).

Mnogość nowatorskich, ale często nieczytelnych dla przeciętnego czytelnika pomysłów sprawiła, że sztuka zaczęła być hermetyczna. José Ortega y Gasset napisał w 1925 r. rozprawę o dehumanizacji sztuki (polska wersja: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*), w której pisze o tym, że nowa sztuka i literatura nie są rozumiane przez szerokiego odbiorcę. Później natomiast rozwinęło się społeczeństwo masowe, kultura popularna, które jeszcze bardziej różniły się od sztuki „wysokiej”, wyniosłej, jaka utworzyła się pod wpływem modernistycznego postulatu *l’art pour l’art* (Możejko, 1994: 40)¹⁰. Wolność w literaturze zaowocowała ambiwalencją moralną, uprzywilejowywaniem wartości estetycznych na rzecz etycznych (Matz, 2008: 222). Skupienie na estetyce w powieści modernistycznej powodowało jednak brak reakcji na obiektywny bieg historii (Matz, 2008: 223). Takie powieści jak *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta z lat 1913-1917, *The making of Americans* Gertrude Stein z 1925 r, *Człowiek bez właściwości*

¹⁰ *L’art pour l’art* – (fr. sztuka dla sztuki) modernistyczne przekonanie, że sztuka nie potrzebuje uzasadnienia ani odwołania się do instancji innych niż ona sama, aby być uznana za wartościową.

Roberta Musila z 1913 r., miały tendencję do estetyzowania rzeczywistości, bagatelizowania problemów socjo-politycznych, które domagały się udokumentowania (Matz, 2008: 217). Tym samym, literatura modernistyczna dystansowała się od zwykłego odbiorcy, stawała się trudna, nieprzystępna. Taka też była twórczość Gombrowicza, przekonanego, że tworzy nie dla wszystkich, a jego koncepcja sztuki jest elitarna i wymagająca (Bolecki, 1995: 133). Choć trzeba przyznać, że Gombrowiczowi nie zależało na estetyzacji jako wartości samej w sobie, pisał o sprawach ważnych i aktualnych, jednak robił to na swój sposób wymagający od czytelnika uwagi i zrozumienia dla złożonych koncepcji i środków językowych.

Jak zostało wspomniane powyżej, styl Gombrowicza czerpał też z bogatego zasobu środków literackich. Wpisuje się to w szerszą, modernistyczną tendencję do eksperymentowania, poszukiwania oryginalnych i nowych sposobów na tworzenie literackiego uniwersum.

Demokratyzacja stosunków międzyludzkich, postęp technologiczny i naukowy przyniosły bardziej swobodne obyczaje w nowych czasach. Wynalazki, nowe pomysły i rozwiązania w produkcji przemysłowej, przemiany społeczno-polityczne i obyczajowe – wszystko to znalazło wyraz w eksperymentalnej sztuce, a zwłaszcza we frenetycznych manifestach awangardy, nicujących tradycję, która „hamowała rozwój” (Legierski, 1999: 20).

Podstawą było odrzucenie tradycji i konwencji lub przetworzenie ich w nowy, zaskakujący sposób (Matz, 2008: 218). Nowość stała się jednym z głównych haseł przewodnich epoki, której sama nazwa – modernizm – odwołuje do tego, co nowe. „Modernizm wykazuje jedną cechę wspólną: implikuje ‘nowość’ i zakłada jej bezustanną transformację” (Możejko, 1994: 37). Między innymi, Gombrowicz zerwał z XIX-wieczną powieścią, która miała odwzorowywać rzeczywistość (Miłosz, 2010: 497). Oprócz tego dał wyraz swojemu upodobaniu do nowości, kreując postać nudnego, nie lubianego przez uczniów profesora Pimki, „symbol tego wszystkiego, co konserwatywne, skostniałe i sztywne” (Legierski, 1999: 21). Z drugiej strony, Gombrowicz kieruje krytykę także w przeciwnym kierunku – w stronę postępu, upersonifikowanego pod postacią rodziny Młodziaków, która bezmyślnie przyjmuje nowe wartości i naśladuje nowoczesny styl życia. *Ferdydurke*, a jeszcze bardziej *Kosmos*, krytykują nowoczesne społeczeństwo ziemiańskie (ibid.: 12).

Nieufność autora *Ferdydurke* do nowinkarstwa nie oznaczała odrzucenia innowacji formalnych literatury eksperymentalnej. Śledził on manifesty i polemiki awangardy, pozostając otwartym na nowe techniki artystyczne, pod warunkiem, że umiały lepiej i pełniej wyrazić nowoczesnego człowieka, jak *Ulisses* Joyce'a (Legierski, 1999: 27)

Oprócz tego „zgadzał się z awangardą, że formy nie modyfikowane stają się zeskorupiałymi schematami”, jednak „[n]owatorstwo estradowe za wszelką cenę, osiąganie efektu przez rozbijanie tradycyjnych środków wyrazu i żonglowanie niezrozumiałością – było dla Gombrowicza humbugiem” (ibid.: 32). W każdą koncepcję winien być wpisany dystans do niej samej, który czyni ją bardziej elastyczną, wszechstronną, adekwatną wobec złożonej rzeczywistości (ibid.: 21). Nie Gombrowicz pierwszy krytykował nowoczesność: „W różnych etapach epoki modernizmu humaniści przeciwstawiali się groźnym następstwom modernizacji: postępującej uniformizacji społeczeństwa i zubożeniu duchowemu”, a byli to m.in. Baudelaire, Nietzsche i Witkacy, a także José Ortega y Gasset – społeczeństwa XX w., zarówno kapitalistyczne, jak i totalitarne, są przez niego określane jako monstrum (Legierski, 1999: 11).

Nowość, wiążąca się z nieznanym, powodowała strach i obawy. Wiele utworów modernistycznych cechuje wtargnięcie nieznanego, wrogiego świata do uporządkowanego, uniwersum. Tak działo się na przykład w powieściach Witkacego. Zdarza się także, że główny bohater nagle zdaje sobie sprawę, że jego dotychczasowe myślenie o świecie nie przystaje do rzeczywistości (Sheppard, 1998: 97-98).

Za tematyką poszła też forma, technika pisarska: pisarze modernistyczni „zaczęli eksperymentować z technikami, które podkreślają nieciągłość między konwencjonalnym rozumieniem rzeczywistości a poczuciem tejże, przenikającym ich własne utwory” (Sheppard, 1998: 99). Tu można skategoryzować nieciągłość czasową, przyczynowo-skutkową obecną w powieściach *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta czy *Ulisses* Joyce'a. Gdzie indziej pojawia się indywidualna pozycja narratora, poddająca w wątpliwość jego wiarygodność. Tak dzieje się w *Jądrze ciemności* Conrada, *Dobrym żołnierzu* Forda Madox Forda, *Wściekłości i wrzasku* Williama Faulknera, *Doktorze Faustusie* Manna. Do tej kategorii zaliczyć można także wieloperspektywiczną narrację w *Falach* Virginii Woolf, *Finneganów trenie* Joyce'a, *Człowieku bez właściwości* Musila (Sheppard, 1998).

Tę tematykę i sposób konstruowania utworu można odczytać jako objaw modernistycznego kryzysu, bezsilności wobec wszechogarniającej niepewności i rozpadu. Jednak z kryzysem próbowano sobie też radzić, szukając odniesień w innych kulturach. Rekompensaty utraconych wartości szukano w kulturach mniej rozwiniętych z nadzieją, że może one zachowały coś, co Europa straciła: równowagę i wolność: „Takie przednowoczesne i niezachodnie kultury nie oddzieliły logosu od reszty osobowości, raczej współgrają z zewnętrzną Naturą, niż starają się ją dominować” (Sheppard, 1998: 121). W literaturze przejawiało się to umiejscowieniem akcji poza Europą, na przykład w *Jądrze ciemności* Conrada, *Immoralist* Gide’a (ibid.: 120-121). „Modernistów zaprzątał problem genezy form wyrazu, poszukiwali tego, co elementarne i niespaczone, stąd ich zainteresowanie kulturą egzotyczną, autochtoniczną” (Legierski, 1999: 29). U Gombrowicza zwrot ku temu, co wartościowe, przybiera postać poszukiwań parobka. Gombrowicz negatywnie ocenia kulturę, zarówno jej wydanie współczesne, jak i starsze, a autentyczności poszukuje z dala od kultury oficjalnej, narodowej – na wsi. W *Ferdydurke* jednym z najważniejszych wątków jest poszukiwanie parobka, ucieleśniającego spontaniczność, autentyzm, naturalność i wszystko to, co zabrało życie społeczne. Bohaterowie w trakcie poszukiwań wpadają w środowisko jeszcze bardziej skażone społecznymi normami – dwór ziemiański (Legierski, 1999: 23). Wreszcie udaje im się znaleźć to, czego szukali, jednak nie dochodzi do „po-bratania” się z parobkiem – nawiązanie realnej więzi z autentycznymi wartościami okazuje się niemożliwe.

W modernistycznej literaturze nie tylko szukano utraconych wartości, próbując odzyskać to, co pozytywne, ale też krytykowano to, co uznawano za niesłuszne, niewspółgrające z duchem czasów i negatywne. Do częstych tematów należała krytyka kleru, który jest „zbiurokratyzowany” i pełen hipokryzji, choć z drugiej strony laicyzm pozbawia ludzi metafizyki, ducha, wyjąławia ich (ibid.: 21).

Kiedy twórca rozbija stereotypy obyczajowe, kompromituje etnocentryzm i konserwatyzm, jak w *Trans-Atlantyku*, bluźni przeciw zinstytucjonalizowanej religii, narzucającej prawa moralne i zasady postępowania, jak w *Kosmosie*, to bez wątpienia współdziała z duchem czasów: z uprzemysłowieniem, modernizacją, postępem technologicznym, które współtworzyły pozytywne zmiany, jak prawa obywatelskie, emancypacja robotników i kobiet. Gombrowicz popierał demokratyzację stosunków społecznych. Niewiele modernistycznych utworów skompromitowało równie bezlitośnie arystokrację, gnuśną,

amoralną, niemalże nihilistyczną, co *Biesiada u hrabiny Kotłubaj, Iwona, księżniczka Burgunda i Operetka*” (ibid.: 21).

Innym obiektem ataków stały się wady narodowe, jak na przykład ta zawarta w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza, kompromitująca „zapyziałość i ciasnotę umysłową rodaków”. Podobny wątek podjął na przykład Joyce w *Uliście*, gdzie przypuszcza ostry atak na swoich rodaków (ibid.: 23). Warto przy okazji odnotować, że Gombrowicz tę książkę przeczytał (ibid.: 27).

Indywidualizacja, o której była mowa powyżej, dokonała się na jeszcze innym planie i z innego powodu. Nie tylko odkrycia w dziedzinie fizyki zmieniły postrzeganie świata – także badania w obrębie ludzkiej psychiki i świadomości, zapoczątkowane przez Zygmunta Freuda (więcej o jego koncepcjach w podrozdziale 5.3). Jego twierdzenie, że człowiek jest irracjonalny i zdany na łaskę popędów i mocy, których nie rozumie, stało się to jedną z najbardziej wpływowych koncepcji w literaturze (Nycz, 1998: 103-107). Spowodowało to przesunięcie centrum literackich zainteresowań z dominującej jeszcze w prozie w XIX i początku XX w. tematyki zorientowanej na „socjologicznie nacechowane makrostruktury” na „mikrostruktury, jakimi są jednostki ludzkie” (Dąbrowski, 2000: 25). Proza przestała się koncentrować na całościowym opisie świata na rzecz „jednostkowej, subiektywnej świadomości ludzkiej, słowem – do wyrażenia zarysowanej p o d m i o t o w o ś c i, która jeżeli nawet opowiadała świat w stanie rozpadu, nie poddający się organizacji i scaleniu, to sama nadal zachowywała pewną spójność i wyrazistość” – przykładami są utwory Joyce’a, Kafki, Musila, Canettiego, Prousta (ibid.: 25). Przez to punkt widzenia narratora stał się subiektywny, a prawda i znaczenie zaczęły zależeć od punktu widzenia i okoliczności (Matz, 2008: 219). Okazało się, że funkcjonowanie ludzkiego umysłu jest chaotyczne, nieracjonalne i zaskakujące, wbrew temu, co dotąd sądzono. Ujawniono też podświadome pragnienia, które nie są znane świadomości (ibid.: 220) – instynkty, które są spychane do podświadomości przez zasady moralne i społeczne. Przykładem może tu być detektyw ze „Zbrodni z premedytacją”, który odkrył „w psychice bohatera skłonności ojcobójcze, kompleks Edypa” (Legierski, 1999: 29). Okazało się, że człowiek nie panuje do końca nad swoimi dążeniami, emocjami i zachowaniem, które w istocie jest nieracjonalne. Przykłady takiej wizji człowieka nieracjonalnego, zagubionego w swoim świecie wewnętrznym zawierają: *Jądro ciemności* Conrada, *Proces* Kafki, *Śmierć w Wenecji* Manna, *Młodość* Sartre’a, *Obcy* Camusa (Sheppard, 1998: 109). Innym przykładem jest

Człowiek bez właściwości Musila. Tożsamość głównego bohatera jest zbiorem niekoherentnych wrażeń, bez stałych cech, które zwykło się przypisywać tożsamości ludzkiej (Matz, 2008: 217). Przypomina to stwierdzenie Gombrowicza, że ludzie nie mają stałych cech, ale zmieniają swój charakter i sposób zachowania w zależności od sytuacji. Psychoanaliza wpłynęła znacząco na sposób ujmowania świata przedstawionego – zmieniła się narracja z trzecioosobowej, wszechwiedzącej, na pierwszoosobową, subiektywną, odzwierciedlającą niepełne, ograniczone ludzkie poznanie (ibid.: 219), rozpowszechniła się technika narracyjna strumienia świadomości (ibid.: 220). U Gombrowicza jej wpływ widać między innymi w *Ferdydurke* (Jarzębski, 2007a: 70). Postaci przestały mieć stałe cechy, zaczęły się gubić i rozmywać w motywach, wspomnieniach, wrażeniach, pragnieniach. Na skutek tego zagubienia w swoim skomplikowanym świecie wewnętrznym, postaci mało się zajmowały tym, co się dzieje na świecie zewnętrznym (Matz, 2008: 220-221). Proust natomiast zaproponował inny, subiektywny sposób odczuwania czasu, przeciwny do czasu płynącego obiektywnie (ibid.: 217). Przede wszystkim jednak świat w modernizmie stał się problematyczny. Zdana na nieznane sobie, ukryte w podświadomości siły jednostka stara się odnaleźć, szukając odpowiedzi na nurtujące ją pytania i nie znajdując ich. Prowadzi to do jej alienacji, dezorientacji życiowej, zagubienia (Możejko, 1994: 45). Tacy też byli niemal wszyscy główni bohaterowie utworów Gombrowicza – wędrujący w poszukiwaniu utraconych wartości lub rozwiązań na nurtujące ich problemy. Powyższe cechy powieści modernistycznej, a zwłaszcza indywidualizm i zastosowanie subiektywnego odczucia czasu oraz nieracjonalnych bohaterów – sprawiły, że w literaturze nastąpiła tendencja odchodzenia od realizmu i naturalizmu. „Modernistyczny przełom ujawnił, że realizm nie przedstawiał prawdziwego świata, lecz jego konstrukcję (...).” (Legierski, 1999: 33). Modernizm odrzucał sposób przedstawiania świata oparty na zasadach mimetycznych, w zamian oferując „skrajny subiektywizm w postrzeganiu zewnętrznego świata oraz daleko posuniętą introwersję” (Możejko, 1994: 27). Widoczne jest to doskonale w utworach Gombrowicza, gdzie główną rolę odgrywają bohaterowie, ich dążenia i odczucia, a świat budowany jest za pomocą środków językowych – to za pomocą gier językowych, powtórzeń idiosynkrazji konstruowana jest akcja utworu czy charakter bohaterów. Natomiast nie odnajdziemy tam licznych w literaturze choćby jeszcze XIX-wiecznej, długich opisów przyrody czy postaci.

Wszystkie zjawiska, jakie zaistniały w literaturze modernistycznej, były mniej lub bardziej bezpośrednimi następstwami ogólnocywilizacyjnego kryzysu związanego z przełomem wieków. Przyspieszony rozwój cywilizacji na skutek dobrej sytuacji gospodarczej, a potem traumatyczny zwrot światopoglądowy po I wojnie światowej powodowały dezorientację i poczucie zagubienia wartości, które dawniej dawały oparcie i życiową pewność. Choć suma wszystkich składających się na ten kryzys czynników była niewątpliwie negatywna, znajdując ujście w literaturze, przyczyniła się do jej rozwoju. Nowe zagadnienia poruszające ówczesne społeczeństwo, jak anachroniczne autorytety czy niepewna współczesność i przyszłość, skłaniały do przemyślenia ich i przepracowania – jednym ze środków, by to zrobić, była literatura. Jednakże modernizm nie ograniczał się do samych negatywów - wprowadził nowy, bardziej subiektywny punkt widzenia skupiony na jednostce, sprawił, że literatura stała się polifoniczna i synkretyczna.

5.2.3. Postmodernizm w literaturze

Wielość, zróżnicowanie, a także modernistyczny upadek dotychczasowych autorytetów sprzyjały wyodrębnianiu się nowych tendencji w literaturze postmodernistycznej. Większość z nich w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wynikała z modernizmu. Jedną z najważniejszych to zerwanie z wielkimi narracjami literackimi, do czego doprowadził brak instancji uprawomocniającej porządek, także w literaturze. Odtąd to głównie problemy jednostki zaprzętały pisarzy, a nie wielkie problemy historyczne czy narodowe. Powołując się na Adorno, jednego z czołowych badaczy kultury współczesnej, Dąbrowski pisze, że cechą postmodernizmu jest błędzenie, negacja, mówienie nie wprost i niedosłownie, a wynika to stąd, że wartości nie są już oczywiste i jednoznaczne, więc i mówienie o nich jest trudne (Dąbrowski, 2000: 36-37). Nie ma jednej dobrej metody życia i wartościowania, wszystkie są dobre, więc żadna nie może dominować nad innymi (ibid.: 179). Dąbrowski zobrazował ten stan rzeczy na przykładzie *Trans-Atlantyku*. Otóż druga powieść Gombrowicza prezentuje proces obalania tego, co kojarzy się z wielkimi narracjami – tradycja, stałe, uniwersalne wartości, stereotypy – z tzw. „świadomością słabą” (termin Gianniego Vattima), reprezentowaną przez niekonwencjonalne obyczaje, nieschematyczne myślenie i prowokację. Pierwszy rodzaj świadomości „mocnej”

reprezentuje środowisko polskiej inteligencji na emigracji, chcące podtrzymywać i kultywować polskie wartości, natomiast drugi rodzaj świadomości jest ucieleśniony przez narratora – pisarza polskiego, indywidualistę i buntownika, któremu towarzyszy ekscentryczny homoseksualista Gonzalo (ibid.: 86-87). *Trans-Atlantyk* stanowi polemikę z *Panem Tadeuszem* reprezentującym typ wielkiej narracji, a także angażuje się w dyskusję o wartościach „co jest starym nawykiem literatury polskiej” (ibid.: 82). Jednak to „świadomość słaba” odgrywa w powieści główną rolę i dąży do obalenia „świadomości mocnej” (ibid.: 86-87).

Brak ograniczeń, odejście od wartościowania i zanik znaczenia hierarchii zaowocował zaburzeniem narracji, jedności autora i czytelnika (ibid.: 161). Skoro literatura przestała głosić poważne prawdy ostateczne i absolutne, autor nie poczuwa się dłużej do pełnienia roli autorytetu (ibid.: 27) i może wejść w bardziej niekonwencjonalną relację z czytelnikiem. Można odnieść wrażenie, że to cecha pozytywna, jednak Dąbrowski ujmuje to zjawisko w kategoriach „degradacji” rangi twórcy i dzieła (ibid.: 39). Stanowi to ciekawą przeciwwagę dla modernizmu, w którym instancja artysty, natchnionego i kreatywnego indywidualisty, była niekwestionowana. Sens wielu postmodernistycznych utworów kształtuje się nie na poziomie autora, ale na poziomie relacji między autorem a czytającym, w procesie lektury (Dąbrowski, 2000: 35-36). Przykładem tego, jak przeformułowano tradycyjne role, może być powieść *Jeśli zimową nocą podróżny* autorstwa Italo Calvino. Jej „bohaterem jest Czytelnik, narracja prowadzona w drugiej osobie czasu teraźniejszego dotyczy jego bieżących poczynąń, sprowadzających się, najogólniej mówiąc, do pogoni za niewiadomego autorstwa książką” (Wilkoszewska, 1997: 141). Jeszcze dalej poszedł Umberto Eco w *Imieniu róży*, gdyż w tym przypadku nie ma jednego autora i zupełnie nie wiadomo, kto jest narratorem. Narracja jest pierwszoosobowa, ale powieść składa się z „najróżniejszych materiałów, zdarzeń, opisów, interpretacji, figur literackich, jawnych i skrytych cytatów, które przemawiają w miejsce autora” (ibid.: 139). Wydana w 1980 r., stanowi przykład dla twierdzeń o zaniku znaczenia autora, zawartych przez Michela Foucaulta i Rolanda Barthes’a w esejach *Kim jest autor?* (1969) oraz *Śmierć autora* (1968) (ibid.: 127). Nie można w pełni usytuować Gombrowicza w tej tendencji: pisarz-filozof traktował literaturę jako środek do wyrażania swoich poglądów i stanowisk na kwestie filozoficzne (np. *Ferdydurke*, *Kosmos*), w tym narodowe (np. „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”, *Trans-Atlantyk*). Głosy autora, narratora i

głównego bohatera (często tożsame ze sobą) są wyraźne, a to, co przekazują, jest dokładnie tym, co chce powiedzieć Gombrowicz. Więcej nawet, w swoich utworach chce on dotrzeć do jakiejś prawdy, porusza niebłahe tematy, wierząc, że możliwa jest odnowa społeczeństwa poprzez literaturę i filozofię. Choć Gombrowicz postrzegał jednostkę jako słabą, zdezorientowaną w nieprzyjazytnym jej świecie, wierzył w jej podmiotowość, nawet jeśli jako podmiotowość rozumiał jedynie odrzucanie uprzedmiotowienia, co wyraził słowami: „moje ‘ja’ opiera się wyłącznie na mojej woli bycia sobą. Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy zostaję zniekształcony, oto wszystko” (Gombrowicz, 1991b: 148). Z pewnością nie zgodziłby się z twierdzeniem, że autor jest nieistotny, a dzieło kształtuje się dopiero w interakcji z czytelnikiem, ponieważ w utworach wyraźnie zaznaczał swoją obecność oraz stanowisko względem wydarzeń. Miał określoną wizję świata i chciał, by została odczytana zgodnie z jego intencją, o czym świadczą liczne autointerpretacje i komentarze, którymi nakierowywał czytelników na swoją interpretację.

Gombrowicz zachował pozycję, jaka autorowi przysługiwała jeszcze w czasie modernizmu, ale o ile nadal wierzył w autorytet, jaki przysługuje autorowi dzieła literackiego, o tyle stracił zaufanie do podmiotowości jednostki. Było to niezwykle symptomatyczne dla literatury postmodernizmu i stanowiło kontynuację procesu rozpoczętego w poprzedniej epoce. Człowiek modernistyczny był zagubiony, ale poszukiwał autentyzmu i wartości, nawet jeśli jego poszukiwania miały być skazane na porażkę. Był więc jakiś cel, punkt odniesienia, a zagubienie było uznawane za stan tymczasowy. Natomiast postmodernizm nie tylko nie przywrócił podmiotowości jednostce, ale posunął się jeszcze dalej, ponieważ

nieostre stały się normy moralne, dominuje relatywizm aksjologiczny, a etyka przeobraziła się w pojęcie peryferyjne i jest traktowana nieobiektywnie. Dlatego człowiek nie wierzy sam sobie, w narracjach współczesnych „ja” staje się także „ty” lub nawet „on”. Świadomość jednostkowa uległa zatem rozbiciu (Dąbrowski, 2000: 25).

Powodem tego stanu rzeczy jest brak pewności, jak wygląda rzeczywistość. Co prawda, jest zgoda co do tego, że rzeczywistość istnieje, jednak wszystkie inne aspekty – w jaki sposób i dlaczego – pozostają niejasne. „Świat bowiem staje się coraz bardziej niepoznawalny, mimo faktycznego przyrostu wiedzy, coraz mniej uporządkowany i jednoznaczny” (Dąbrowski, 2000: 29). Dalej, powołując się na Heideggera, Dąbrowski

(ibid.: 29) pisze, że współczesny człowiek istnieje w sposób „kryzysowy, absurdalny, beznadziejny”. A jednak nadal to człowiek jest w centrum zainteresowania, a powieść współczesna nie bada rzeczywistości, tylko egzystencję, jest skupiona na człowieku i jego uniwersum, jego doświadczeniu i świecie widzianym z jego perspektywy, nawet jeśli człowiek ten jest wyalienowany (ibid.: 35, 40). Dlatego wiedza ponowoczesna nie dąży do ukształtowania jednego obrazu świata, jak było kiedyś, nie do szukania odpowiedzi, ale do ciągłego stawiania pytań. Rzeczywistość jest chwiejna, niepewna, zmienna, przypadkowa. Gombrowicz był głęboko zaniepokojony rozpadem dawnego świata i próbował na różne sposoby literacko sobie z tym radzić. Przykładem utworu, w którym dał temu wyraz, może być *Dziennik* (ibid.: 47). Halina Janaszek-Ivaničková, powołując się na znanego teoretyka postmodernizmu Douwe Fokkeme, stwierdza, że

pisarze modernistyczni typu Prousta, Gide’a, Tomasza Manna czy nawet Roberta Musila to, co niewiadome, niepewne w człowieku byli zdolni wypełnić rozjaśniającą je hipotezą, o tyle u pisarzy postmodernistycznych, takich jak Borges, Barthelme czy Robbe-Grillet, niepewność przekształca się w nie dającą się przezwyciężyć niemożność. Człowiek i jego historia, człowiek i otaczający go świat są nieskończonym zawikłanym labiryntem, w którym nic nie jest jasne i w którym gubimy się, nie rozstrzygnąwszy o niczym (Janaszek-Ivaničková, 1996a: 85).

Kolejną z cech, przyczyniającą się do postmodernistycznej wielości i chaosu, jest eklektyzm, mieszanie wielu różnych gatunków, jak na przykład farsy, burleski, powieści historycznej (Wilkożewska, 1997: 123), i stylów w obrębie jednego utworu. Powołując się na poglądy Thomasa Pynchona i Johna Bartha, Dąbrowski pisze o niemożności wymyślenia oryginalnych treści: „W literaturze postmodernistycznej pisarze zdają sobie sprawę z konwencjonalności i k o n w e n c j o n a l i z a c j i sztuki, nie mają złudzeń, że można wymyślić jeszcze coś oryginalnego” (Dąbrowski, 2000: 28 – wyróżnienie autora). Sposobem na wyjście z impasu staje się operowanie tymi konwencjami i formami, które zostały dotychczas ustalone, tworzenie z nich nowych konfiguracji. „Postmodernizm jest bodaj pierwszym zjawiskiem w sztuce, które nie ma swojej poetyki, nie tworzy założeń teoretycznych i metodologicznych zasad uprawiania sztuki” (ibid.: 176). Postmodernizm zresztą wcale do tego nie dąży, z wielości czyniąc swój znak rozpoznawczy, co też stało się powodem poddania w wątpliwość statusu postmodernizmu jako epoki. Wynika to z tego, że „bardzo trudno jest wyznaczyć jakieś wyraźne kontury zjawisk społecznych czy

kulturowych, istniejemy j e d n o c z e ś n i e w wielu systemach, które trudno pogodzić, a tym bardziej stworzyć z nich spójną całość. Dominują formy hybrydyczne, heterogeniczne, karnawałowe” (ibid.: 26, wyróżnienie autora). Autorzy wykorzystują ustalone, tradycyjne formy literackie, w tym także niskie, jak western czy kryminał, w nowych kontekstach i w nowych celach (Janaszek-Ivaničková, 1996a: 87, 1996b: 95). Eklektyzm gatunkowy jest wyraźnie obecny w utworach Gombrowicza, na przykład „Zbrodnia z premedytacją” i „Bankiet” odwołują się odpowiednio do powieści detektywistycznej i do baśni, ale w sposób

pozbawiony znamion rzeczywistego upodobnienia. Gatunek zostaje w obu wypadkach zdeformowany do granic możliwości, zdekonspirowany jako manifestacja naiwnego, zinfantylizowanego oglądu świata i zderzony z przekraczającą go problematyką, wyrażając sensy, które nigdy dotąd nie były z nim wiązane (Grochowski, 2018: 131).

Z bogatego repertuaru, z jakiego korzystał Gombrowicz, można wymienić powieść przygodową, łotrzykowską, detektywistyczną, romans, stylizację gawędy czy powiastkę filozoficzną. Napięcia między konwencjami wyznaczają główny i właściwy sens danego utworu, na przykład w *Ferdydurke* to konwencja groteski pozwala odczytać stereotypowość postaci negatywnie, a nie pozytywnie (Grochowski, 2018: 182). Do eklektyzmu zaliczyć można też łączenie literatury z filozofią, silnie obecne u Gombrowicza (więcej na ten temat w podrozdziale 5.1.3).

Niezwykle charakterystyczną tendencją postmodernizmu stał się autotematyzm, polegający na tym, że dzieło odnosiło się do siebie lub opowiadało o sobie. „Powieść stała się dyskursem krytycznym na własny temat i zasadniczo przemawia równocześnie d w o m a j ę z y k a m i” (Dąbrowski, 2000: 24 - wyróżnienie autora). Przykładem może być powieść *Fałszerze* André Gide’a, opowiadająca pewną historię oraz jednocześnie historię jej powstania, a także przywoływany już utwór *Jeśli zimową nocą podróżny* Calvino. Co jednak ważne, metafikcja jako eksperyment nie może być wartością samą w sobie, musi reprezentować jakieś inne wartości (Wilkożewska, 1997: 124). Do pewnego stopnia autoteliczność można zauważyć w drugiej powieści Gombrowicza: „Autor *Ferdydurke* wprowadza czytelnika w arkana swej sztuki, zwierza się z trudności, odsłania sekrety i mechanizmy procesu twórczego” (Legierski, 1999: 34). Według Legierskiego, uznającego

całą nowoczesność za modernizm, także i ta cecha jest modernistyczna, jednak według badaczy postmodernizmu, pojawiła się już po modernizmie.

Wśród wielu różnorodnych zabiegów, środków i tendencji postmodernistycznych wymienić należy jeszcze użycie gier słownych, ironii, pastiszu, groteski i czarnego humoru, które są wyznacznikami współczesnej literatury (Dąbrowski, 2000: 27, 121; Wilkoszewska, 1997: 125). Były one stosowane już wcześniej, na przykład ironia w romantyzmie, jednak po II wojnie światowej przybrały na sile i stały się charakterystyczne dla literatury postmodernistycznej (Dąbrowski, 2000: 28). Niektóre z nich, jak szyderstwo i parodia, służą do walki z autorytetami (Janaszek-Ivaničková, 1996b: 91), także u Gombrowicza, sprzeciwiającego się formom społecznego i instytucjonalnego nacisku na jednostkę. Gombrowicz używał bogatego repertuaru powyższych środków językowych i stylistycznych po to, by zbudować świat przedstawiony, podkreślić dane zagadnienie czy zbudować osobowość postaci. Przykładem może być Leon z *Kosmosu*, którego charakter jest po części oddany za pomocą jego specyficznego idiolektu, złożonego z licznych neologizmów. Podobny cel ma też użycie groteski: „groteskowa wizja Gombrowicza ma (...) istotne znaczenie filozoficzne, to (...) pewna koncepcja człowieka, mocno przy tym osadzona w rzeczywistości międzywojennej Polski” (Nasiłowska, 1999: 120). Co więcej, Michał Głowiński (1984: 365-374) uznaje całą twórczość Gombrowicza za parodię dawnych form, konwencji i tematów literackich. Do ich repertuaru badacz zalicza przede wszystkim gawędową narrację (najsilniej obecną w *Trans-Atlantyku*, słabiej w *Pornografii* i *Kosmosie*), romansowy schemat powieściowy, łączący wydarzenia historyczne z losami indywidualnych, fikcyjnych jednostek (wymieniona przez badacza *Pornografia*, ale i „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego” czy *Trans-Atlantyk*), szlachecką powieść obyczajową i powieść pikarejską (badacz rozpatruje głównie *Pornografię*, ale tak naprawdę wszystkie powieści czerpią z tego gatunku). Zgodnie z zasadą postmodernizmu, parodia u Gombrowicza nie jest wyłącznie zabiegiem literackim, ale z jednej strony, odwołuje się do dawnych norm i je demaskuje, z drugiej strony na niej zbudowany jest indywidualny świat literacki Gombrowicza (który tak go wyróżniał na tle innych pisarzy epoki – zob. podrozdział 5.2.1.2, i który służy do przekazania założeń filozofii Gombrowiczowskiej – zob. podrozdziały 6.2-6.2.2). Taką całościową interpretację utworów Gombrowicza Głowiński nazywa „parodią konstruktywną”, co motywuje następująco:

Parodia wszechogarniająca, parodia dalekiego zasięgu, obejmująca wszystkie warstwy i elementy dzieła, nie może być celem samym w sobie. Stanowi pochodną przyjętej problematyki, wspiera ją lub na swój sposób wyraża. Dlatego też są to w pewnym sensie „niewyraźne parodie”. Niewyraźność polega na tym, że czytanie utworów Gombrowicza tylko jako parodii prowadzi do ich radykalnego spłaszczenia, ale czytanie bez zwrócenia uwagi na jej żywioł jako pierwszy skutek przywodzi rozminięcie się z tekstem. Pełni tu ona dwojakie funkcje. Jest, jak wszelkie wypowiedzi tego rodzaju, dialogiem z innymi tekstami, ale stanowi także regułę budowania własnego świata, staje się jednym z czynników umożliwiających ekspresję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła, polega przeto na budowaniu poprzez zaprzeczenie (Głowiński, 1984: 368).

Realizując w utworach parodię konstruktywną, Gombrowicz postępuje zgodnie z „regułą pustej epickości” (ibid.: 275), czyli podejmuje konwencje i zasady gatunku powieściowego, by je zbanalizować i ukazać je jako stereotypowe. Robi to w celu ich kreatywnego przetworzenia na użytek własnej, wyjątkowej wizji świata¹¹.

Postmodernizm był świadkiem swoich czasów w równym stopniu, co modernizm i oba te nurty stanowią odpowiedź nauki i sztuki na wydarzenia historyczne. Silnie zaznaczyły one swoją obecność, stając się dominującymi nurtami XX w. Nie mógł zatem być na nie obojętny Gombrowicz, wrażliwy na przemiany świata, kultury i mentalności. W związku z tym zarówno główne cechy modernizmu, jak i postmodernizmu (w większości) są obecne w jego twórczości. Zwłaszcza modernizm od dawna jest nurtem, do którego tradycyjnie przypisuje się pisarza-filozofa, jednak od czasu, gdy prace teoretyków postmodernistycznych zaczęły przenikać do Polski, zauważono jego silne powiązania także z tym nurtem. Obecność cech jednego z nich nie wyklucza obecności drugiego, co nie powinno wzbudzać zdziwienia, jako że granica między modernizmem a postmodernizmem nie jest definitywna i ostra zarówno pod względem czasu trwania, jak i cech charakterystycznych. Przynależność Gombrowicza do obu z nich świadczy o tym, że jego twórczość wpisywała się w aktualne tendencje, podejmowała współczesne mu problemy i stanowiła próbę odpowiedzi na nie. Świadczyć o tym w jeszcze większym stopniu mogą powiązania Gombrowicza już nie tylko z ogólnymi, wielkimi nurtami

¹¹ Uznając utwory Gombrowicza za „parodię konstruktywną” dawnych norm literackich, Głowiński ukazuje go *implicite* jako postmodernistycznego pisarza *par excellence*, choć ani razu w jego pracy nie zostaje użyty termin „postmodernizm”. Termin ten był nieznany wtedy szerzej w polskim środowisku akademickim, pojawił się w latach 90., natomiast Głowiński opublikował swój tekst w 1984 r. Jest to wyraźne potwierdzenie, że „[s]późnione było (...) tylko pojęcie, a nie zjawiska artystyczne” (Dąbrowski, 2000: 17).

kulturalno-intelektualnymi, ale także z konkretnymi myślicielami. Temu zagadnieniu będzie poświęcony kolejny podrozdział.

5.3. Gombrowicz filozof: modernista, który wyprzedził postmodernizm

Po wskazaniu literackich powiązań Gombrowicza pora na umieszczenie go w drugiej dziedzinie, do której należy jego twórczość – filozofii. Także i tutaj można go odnieść do ogólnego, opisanego wcześniej rozróżnienia na modernizm i postmodernizm, opierając się na kryterium czasowym. Dowodzi to, że literatura i filozofia reagowały w podobnie intensywny sposób na aktualne zmiany historyczne, jakimi były przyspieszone przeobrażenia społeczne i gospodarcze u progu XX w., I i II wojna światowa – ta ostatnia stanowiąca cezurę między modernizmem a postmodernizmem. Istnieją jednak istotne różnice między literaturą a filozofią, wynikające z samej natury ich gatunków: literatura powstaje szybciej i jako dziedzina artystyczna, pozwala na większą swobodę wyrazu. Jej specyfika obejmuje nie tylko koncepcje przez nią przedstawiane, ale i sam sposób ich przedstawiania, czerpiący z repertuaru licznych figur stylistycznych i innych zabiegów tekstowych. Filozofia zaś, jako dziedzina naukowa jest mniej atrakcyjna i przystępna od literatury, wymaga większej dyscypliny koncepcyjnej i formalnej. Oferuje za to bardziej rozwinięty, dopracowany i spójny sposób ujęcia tematu. Teksty filozoficzne nie są tak liczne, jak literackie, a główne teorie, które zdobywają rozgłos, zazwyczaj są inicjowane i opracowywane przez jednego filozofa (lub szkołę), który potem zdobywa kontynuatorów. Dlatego poniższy przegląd koncepcji filozoficznych XX w. będzie zorganizowany z naciskiem na twórców danego kierunku i ich twierdzenia. Ma to uzasadnienie także dlatego, że zazwyczaj Gombrowicz miał do czynienia właśnie z takimi początkowymi i „oryginalnymi” wersjami danych kierunków filozoficznych, jako że były aktualne za jego życia. Przy poniższym opisie filozofii XX w. zostanie zwrócona uwaga na fakt, że – tak jak w przypadku literatury – Gombrowicz pod względem czasowym i koncepcyjnym wpisuje się w modernizm i postmodernizm. Zgadza się z większością modernistycznych koncepcji filozoficznych, a jednocześnie widoczne są u niego cechy postmodernistyczne. O jego przywiązaniu do modernizmu może świadczyć fakt, że w *Kursie filozofii w sześć godzin i kwadrans* zostali omówieni następujący myśliciele i nurty, w większości modernistyczne:

Kartezjusz, Kant, Schopenhauer, Hegel, egzystencjalizm, Heidegger, marksizm, Nietzsche. Poniżej zostaną wskazane główne cechy nurtów filozofii modernistycznej oraz postmodernistycznej wraz z punktami stycznymi, jakie mają z myślą Gombrowicza.

5.3.1. Modernizm w filozofii

Zazwyczaj kolejne nurty filozoficzne kształtują się w relacji do nurtów poprzednich: jako ich rozwinięcie, kontynuacja lub zaprzeczenie. Dlatego aby wyraziście zobrazować charakter filozofii XX w. i lepiej ją zrozumieć, warto zajrzeć do wieku poprzedniego. Jak wiadomo, XIX w. to czas intensywnego rozwoju nauk ścisłych. W obrębie filozofii powstawały wtedy koncepcje dotyczące „genezy wiedzy, metod jej uzasadniania i kryterium demarkacji” (Miś, 2006: 43), pełne optymistycznej wiary w to, że człowiek jest w stanie zbadać, wyjaśnić i zrozumieć otaczający go świat. Na przełomie XIX i XX w. nastąpił przełom. Nie chodzi tu o zmiany w obrębie jakiegoś jednego nurtu, ale o zapaść, całkowitą zmianę paradygmatu filozofii jako takiej. Coraz liczniejsze porażki pozytywistów, próbujących stworzyć między innymi teorię, „która trafnie zdawałaby sprawę ze wszystkich zależności, jakie występowały między kolejno pojawiającymi się teoriami” (Miś, 2006: 44), doprowadziły Thomasa Kuhna do koncepcji paradygmatów. Twierdził on, że wiedza nie kumuluje się w miarę nowych odkryć i nie ewoluuje, ale że co jakiś czas następuje w niej rewolucja – całkowity odwrót od dotychczasowych twierdzeń i przebudowa mechanizmów i sposobów zdobywania wiedzy oraz wyobrażenia o niej (ibid.: 45). Choć teoria paradygmatów Kuhna jeszcze wtedy nie istniała, to jej nazwą można dziś określić to, co się wydarzyło w filozofii u progu XX w. Nasuwa się tutaj pytanie, co spowodowało tak radykalną zmianę?

Powodów przełomu było kilka. Jednym z nich była zmiana myślenia społecznego, na które wpłynęło przede wszystkim zakwestionowanie dotychczasowych tez fizyki Newtonowskiej. Niemożność ustalenia pewników doprowadziła do krytyki nauki jako takiej i do uznania, że w gruncie rzeczy nie jest ona obiektywna, jak sądzono wcześniej, ale subiektywna. Także w matematyce doszło do kryzysu, spowodowanego nowymi, ważnymi odkryciami w jej obrębie, które wpłynęły na filozofię i logikę. Wreszcie, o zmianie kierunku filozofii w XX w. zdecydował nurt fenomenologii oraz teorie głoszone przez

trzech „mistrzów podejrzeń”: Karola Marksa, Fryderyka Nietzschego i Zygmunta Freuda (Gadacz, 2009: 24-27). W związku z tym „[p]ozytywizm końca XIX wieku – w poszukiwaniu wiedzy pewnej i ‘pozytywnej’ – przybrał kształt psychologizmu, czyli filozofii, która zajmowała się nie tyle światem jako takim, ile jego odbiciem w ludzkiej psychice jako jedyną bezpośrednio dostępną daną. W ten sposób filozoficzne poznanie ostatecznie rezygnowało z postulatów obiektywizmu” (Jarzębski, 2005: 18). I ta główna tendencja przesądza o ścisłym związku Gombrowicza z filozofią modernizmu – on również poświęcił swoją myśl jednostce i wizji świata z jej perspektywy. Spośród współczesnych teorii filozoficznych XX w. wymienić należy pozytywizm, pragmatyzm, marksizm, egzystencjalizm, filozofię życia, psychoanalizę, współczesną filozofię chrześcijańską, fenomenologię, hermeneutykę i dekonstrukcjonizm. Poniżej każdy z nurtów zostanie rozwinięty, z pominięciem pozytywizmu, który nie może tu zostać omówiony z tego oczywistego względu, że nie przynależy do XX w. i nie wywarł znaczącego wpływu na Gombrowicza.

Spośród krajów, w których w XX w. nastąpiło ożywienie w życiu filozoficznym, były Stany Zjednoczone. To tam powstała koncepcja pragmatyzmu, zapoczątkowana przez Charles’a Peirce’a i Williama Jamesa. Pragmatyzm skupiał się na rozwiązywaniu problemów praktycznych przy pomocy koncepcji filozoficznych. Jego jądrem była praktyka, rozumiana jako działanie, a użyteczność praktyczna została uznana za „naczelne kryterium oceny wszelkich ludzkich postaw i przekonań” (Miś, 2006: 47). Pragmatyzm nie został wykorzystany do celów społecznych, pozostając koncepcją ściśle filozoficzną, „refleksją epistemologiczną – nad przebiegiem i wynikami ludzkiego poznania oraz kryteriami oceny naszych przekonań” (ibid.: 47-48).

Jako koncepcja skupiająca się na pojmowaniu działania, a nie na miejscu podmiotu w świecie, pragmatyzm nie mógł zdobyć sobie większej uwagi Gombrowicza. Inaczej rzecz się miała z marksizmem, jednym z najbardziej interdyscyplinarnych nurtów filozoficznych XX wieku. Marksizm powstał między innymi na bazie obserwacji pracy przemysłowej, która rozwijała się intensywnie w XX wieku. Zakładał, że to ekonomia decyduje o losie człowieka i opisywał liczne mechanizmy, które ją warunkują. Podstawą filozofii marksizmu jest teoria alienacji człowieka, która

[p]o pierwsze – zakłada, że istnieje i da się wykryć określona istota, natura, esencja człowieka. Po drugie – (...) owa esencja nie musi być zbieżna z empiryczną ludzką egzystencją i (...) tu i teraz, w czasie i miejscu interesującym myśliciela, sytuacja taka występuje. Po trzecie – usiłuje się pokazać przyczyny tego rozżewu między ludzkim powołaniem a faktycznym sposobem życia. Po czwarte – wyraża się nadzieję, że po usunięciu owych przyczyn ludzie będą wreszcie żyli zgodnie z ideą człowieczeństwa, że alienacja zostanie zlikwidowana” (Miś, 2006: 67-69).

Według Marksa, schemat ten konkretnie oznaczał, że naturą ludzką jest zdolność do twórczej pracy na rzecz wspólnoty żyjącej w zgodzie i wzajemnym poszanowaniu. Jednakże, według diagnozy Marksa, tak nie jest z powodu alienacji. Praca polegająca na wytwarzaniu towarów, która jest podstawowym napędem gospodarki, sprawia, że człowiek staje się obcy zarówno towarom, które wytwarza, sposobowi, w jaki je wytwarza, jak i innym ludziom. Ich kontakty są uwarunkowane charakterem wykonywanej przez nich pracy. Dotyczy to robotników, którzy utrzymują się z pracy zarobkowej, jak i przedsiębiorców, którzy w zarządzaniu fabrykami szukają przede wszystkim zysku. Tym samym, funkcjonowanie społeczeństwa nie opiera się na prawdziwych wartościach, ale na relacjach czysto ekonomicznych. Dojście do takiego stanu rzeczy było, według Marksa, konieczne, aby w końcu sytuacja mogła się zmienić na lepsze, to znaczy aby mogło dojść do rewolucji robotników (którzy jako najbardziej poszkodowani przez taki system mają najwięcej powodów, aby mu się przeciwstawić), w efekcie której nastanie komunizm, rodzaj wspólnoty pozwalający na budowanie wartościowych relacji między jej członkami (Miś, 2006: 69-72). Odchodząc od teorii alienacji, Marks stworzył inną teorię, teorię rynku, zakładającą, że „[...]ludzie, realizując swoje indywidualne czy grupowe zamiary, doprowadzili do powstania ogólnych stosunków społecznych” (ibid.: 75). Tym samym, pobudki egoistyczne miałyby doprowadzić do nieprzewidzianego, obecnego stanu rzeczy. W trzeciej ze swoich teorii, dotyczącej walk klasowych, Marks odrzucił niezamierzony charakter działań ludzkich, a zamiast tego wprowadził teorię walk klasowych. W tym ujęciu klasy, jako jednostki społeczne, tworzą sieć relacji i zależności poprzez dążenie do swoich, często wzajemnie sprzecznych, interesów. Marksizm w końcu wykształcił także tezy w obrębie epistemologii: twierdzi mianowicie, że byt człowieka określa jego świadomość i możliwości poznawcze, a człowiek poznaje po to, by móc działać. Z tego względu nie interesuje go prawda, ale taka wersja rzeczywistości, która jest mu potrzebna, więc jeśli prawda mogłaby zagrozić jego działaniom, zaczyna wytwarzać

„falszywą świadomość”, to znaczy wypierać niewygodną prawdę, a na jej miejsce przyjmować to, czego potrzebuje do działania bądź do usprawiedliwienia swojego działania (ibid.: 83-87).

To tylko ogólny zarys najważniejszych twierdzeń marksizmu, który jest dość rozbudowaną teorią filozoficzną nie tylko dzięki Karolowi Marksowi, który wraz z Fryderykiem Engelsem stworzył jej podwaliny, ale też jego następcom, którzy interpretowali i rozbudowywali jej twierdzenia.

Gombrowicza żywo interesowała filozofia marksizmu, jednak nie pod kątem ekonomicznym czy politycznym, który potem został wykorzystany przez niektórych przywódców komunistycznych do wprowadzenia na niej opartych reżimów politycznych. Gombrowicza zajmowała natomiast rola i sytuacja podmiotu, o czym pisze w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 28 stycznia 1950 r.:

Czy ty czytałeś książkę Marcina Bubera *Co to jest człowiek*? To jest filozof żydowski w Palestynie, którego dzieła w roku zeszłym zostały przetłumaczone na angielski i podobno wywołały spore poruszenie. Otóż on twierdzi, że ani marksizm, który ujmuje człowieka jako funkcję masy, ani egzystencjalizm, który ujmuje go w odosobnieniu (wraz z całą dotychczasową psychologią), nie mogą się utrzymać i że człowieka należy ujmować w konkretnym związku z innymi ludźmi, że człowiek „stwarza się” „między” ludźmi i że cała filozofia i psychologia przyszłości sprowadza się do tego „między”, a ta koncepcja człowieka musi zatryumfować na gruzach dzisiejszej antynomii. Otóż to jest bardzo podobne do tego, co ja mówię (np. w komentarzu do dramatu), a nawet sformułowania są prawie takie same (pomijając, rzecz jasna, nieuniknione rozbieżności) (Gombrowicz, 28 I 1950: 154).¹²

Jak dowodzi powyższy przykład, nie zawsze Gombrowicz konstruował swoje poglądy na bazie znanych filozofii, ale czasem jego poglądy okazywały się pod pewnymi kątami z nimi zbieżne (zob. podrozdział 3.4). O powiązaniach wizji człowieka Gombrowiczowskiego z marksizmem Leszek Nowak (2000: 57) pisze, powołując się na Andrzeja Falkiewicza, że twórczość Gombrowicza cechuje marksistowskie rozumienie świata, oraz że „marksizm stanowił ważki etap na drodze kształtowania się tej wizji człowieka, którą wyraził Gombrowicz”. Marksizm ujmuje społeczeństwo jako pole konfliktu właścicieli i

¹²Filozofia Bubera musiała być dla Gombrowicza wielkim odkryciem i musiało zrobić na nim wrażenie, do jakiego stopnia poglądy tego filozofa zbiegają się z jego własnymi. Dlatego Gombrowicz napisał nawet do niego, szukając intelektualnego porozumienia. Mocno się zawiódł, bo potencjalny sojusznik nie podzielił jego entuzjazmu, przez co ideowe zbieżności nie pociągnęły za sobą osobistego porozumienia dwóch filozofów (Sadzik, 2019: 143-145).

pracowników, a Gombrowicz posuwa się dalej – konflikt widzi wszędzie, każdy walczy o dominację z każdym (ibid.: 104).

W powyższym liście Gombrowicza wspomniany został egzystencjalizm, który także – tak jak marksizm – traktował o statusie jednostki, a dokładniej rzecz ujmując, o egzystencji. Jego fundamentalnym twierdzeniem jest, że człowiek jest egzystencją. Oznacza to, że „człowiek nie jest zakorzeniony, zdomowiony w bycie (...), jest bytem przygodnym (sposób istnienia człowieka nie jest więc wyznaczony przez żadne konieczności, żadna esencja nie poprzedza – nie określa – naszej egzystencji); między obiektywnością świata i subiektywnością ludzkiego ja istnieje rozziw nie do usunięcia, więc dla podmiotu ostatecznym punktem odniesienia jest on sam; człowiek jest wolny, czyli sam się stwarza, jest swoim własnym projektem” (Miś, 2006: 90). Za twórcę egzystencjalizmu uznawany jest Søren Kierkegaard, a filozofów rozwijających i modyfikujących jego myśl było wielu, jednak za ważniejszego uznawany jest Jean-Paul Sartre, który w czasach Gombrowicza był najbardziej znanym egzystencjalistą i najwięcej przez niego komentowanym. Dla Sartre’a kluczowe było poczucie wykorzenienia, końca pewnego świata wraz z jego wartościami i zasadami. Stało się ono doświadczeniem „całego pokolenia rozczarowanych intelektualistów, jacy pojawili się w dwudziestoleciu międzywojennym” (ibid.: 111). Sartre twierdził, że egzystencjalizm jest myślą nadbudowaną względem „istnienia irrefleksyjnego”, co oznacza, że każdy może świadomie pokierować swoim losem, choć samego faktu przebiegu tego procesu może nie być świadomy. Jeśli ktoś nie chce postępować w sposób przemyślany i uzasadniony, odznacza się złą wiarą i ucieka przed odpowiedzialnością. Sartre rozważał też pojęcia świadomości i wolności podmiotu. Uznawał, że człowiek jest bytem-w-sobie” (*en-soi*), czyli tym, czym jest, oraz bytem-dla-siebie (*pour-soi*), który nie jest, czyli nie istnieje realnie, ale stanowi potencjał tego, co mogłoby być. Te dwa pojęcia oddają sens słów Sartre’a, że egzystencja wyprzedza esencję, a więc człowiek najpierw istnieje, a potem ma możliwość określania się, decydowania o sobie (ibid.: 112-118). Także Leszek Nowak wskazuje na zbieżności między egzystencjalizmem a filozofią Gombrowicza (Nowak, 2000: 201), podobnie jak i na zbieżności pisarza-filozofa z psychoanalizą (ibid.: 59, zob. też hasło „psychologia” w tym tomie, s. 321).

Psychoanaliza, tak jak marksizm i egzystencjalizm, także zajmowała się człowiekiem. Stworzona przez Zygmunta Freuda koncepcja zakładała, że życie człowieka

opiera się na działaniu dwóch przeciwstawnych sił: erosa i tanatosa. Pierwszy z nich to popęd życiowy, utożsamiany z popędem seksualnym, a drugi – popęd śmierci, agresji i destrukcji. Obie te siły są niezbędne do funkcjonowania człowieka i każde jego działanie jest efektem udziału ich obu, co znaczy, że każde zjawisko życia powstaje pod wpływem wypadkowej oddziaływania lub przeciwdziałania erosa i tanatosa. Działanie jednego z popędów może być potrzebne do danej czynności lub nie, ale jeśli na nią wpłynie, to modyfikuje jej charakter. Oba popędy współpracują ze sobą lub przeciwdziałają sobie nawzajem, jednak żaden z nich nigdy nie zdobywa całkowitej dominacji. Składają się one na id, część ludzkiej psychiki pochodzenia biologicznego, która podporządkowana jest instynktom i dąży do ich spełniania. Działanie idu jest kontrolowane przez ego, inną sferę ludzkiej psychiki, która odwołuje się do wartości i przekonań. Na ich podstawie ego wyznacza możliwości realizacji popędów. U każdego ego działa silniej lub słabiej – jeśli jest słabsze, dana osoba trudniej radzi sobie z godzeniem swoich potrzeb ze standardami kulturowymi, co skutkuje poczuciem niespełnienia czy też niedostosowania do panujących zasad. Ego z kolei jest kontrolowane przez trzecią, ostatnią część psychiki – superego. Superego wykształciło się w toku wychowania i oddziaływania autorytetów (rodziców, nauczycieli) i reprezentuje wartości moralne, pełniąc rolę sumienia osądzającego pragnienia i czyny człowieka. Wszystkie czyny są rozumiane zatem jako wynik konfliktu idu, ego i superego. Poza tym w obrębie tych części występują, w różnych konfiguracjach, treści nieświadome, przedświadome, czyli dające się łatwo uprzytomnić, oraz świadome. Ogólny obraz, jaki się wyłania z teorii psychoanalizy, to obraz człowieka zdanego na siłę popędów, których nie może całkiem kontrolować i niemogącego poznać samego siebie w pełni, gdyż kierują nim między innymi motywacje nieświadome (Miś, 2006: 159-163). Psychoanaliza zbiega się z Gombrowiczowską wizją człowieka jako istoty niepewnej, zagubionej i zdanej na łaskę czynników zewnętrznych, które warunkują jej sytuację w świecie. Poza tym choć utwory Gombrowicza były „niekojarzone z nurtem psychologizmu”, przyniosły „zasadnicze odkrycia dotyczące relacji międzyludzkich i życia wewnętrznego” (Żurawski, 2008: 219). Dokładniej zaś

[w]edle Gombrowicza (...) psychika ludzka jest – jak w psychoanalizie – dwupoziomowa. Tyle że w psychoanalizie oba poziomy uwarunkowane są czynnikami wewnętrznymi: świadomość jest przejawem nieświadomości, a ta wyrazem działania głębokich popędów właściwych jednostce (...). U Gombrowicza jest inaczej. Powierzchniowo, nasza psychika jest

uwarunkowana od zewnątrz, uwarunkowana jest socjalnie, i to w sposób konieczny. Na poziomie głębokim znajduje się natomiast nasz świadome „ja”. Nie jest to bynajmniej „ośrodek kierowniczy”, bo nie jesteśmy w stanie mocą własnej woli ukształtować sami siebie (Nowak, 2000: 58-59).

Poza tym konstrukcja utworów Gombrowicza była częstym obiektem analiz psychoanalitycznych i freudowskich (np. Błoński, 1994; Warkocki, 2018; Tischner, 2019). Wiadomo też, że psychoanalizę Gombrowicz znał i interesował się nią (Laurent, 2004: 27).

Znaczne są też powiązania Gombrowicza z myślą Fryderyka Nietzschego, który twierdził, że prawda jest rzeczą subiektywną, niezwiązaną z niczym stałym. Można jedynie określić genealogię rzeczy, zależącą od kontekstu, ale nie poznać ich naprawdę. Oprócz tego Nietzsche krytykował racjonalne myślenie, uznając je za zwodnicze: „stwarza pozory, że rzeczy mają trwałą tożsamość, że istnieje coś takiego jak istota naszej jaźni, że funkcjonują powszechnie obowiązujące prawidłowości” (Morawski, 1999: 126-127, cytata: Szmyd, 2002: 47). Wreszcie, trzeba wspomnieć także o koncepcji, według której człowiek nie jest racjonalny, ma naturę dionizyjską, czyli nieracjonalną i amoralną, postępującą zgodnie ze swoimi podświadomymi pragnieniami. Przeciwna jej jest natura apollińska. Ta koncepcja wpłynęła między innymi na psychoanalizę (Sheppard, 1998: 101), poglądy Nietzschego ukształtowały też w pewnej mierze postmodernizm (Szmyd, 2002: 47-48). Przy okazji warto wspomnieć także o powiązaniach Gombrowicza z Nietzschem niebezpośrednio związanych z twierdzeniami filozoficznymi. Jeśli chodzi o sam sposób pisanie tekstów, Nietzsche gardził „naukową pedanterią (...); zostawiał ją niższemu gatunkowi humanistów – akademickim nudziarzom” (Legierski, 1999: 20-21), co wiele mówi o pochodzeniu podobnej postawy u Gombrowicza, mimo że wybrał ścieżkę artysty, nie filozofa. Oprócz tego, Gombrowiczowska „kompromitacja zapyziałości i ciasnoty umysłowej rodaków” to podążanie śladem Nietzschego, który w taki sposób krytykował Niemców (ibid.: 23).

Pozostałe nurty mniej wpłynęły na Gombrowicza. Jeden z nich, filozofia życia, nie pasuje w pełni do niniejszego zbioru nurtów ze względu na ramy czasowe – rozwijała się już od połowy XIX w. tylko do lat 30. XX w. (Gadacz, 2009: 57), więc nie przynależy w pełni do minionego stulecia. Zahamowanie jej rozwoju spowodowane jest zarzutem o wpływ na faszyzm (ibid.: 66). Warto ją jednak omówić, gdyż odznaczała się charakterystyczną dla XX w. krytyką pozytywizmu, co wyraźnie odcina ją od XIX w. i skłania do usytuowania w

wieku następnym. Filozofia życia kwestionowała dotychczasowe zasady rządzące filozofią, cechowało ją „szukanie nowych sposobów oddziaływania albo nadawanie filozoficznego sensu znanym już, ale nie kojarzonym z filozofią formom aktywności ludzkiej” (Miś, 2006: 124), a także krytyka kultury, ponieważ kultura jest skonstruowana „na pewnym filozoficznym wyobrażeniu świata i człowieka, które filozofowie życia odrzucają” (ibid.: 121). Jej centrum stanowiła refleksja nad życiem rozumianym jako ruch, przepływ, w powiązaniu do innych, bardzo różnorodnych dziedzin: historii, natury kultury, sztuki, kosmosu, metafizyki, etyki, rozumienia, interpretacji. Repertuar dziedzin zmieniał się w zależności od przedstawicieli tej filozofii, czasem też zmieniał się w obrębie poglądów jednego filozofa (Gadacz, 2009: 61, 65). Wśród jej licznych przedstawicieli znajdują się między innymi: Fryderyk Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Henri Bergson, Oswald Spengler, José Ortega y Gasset i Georg Simmler. Głosili oni, że życie jest w opozycji do rozumu, który odrzucali, ponieważ jedynie intuicja może uchwycić istotę życia (Gadacz, 2009: 65). Inne cechy wspólne to:

1) wszyscy filozofowie życia byli aktualistami, to znaczy przyjmowali jedynie istnienie życia, ruchu, stawanie się; 2) ich ujęcie rzeczywistości było ograniczone; biologia była dla nich tak miarodajna jak fizyka dla przedstawicieli materializmu, a świat postrzegali nie jako maszynę, lecz jako życie; 3) na gruncie biologicznego nastawienia tworzyli własną teorię wiedzy; wszyscy bez wyjątku byli irracjonalistami i zdecydowanymi empirykami; kwestionowali pojęcia, aprioryczne prawa, logiczne wnioski; ich prawdziwą filozoficzną metodą nie była metoda racjonalna, lecz intuicja, praktyka, rozumienie historyczne; 4) dla niektórych filozofów życia (...) istotną rolę odgrywała historia; 5) nie byli subiektywistami, gdyż przyjmowali istnienie obiektywnej rzeczywistości przekraczającej subiektywność; odrzucali idealizm w każdej formie; 6) dążyli do pluralizmu i personalizmu w reakcji na materialistyczny lub idealistyczny monizm (Gadacz, 2009: 61-62).

Jak wynika z powyższego, filozofia życia mówiła o tym, że na świecie panuje chaos, kładła nacisk na indywidualizm, a w odniesieniu do świata i człowieka – że nie da się ich wyjaśnić, więc trzeba je rozumieć, co w tym wypadku oznaczało ich interpretację (Miś, 2006: 123). Pod tymi względami dotyczącymi wyobrażenia o człowieku filozofia życia zbliżała się do wizji człowieka w ujęciu Gombrowicza.

Zupełnie inną wizję prezentuje współczesna filozofia chrześcijańska, która w jednym ze swoich głównych nurtów, personalizmie, podkreśla wagę osoby ludzkiej. Człowiek jest w personalizmie w centrum zainteresowania jako „byt nie dający się

zredukować do układu zależności fizycznych, biologicznych, ekonomicznych, kulturowych czy historycznych, lecz przyznaje mu zdolność wykraczania poza wszelkie ogólne struktury. Ta władza właśnie decyduje o tym, że człowiek jest osobą (łac. *persona*), mającą możliwość autonomicznego i wolnego decydowania, a nie tylko częścią takich czy innych pochłaniających go bez reszty struktur (...)” (ibid.: 173). Filozofowie personalizmu wykorzystywali myśl chrześcijańską, a szczególnie myśl świętego Tomasza, do wyjaśniania problemów im współczesnych. Głosili oni, że człowiek jest nie jednostką, a osobą, co oznaczało przyznanie mu godności – na różne sposoby. Kluczowa w tym jest rola boskiego porządku, boskiego życia czy też Osoby Boskiej. Człowiek co prawda jest zakorzeniony w świecie ziemskim, materialnym, ale powinien dążyć do porządku boskiego i te dwa światy są udziałem natury ludzkiej. Według personalistów ważna jest przynależność do wspólnoty organizującej życie jej członków według określonych zasad i wartości (Miś, 2006: 175 i nast.), a także zwrócenie uwagi na drugiego człowieka, z którym powinno się żyć w harmonii i zgodzie (ibid.: 180). Te aspekty sprawiają, że personalizm filozofii chrześcijańskiej nie pokrywa się z dominującą w XX w. wizją człowieka, ani z wizją człowieka Gombrowiczowskiego. Wynika to oczywiście ze specyficznych wartości, niezmiennych w ciągu wieków (a więc także w XX w., choć był tak odrębny od poprzednich epok), które są charakterystyczne dla religii chrześcijańskiej nadającej ton temu nurtowi.

Inne nastawienie cechowało fenomenologię Edmunda Husserla, która wychodząc poza samego człowieka, sięgała do jego możliwości poznawczych świata, była „próbą rozpoznania rozumności świata, zasad nim rządzących – a to po to, by zgodnie z nimi ukształtować ‘ludzki świat, polityczne i społeczne istnienie człowieka’, (...) umożliwić stworzenie wiedzy pewnej, nie poddającej się wątpieniu” (ibid.: 192-193). Aby to zrobić, Husserl wyszedł od krytyki psychologizmu, który zakłada, że w teorii poznania liczy się przede wszystkim podmiot poznający, od którego zależy, co zostanie przez niego poznane i w jaki sposób. Tym samym, jedyne, co możemy wiedzieć to tylko to, co jesteśmy w stanie subiektywnie pojąć naszym aparatem psychicznym. Myślenie takie prowadzi do stwierdzenia, że prawda obiektywna nie istnieje, a jedynie suma jednostkowych wizji świata. Husserl sprzeciwił się takiemu myśleniu i chciał ustalić pewne niezmiennie, odgórnie dane i zawsze prawdziwe „transcendentne formy, wyprzedzające wszelkie fakty, (...) ‘jednostki sensu’” (ibid.: 193-194). Jego ustalenia można zacząć od stwierdzenia, że to

świadomość ludzka aktywnie odbiera rzeczywistość i rzeczywistość na dobrą sprawę istnieje, ponieważ istnieje świadomość, która może ją poznać. Aby to nastąpiło, trzeba dokonać redukcji transcendentalnej i zmienić nastawienie świadomości, która na co dzień jest skierowana na zewnętrzny świat, na jej wnętrze. Wtedy w świadomości można dotrzeć do fenomenów, właściwego obiektu badań fenomenologii, które są ogólnie obowiązującymi właściwościami świata. Aby je zbadać, przeprowadza się redukcję ejdetyczną polegającą na dochodzeniu do istoty faktów. Nie chodzi jednak o cechy, które odbiera dana jednostka, ale o cechy, które dla danego faktu, rzeczy, są uniwersalne, absolutne i aprioryczne i istnieją niezależnie od kultury czy innych wytworów ludzkości. Po dokonaniu analizy fenomenologicznej można powrócić do realnego, zewnętrznego świata – wtedy wiedza, jaką udało się nabyć, może się przydać do lepszego poznania świata (Miś, 2006: 196-200). Fenomenologia jest filozofią bardzo abstrakcyjną, widać w niej chęć lepszego zrozumienia świata, jednak jej uniwersalistyczny cel można uznać za idealistyczny. Co prawda Husserl krytykował pozytywizm, jednak swoje poglądy uznawał za „prawdziwy pozytywizm” (ibid.: 199), a więc nie krytykował ogólnego celu, jaki przyświecał pozytywizmowi, a jedynie odrzucał jego metody i niewłaściwie dobrany, jego zdaniem, obiekt badań. Dlatego myśl Husserla tkwi jeszcze w XIX w., nieznacznie tylko wychylając się w XX w.

Filozofem nawiązującym do Husserla był Martin Heidegger, znany ze swojej hermeneutyki. U Heideggera obecne są też wpływy mistycyzmu. Twierdził on, że istnieją dwa typy myślenia: myślenie rachujące oraz kontemplacyjny namysł – to pierwsze dominuje w obecnej, masowej i nowoczesnej cywilizacji i potrzebne jest do działania. Zostało też rozpowszechnione przez rozwój nauk przyrodniczych i postępujący rozwój techniki. Sprawia ono jednak, że człowiek się alienuje, wykorzenia, traci pierwotną, naturalną więź ze światem. Ludziom brakuje drugiego typu myślenia, które pozwoliłoby im się z powrotem zakorzenić. Jest to ważne, bo według Heideggera „bez takiego namysłu człowiek traci kontrolę nad procesami cywilizacyjnymi, co w epoce techniki atomowej może prowadzić do nieobliczalnych w skutkach katastrof” (ibid: 210). Pisząc o ponownym nawiązaniu więzi, Heidegger zwraca uwagę, że należy nawiązać większy kontakt z Byciem, które przeciwstawione jest bytowi, choć z nim powiązane. Byt (*Seiende*) to rzeczywistość, która nam się ukazuje taka, jaka jest, i która interesuje nas w codziennym życiu. Natomiast Bycie (*Sein*) to sposób, w jaki byt istnieje i który odkrywa się poprzez namysł

filozoficzny. Współcześnie zwraca się uwagę głównie na byt, a zatracona została więź z Byciem, w stosunku do którego ludzie odczuwają przez to tęsknotę. Heidegger postuluje powrót do Bycia i proponuje zrobić to za pomocą *Dasein* – egzystencjalnej analityki codzienności (ibid.: 212-214). Jest to metoda zainspirowana fenomenologią Husserla, jednak Heidegger poszedł dalej, chcąc zbadać nie tylko, jakie rzeczy są, jak w ogóle jest możliwe, że rzeczy mogą się jawić człowiekowi. Ma to prowadzić do dekonstrukcji – zrozumienia i wytłumaczenia – całej zachodniej filozofii. Analityka *Dasein*, „badanie warunków wszelkiego możliwego rozumienia” jest właśnie hermeneutyką (ibid.: 218). Tak jak i w przypadku Nietzschego, także Heideggerowi jest blisko filozoficznie do Gombrowicza ze względu na sceptyczne poglądy na byt ludzki – przypadkowy i niczym nieuzasadniony: „[r]ozum mnoży wątpliwości i pytania, a nie konstruuje modele postępowania, nie wyjaśnia niczego z zagadek bytu” (Dąbrowski, 2000: 37). Bardziej szczegółowo o związkach myśli Gombrowicza z myślą Heideggera pisze Alfred Gall (2012).

Filozofia modernistyczna była różnorodna i bogata. Powstało wtedy wiele teorii, które stanęły w zdecydowanej opozycji do pozytywizmu z XIX w., co nie dziwi zważywszy na różnice, jakie odgrodziły XIX w. od XX w.: wiara w człowieka, jego możliwości i osiągnięcia, postęp ekonomiczny i naukowy sprawiały wrażenie, że człowiek może wszystko i kazały mu spoglądać z nadzieją w przyszłość. XX w. przyniósł panowanie kapitalizmu, konflikty, wojny i burzliwe nastroje społeczne. Człowiek z początku XX w. był zagubiony, przeświadczony, że byt i rzeczywistość są niepoznawalnymi przez rozum zagadkami, zdany na własne, subiektywne odczucia. Wszystko to wywoływało w nim negatywne uczucia i niezgodę na zastany porządek. Niektóre doktryny sugerowały drogi terapii – psychoanaliza w dosłownym znaczeniu, marksizm – poprzez wizjonerskie twierdzenia o mającej nadejść rewolucji, która odmieni całą sytuację cywilizacyjną, egzystencjalizm – poprzez sprowadzenie ludzkiej egzystencji do poziomu relacji między ludźmi i obarczeniu ich odpowiedzialnością za ich los. Do tego ostatniego nurtu było Gombrowiczowi najbliżej poprzez jego koncepcję „świata międzyludzkiego”, gdzie wszystko, co dzieje się na świecie, jest kwestią zachodzących między ludźmi relacji i interakcji. Jednak również w bardzo ogólnym wymiarze filozofia Gombrowicza sytuuje się w obrębie modernizmu, wraz z jej poczuciem niemocy wobec wrogich człowiekowi sił. Z tych założeń wyrósł potem postmodernizm. Jego pełnego rozwoju Gombrowicz nie

doczekał, ale mimo to są w jego teorii liczne elementy, które ideowo zgadzają się z nowym, powojennym nurtem w filozofii.

5.3.2. Postmodernizm w filozofii

Postmodernizm wyrósł na gruncie najbardziej wpływowych filozofii I połowy XX w.: psychoanalizy, egzystencjalizmu, marksizmu, fenomenologii, filozofii Nietzschego. Jednak istnieją między nimi zasadnicze różnice, stanowiące o odrębności postmodernizmu i potwierdzające, jakim przełomem była II wojna światowa dla środowiska intelektualnego. Jednym z nich jest fakt, że „filozofia staje się rodzajem pisania (...), nie kształtuje już systemów filozoficznych, które zgłaszałyby pretensje do prawomocności i powszechności. Są równie przypadkowe, jak wszystko inne w naszym istnieniu” (Dąbrowski, 2000: 37). Stąd duża różnorodność zakresu tematycznego, w obrębie którego poruszali się postmoderniści (sztuka, literatura, nauka, socjologia, filozofia, polityka, itp.), a także wypracowanie przez nich nowych sposobów prowadzenia refleksji, jak na przykład „archeologia” Foucaulta. Filozofowie-postmoderniści nie zapoczątkowują już wielkich szkół filozoficznych, są myślicielami-indywidualistami tworzącymi w oparciu o zdobyte wykształcenie i zainteresowania akademickie. Dlatego też poniższe omówienie filozofii postmodernizmu z konieczności będzie się opierać na myśli poszczególnych myślicieli. Inna istotna różnica dotyczy roli podmiotu. Moderniści w dużej mierze się na nim skupiali. Człowiek był w centrum modernizmu, bez względu na to, jak by był zagubiony czy bezsilny. Postmodernizm odbiera podmiotowi miejsce dominujące w świecie, pełnym procesów przejmujących nad nim kontrolę. Punkt widzenia przenosi się z podmiotu na otaczające go procesy, które fascynują postmodernistów.

Wśród licznych badaczy tego nurtu znajdują się przede wszystkim: Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Michaił Bachtin, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jurgen Habermas, Jacques Lacan, Gianni Vattimo, Zygmunt Bauman. Poniżej zaprezentowane zostaną najważniejsze poglądy kilkorga z nich, choć celem nie jest streszczenie wszystkich najważniejszych twierdzeń postmodernizmu, ale raczej umożliwienie orientacji w jego ogólnym charakterze. Skrótowy charakter poniższego zestawienia wynika też z tego, że filozofia

postmodernizmu odbiegła dość daleko od kwestii, które zajmowały Gombrowicza. Ta nieduża próbka wystarczy, by się o tym przekonać.

Świetnym przykładem interdyscyplinarności postmodernistycznej jest myśl Jacques'a Derridy. Derrida pisał o literaturze, filozofii, lingwistyce, malarstwie i psychoanalizie. „Pomiędzy tymi wszystkimi dyscyplinami zachodzi w jego pracach nieustanny dialog: dyskurs linearny jest konsekwentnie łamany, różnorodne wypowiedzi nie składają się w żadną całość, a styl przekracza granice i normy pisania na tematy naukowe” (Wilkoszewska, 1997 : 42-43). Najważniejszą koncepcją Derridy, a jednocześnie najbardziej znaną, jest dekonstrukcja. Filozof wychodzi od krytyki języka mówionego (*parole*) i wyższości tekstu pisanego, niedocenianego w zachodniej tradycji, uprzywilejowującej *parole*. Sam twórca dekonstrukcji uchyla się przed jej definiowaniem, ponieważ jakiegokolwiek stwierdzenie mogłoby ją zasufladkować i ograniczyć. Twierdzi w zamian, że nie jest ona metodą, hermeneutyką ani naukową krytyką. Dekonstrukcja wychodzi z założenia, że sens jest zbyt rozproszony, by mógł zostać złożony w spójną całość. Jednocześnie dekonstrukcja nie jest ani racjonalna, ani irracjonalna, ale sytuuje się poza tymi kategoriami. Jej obiektem badań jest tekst: twierdzi, że nie ma nic poza tekstem, ale jednocześnie za tekst uznaje wiele elementów: tekstem może być nawet instytucja czy sytuacja polityczna (ibid.: 44-46).

Podobnymi zwolennikami łamania schematów i utartych pojęć byli Gilles Deleuze i Félix Guattari. Gilles Deleuze był profesorem filozofii, natomiast Félix Guattari – psychiatrą. Deleuze postulował, powołując się na Nietzschego, nowy sposób tworzenia filozofii, wychodzący poza jej obręb (ibid: 69). Deleuze wyszedł od lektury Nietzschego, a konkretnie – od krytyki przeciwieństw, jakie zachodzą przy myśleniu racjonalnym. Według Deleuze'a, myślenie racjonalne zasadza się na przeciwieństwach pojęciowych, przez co jedno z dwóch pojęć w parze musi być uznane za gorsze. Tym samym, zdevaluowane zostaje to, co dzikie i nieopanowalne rozumem, co jednak, mimo wyparcia, jest obecne w systemie myślowym. Wobec tego Deleuze zaproponował „myślenie przeciw rozumowi” – myślenie nomadyczne (ibid.: 58-59), tak samo wartościujące wszystkie elementy, jako że znika instancja Boga, która by je hierarchizowała (Protevi, Smith, 2008). Inną wpływową koncepcją była opozycja różnicy i powtórzenia. Odnosząc się do Platona, Deleuze krytykował fakt, że idea została uznana za pierwotny, stały oryginał, wobec którego sytuują się kopie, obrazy oryginału. Deleuze postulował niezależność kopii, uznanie jej

wartości samej w sobie poprzez wprowadzenie pojęć powtórzenia i różnicy (Wilkożewska, 1997: 59). „Powtarzanie różnicy (...) znosi różnicę między oryginałem a kopią, przez co samo pojęcie kopii, utraciwszy odniesienie, przestaje mieć sens (...). Zakwestionowana zostaje idea początku, prymatu, centrum (...) czy podstawy. W ich miejsce wkracza różnica, która jest powtórzeniem, jest to proces powtarzania różnicy” (ibid.: 61-62). Deleuze wraz z Guattarim opracowali też ideę rhizomu, kłacza, opisującą ich sposób filozofowania: myślenie w kategoriach wielości sprzeciwiające się dotychczasowemu myśleniu opartemu na binarnych opozycjach (ibid.: 68).

Inny filozof, Jean Baudrillard tak jak Deleuze twierdził, że nie ma już dialektycznych przeciwieństw. Istnieją jedynie superlatywy, co współtworzy postapokaliptyczną wizję nadmiaru i pustki jednocześnie, składające się na obecną sytuację historyczną, w jakiej znalazło się społeczeństwo. W społeczeństwie tym podmiot utracił swoją dawną dominację nad rzeczami i teraz to przedmiot ma prawo głosu (Wilkożewska, 1997: 75-78). Na tym polega kopernikański przewrót dokonywany przez Baudrillarda-socjologa: nadawanie sensów i wartości przychodzi dzisiaj od rzeczy, to one grają tę grę – grę symulacji (symulowane są tak potrzeby jak i sposoby ich zaspokajania)” (ibid.: 79). Tym sposobem wprowadzona zostaje koncepcja *symulakru*, z której Baudrillard jest znany. Symulakr to kopia nie do odróżnienia od oryginału, równoważna mu, gdyż zniesione zostają różnice między nimi (ibid.: 79-80). Baudrillard pisał prace z pogranicza socjologii i filozofii, choć sam siebie nie uznawał ani za filozofa, ani za socjologa. Był sceptyczny wobec tradycyjnych dyscyplin i etykiet, jak również wobec pojęcia „postmodernizm”, zakładającego istnienie „po” (a więc implikujące też jakieś istnienie „przed”), podczas gdy on twierdził, że żyjemy w momencie historii, gdy wszystko już przeżyliśmy, „w czasie wydarzeń bez konsekwencji, w czasie pustym” – zjawisko to nazwał „posthistoryzmem”, oznaczającym koniec historii, polityki, społeczeństwa (ibid.: 72-75). Jest to koncepcja tym bardziej znamienita i symptomatyczna dla postmodernizmu, że wspomniany już Francis Fukuyama podobnie głosił „koniec historii”.

Doskonałym przykładem na autoteliczność postmodernistycznej filozofii jest myśl Jeana-François’a Lyotarda, która stanowiła diagnozę postmodernizmu i wniosła wkład między innymi do estetyki, filozofii nauki i filozofii języka (Gratton, 2018). Sztandarowym stwierdzeniem Lyotarda było ogłoszenie końca metanarracji, które były charakterystyczne dla modernizmu i służyły uzasadnianiu wiedzy. Lyotard twierdził, że nauka nie miała nigdy

ambicji uniwersalistycznych, ale „[f]ilozoficzne metanarracje (...) stanowiły próbę poddania wielości form wiedzy (dyskursów) pod jedną kategorię prawdy oraz jeden sposób uprawomocniania. Lecz dzisiaj wielkie opowieści utraciły swą wiarygodność i nie w tym rzecz, by tworzyć nowe, lecz by nauczyć się żyć bez nich, w pluralistycznym i rozproszonym świecie” (Wilkoszewska, 1997: 28-29). Legitymizacja wiedzy w postmodernizmie odbywa się pod wpływem władzy i kategorii skuteczności: naukę rozwija się nie po to, by odkrywać prawdę, lecz by poszerzyć władzę (ibid.: 29).

Pojęcie władzy stanowiło ważny temat dla Michela Foucaulta. Ukończył on studia psychologiczne i filozoficzne, a jego teksty można scharakteryzować jako połączenie badań historycznych i koncepcji filozoficznych, które dotyczyły głównie mechanizmów oddziaływania władzy poprzez instytucje takie jak dom dla obłąkanych, szpital, więzienie. Foucault wypracował własną metodę badawczą, którą określił jako „archeologię wiedzy”, zmodyfikowaną i przemianowaną potem przez niego samego na „genealogię”, co stanowiło odwołanie do Nietzschego. Jego badania polegały na prześledzeniu historycznego rozwoju danej instytucji i ukazaniu jej opresyjnego względem jednostek charakteru. W *Nadzorować i karać* (1975) Foucault ukazał rozwój nowoczesnej metody karania, jaką jest więzienie. Wypracowane przez nią mechanizmy zostały przeniesione na inne instytucje – fabryki, szkoły, szpitale – które tym samym stały się ośrodkami władzy kontrolującej społeczeństwo (Gutting, Oksala, 2019).

Jak widać z powyższego, krótkiego przeglądu, postmodernizm przyniósł zasadnicze zmiany w obrębie filozofii. Jedną z najważniejszych było

podważenie podmiotu rozumianego jako indywiduum psycho-fizyczne posiadające wartość w sobie i będące podmiotem oraz źródłem wartościowań i prawd. (...) U Foucaulta jednostki istnieją jedynie jako schematy paradygmatów, zaś u Lyotarda zostały one zredukowane do części składowych dyskursu (Bukusiński, 1995: 274, cyt. za: Szmyd, 2002: 48).

W dziele Gombrowicza jest podobna „wykładnia ludzkiej obecności w świecie oraz koncepcja kształtujących go form, determinujących jego zachowania, postrzegania i myśli”. Jednak tym, co go odróżnia od postmodernistów jest to, że

w świecie Gombrowicza (...) nie do przyjęcia jest usunięcie w cień, będącej warunkiem jego filozoficznego pojmowania wszechświata, niepowtarzalnej jednostki. Właśnie ona wraz z jej zdolnością do przeżywania bólu i cierpienia była dla autora *Kosmosu* najgłębszą realnością, ośrodkiem zainteresowania, najważniejszym tematem twórczości (Szmyd, 2002: 49).

Dla Gombrowicza, „cechę konstytutywną człowieka stanowi jego dążność do utwierdzenia samego siebie; utwierdzenia w opozycji do świata zewnętrznego” (Szymyd, 2002: 49). Jest to prawda, że Gombrowicz niezwykle dowartościowywał jednostkę, jednak powiedział też, że przed deformującą człowieka formą nie ma ucieczki. Poza tym, sama „dążność do utwierdzenia samego siebie” poprzez walkę z formą jest koncepcją mało rozbudowaną i nikłą wobec przytłaczającej siły formy, o której Gombrowicz pisał dużo i stale rozwijał jej koncepcję. Być może w chęci ocalenia jednostki widać modernistyczny sentyment, tęsknotę za utraconymi wartościami, ale Gombrowicz nie ma złudzeń co do nieuchronności zaniku podmiotu – niejako wbrew sobie, gdyż wciąż miał nadzieję, że do tego nie dojdzie. W teorii więc Gombrowicz modernistycznie bronił jednostki, a w praktyce, opisując wielokrotnie i różnorodnie mechanizmy działania form, przedstawił „mimowolnie” obraz jej przytłoczenia i zaniku jej indywidualności. Zresztą z tego powodu Constantin Jelenski¹³ (1971: 381), w tekście wpisującym Gombrowicza w szeroki kontekst ówczesnie modnej myśli francuskiej otwarcie mówi o śmierci człowieka, która występuje w utworach Gombrowicza. Według Jelenskiego, śmierć człowieka jest logicznym następstwem ideowym śmierci Boga (która bez wątpienia miała miejsce u Gombrowicza), którą później głosili Foucault, Lévi-Strauss, Lacan i Althusser – wpływowi i znani filozofowie postmodernistyczni. Tym samym, Gombrowicz byłby pionierem idei śmierci podmiotu. Jednak sam pisarz-filozof się z nią nie zgadzał, polemizując z głoszącym ją Foucaultem: „Foucault zamierza unicestwić człowieka w *épistème*. Ale po co? (...) obawiam się, że tego słóweczka ‘ja’ wyeliminować się nie da, zrośnięte jest z nami zbyt mocno (Gombrowicz, 1991a: 148)”. Pogląd przedstawiony przez Jelenskiego stanie się bardziej uzasadniony, jeśli potraktujemy go jako element strategii promowania Gombrowicza za granicą, polegającej na udowodnieniu, że polski pisarz nie był marginalnym myślicielem prowincjonalnym z Europy Wschodniej, ale światowej klasy filozofem, poruszającym (i wyprzedzającym) uniwersalną tematykę będącą w centrum zainteresowania ówczesnych, wybitnych intelektualistów. Jednak stanowisko Macieja Szymydy (2002: 49) w tej sprawie wydaje się bardziej wyważone i bliższe prawdzie, a przy tym zgodne z tym, co twierdził sam Gombrowicz.

¹³ Konstanty Jeleński teksty publikowane po francusku podpisywał w ten sposób.

Inną różnicą jest fakt, że Gombrowicz nie rezygnuje z „tak dla postmodernistów anachronicznych pojęć, jak niezależna od jednostki rzeczywistość zewnętrzna i możliwość jej częściowego poznania” (ibid.: 49-50). Rzeczywistość jest dla Gombrowicza zagadkowa, nieprzenikniona i w dużej mierze niepoznawalna, ale jednak istnieje i co do tego nie ma wątpliwości. Dlatego

Gombrowicz nie zgodziłby się z krańcowymi wnioskami postmodernizmu, negującymi całkowicie istnienie jakiegokolwiek rzeczywistości niezależnej od człowieka, od układów epistemicznych i kulturowych paradygmatów, i zapewne uznałby za naiwne zapewnienia ponowoczesnych filozofów, że nie istnieją fakty poza faktami językowymi” (ibid.: 50)

Wreszcie, pisarz-filozof nie opowiedział się za egalitaryzmem, w przeciwieństwie do współczesnych postmodernistów, jak na przykład Richard Rorty, postulujący, że „demokracja ma pierwszeństwo wobec filozofii” (ibid.: 50-51). Także Deleuze czy Baudrillard byli za zniesieniem hierarchii i przeciwieństw. W świecie Gombrowicza natomiast wszędzie napotykamy hierarchie, wynikające z przynależności społecznej, narodowej, politycznej, a także przeciwieństwa: młodość-dojrzałość, zniewolenie-wolność, porządek-chaos, itp.

Obok tych różnic, istnieją między Gombrowiczem a postmodernizmem podobieństwa. Na przykład, Gombrowicz zgadzałby się z Lyotardowską krytyką wielkich narracji:

Ponowoczesna „myśl słaba” (termin stworzony przez Giannię Vattimo), przeciwstawiająca się tradycyjnej filozofii „pierwszych zasad” z jej fundamentalizmem, abstrakcyjnością, uniwersalnością itp., zdaje się osobiście współbrzmieć z wyrażonym przez pisarza krytycyzmem wobec „myśli nadmiernej”. Z kolei zaś Gombrowiczowska quasi-permanentna rewolta przeciwko wszelkim formom kulturowej i społecznej opresji zdaje się być wręcz ścisłym wypełnieniem postulatu Richarda Rorty’ego: „abyśmy spróbowali dotrzeć do punktu, w którym niczemu już nie będziemy oddawać czci, w którym niczego nie będziemy uważać za quasi-bóstwa, w którym wszystko – nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku” (Szmyd, 2002: 51).

Podobnie myśli Dąbrowski, analizujący *Trans-Atlantyk* pod kątem kategorii myśli słabej (zob. podrozdział 5.2).¹⁴

¹⁴ Warto wspomnieć tutaj także o artykule Andrzeja Zawadzkiego (2012) „Gombrowicz a myśl słaba”, o zbieżnościach *Dziennika* i *Kosmosu* z myślą słabą.

Poza tą zbieżnością, można wskazać jeszcze cztery. Pierwsza z nich dotyczy „Gombrowiczowskiej quasi-permanentnej rewolty przeciwko wszelkim formom kulturowej i społecznej opresji”, która „zdaje się być wręcz ścisłym wypełnieniem postulatów Richarda Rorty’ego ‘abyśmy spróbowali dotrzeć do punktu, w którym niczemu już nie będziemy oddawać czci, w którym niczego nie będziemy uważać za quasi-bóstwa, w którym wszystko – nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku’” (Szmyd, 2002: 51). Druga dotyczy nowego sposobu pisania filozofii, który czerpie ze sposobu pisania dzieła literackiego i jest „wyraz osobistej wizji i całkowicie sprywatyzowanego spojrzenia na rzeczywistość” (ibid.: 52). Sposób ten stosowali Jacques Derrida, Jean François Lyotard, Richard Rorty. Wypada się zgodzić z tym stwierdzeniem – bardziej szczegółowym powiązaniem między filozofią i literaturą u Gombrowicza poświęcony jest podrozdział 5.1.3. Z pewnością też Gombrowicz, wytrwały demaskator opresyjnych wobec jednostki sił społecznych, spoglądał przychylnym okiem na badania Michela Foucaulta – co stanowi kolejną zbieżność. Francuski filozof zajmował się opisywaniem mechanizmów kontroli i sprawowania władzy w społeczeństwie przez instytucje społeczne. Oczywiście, metoda i podejście Foucaulta są inne niż Gombrowicza: jeden preferował opisywanie zjawisk kontroli poprzez badanie ich historycznej genezy, drugi – artystyczne zobrazowanie swoich obserwacji. Jednak oboje mieli podobne zacięcie do szukania oraz demaskowania władzy i opresji tam, gdzie jej pozornie nie ma – Foucault w instytucjach, Gombrowicz w codziennych relacjach, w „świecie międzyludzkim”. Francuski filozof wprowadził pojęcie społeczeństwa panoptycznego, którego członkowie, obserwując się wzajemnie, kontrolują swoje działania. Choć Gombrowicz nigdy nie wyeksplicytował takiej koncepcji, pojawia się ona w jego utworach: uczniowie w *Ferdynandzie* są nieustannie obserwowani przez matki, których spojrzenie wzmacnia siłę aplikowanej uczniom szkolnej tresury. W domu rodziny Młodziaków Józio chciał wystąpić przeciw ich formom, ale w ich obecności, pod ich spojrzeniem i kontrolą było to trudne – dopiero, gdy rano rozeszli się do pracy i szkoły, z łatwością „skaził” ich formy, robiąc w ich pustych pokojach różne czynności, kompromitujące ich formy. Postacią Gombrowiczowską, która bodaj najdotkliwiej odczuwała terror form i kontrolujące spojrzenie innych osób, był Leon Wojtys – całe swoje życie uznawał za nieudane, ponieważ nigdy nie robił tego, co chciał, a to, do czego był zmuszony, by utrzymać opinię przyzwoitego obywatela, jakiej oczekiwało od niego społeczeństwo. Trzeba jeszcze

wspomnieć o czwartej zbieżności. Chaos to określenie, jakim można opisać postmodernizm, ale Szmyd stosuje go także do określenia powieści *Kosmos*, bo chaos świata próbują zrozumieć jej bohaterowie (Szmyd, 2002: 52). O powiązaniu z postmodernizmem Gombrowicza świadczą też głosy badaczy widzący korelacje jego koncepcji z koncepcjami filozofów postmodernistycznych: Głowiński (1984: 366-367) wskazuje na zbieżność koncepcji parodii pisarza-filozofa i Georges'a Bataille'a. Barbara Sienkiewicz (2019), powołując się na tego samego filozofa, opisuje związek erotyki z władzą w *Kosmosie*, w którym istotną rolę pełni zabieg powtórzenia. Jemu też badaczka poświęciła wcześniejszy tekst, odwołując się do Gillesa Deleuze'a (Sienkiewicz, 2009). Temat ten podjęła wcześniej Anna Czabanowska-Wróbel, wskazując na wpływ Gombrowicza na ukształtowanie się koncepcji powtórzenia Deleuze'a:

W bibliografii książki Gilles'a Deleuze'a *Różnica i powtórzenie* Witold Gombrowicz jest (jeśli nie liczyć Hoene-Wrońskiego) jedynym polskim autorem. Jako dotyczące kategorii powtórzenia wskazane są zwłaszcza *Ferdynand* i *Kosmos*. Sama filozofia powtórzenia Deleuze'a (a także Derridy czy de Man'a) pojawi się tu jedynie na marginesie rozważań - Gombrowicz inspirował, był prekursorem współczesnych teoretyków powtórzenia, ale niekoniecznie coś im zawdzięczał (Czabanowska-Wróbel, 2005: 80).

Wszystkie powyższe cechy pozwalają uznać, że Gombrowicz w dużym zakresie wyprzedził postmodernistyczne tendencje. Oczywiście tworzył on w czasie przed pełnym nadejściem postmodernizmu, a poza tym fundamentalna dla niego była kategoria jednostki jako centrum świata, zmarginalizowana przez postmodernizm. Mimo to już u Gombrowicza widać tendencję, która potem doprowadziła do postmodernistycznego zaprzeczenia jednostki. Poza tym może zaskakiwać, że pisarz-filozof, należący do poprzedniego pokolenia, zdołał do tego stopnia wyprzedzić tendencje filozofii europejskiej, choć to, co potem zadecydowało o sile postmodernizmu, u Gombrowicza miało wydźwięk pesymistyczny, pełny zawodu, ponieważ „nie znalazł trwałych fundamentów i jakichkolwiek jasnych dyrektyw postępowania” (Szmyd, 2002: 52). Być może zbieżności z późniejszym postmodernizmem są zasługą inspiracji Gombrowicza (m.in. Schopenhauer, Nietzsche, psychoanaliza, marksizm, egzystencjalizm), które stanowiły punkt wyjścia także dla postmodernistów. Mimo to filozoficzna intuicja Gombrowicza była na tyle przenikliwa i trafna, by postawić wiele diagnoz dotyczących cywilizacji europejskiej zbieżnych z diagnozami późniejszych postmodernistów.

5.3.3. Podsumowanie

Filozofię XX w. można ująć, odwołując się do koncepcji epok modernizmu i postmodernizmu. Pierwsza z epok nastąpiła w wyniku przemian cywilizacyjnych: zmiany ustroju społeczno-ekonomicznego z feudalnego na kapitalistyczny, dążeń imperialistycznych, odkryć naukowych, a nade wszystko pierwszej wojny ogólnoświatowej. Te czynniki zaburzyły dotychczasowy porządek Europy i doprowadziły do kryzysu. Filozofia modernistyczna w głównej mierze stanowiła odpowiedź na ten kryzys i szukała dróg wyjścia z niego. Natomiast za rozwój postmodernizmu odpowiedzialne są przemiany, jakie nastąpiły w związku z II wojną światową. Postmodernizm nie znalazł recepty na modernistyczny kryzys, ale zmienił wobec niego podejście: zaakceptował chaos cywilizacyjny, wielość i różnorodność. Gombrowicz był mocno zakorzeniony w modernistycznym sposobie myślenia: czytał modernistycznych filozofów, podejmował ich tematy w swoich utworach, jak również był świadkiem wielkich przemian historycznych, które zadecydowały o zaistnieniu modernizmu. Jednak nie byłby sobą, gdyby zastygł w jednej formie, niezależnie od tego, jak byłaby słuszna. W swoich rozważaniach doszedł do postmodernizmu, co dowodzi trafności jego myślenia w odniesieniu do otaczającego go świata. Choć postmodernizm nie zdominował jeszcze środowiska intelektualnego za życia Gombrowicza i nie wyodrębnił się jako nowa epoka, pisarz-filozof doszedł do wielu postmodernistycznych przekonań dzięki przemyśleniu tematów modernistycznych, tak jak postmodernizm naturalnie wyewoluował z poprzedniej epoki. Gombrowicz wyprzedził niektóre koncepcje postmodernizmu, rozwinięte potem niezależnie od niego przez innych myślicieli. Temu tematowi jest poświęcony kolejny podrozdział.

5.4. Gombrowicz *avant la lettre*

Gombrowicz miał przenikliwe spojrzenie na rzeczywistość i dostrzegał zjawiska, które większość jego współczesnych pomijała. To oraz charakter współczesnych mu czasów sprawiło, że jego myśl zbiega się z myślą niektórych ówczesnych nurtów: nie tylko ogólnie postmodernizmu, ale także egzystencjalizmu i teorią społeczną Ervinga Goffmana (2008).

Egzystencjalizm został już omówiony wcześniej (podrozdział 5.3), zatem tu zostanie poruszony tylko jeden aspekt – jego powiązanie z myślą Gombrowicza.

Przede wszystkim, zarówno dla Sartre’a, jak i Gombrowicza, w centrum zainteresowania jest człowiek i jego pozycja wobec rzeczywistości. Jednostka jest niepełna, nieautentyczna i nieautonomiczna. Jej tożsamość tworzy się dopiero na skutek interakcji z innymi (Cataluccio, 1991: 7-8). Ponadto u Gombrowicza „obecne są wszystkie typowe motywy egzystencjalistyczne”, a więc:

obrona wartości ciała i egzystencji przed wszechwładzą idei i rozumu; odrzucenie banalności w imię życia autentycznego; ostre odczucie trwogi i pustki; odważna obrona praw jednostki przed banalnością masy ludzkiej; pogarda dla wszystkiego, co ma charakter programowy i jest z góry dane (Barilli, 1973: 311).

Oczywiście ścieżki myślowe tego nurtu filozoficznego oraz myśli Gombrowicza nie zbiegały się całkowicie. Według Cataluccio (1991: 8), Gombrowicz kwestionował możliwość wyboru i wolność człowieka, postulowane przez egzystencjalizm, gdyż uważał, że człowiek nie jest wolny, a także „odrzucał aspekt etyczny i polityczny filozofii Sartre’a”. Podobieństwa jednak są na tyle duże, by podejrzewać wpływ jednego z myślicieli na drugiego, co, jak wiadomo, nie miało miejsca. Gombrowicz był prawie nieznany w Europie podczas pobytu w Argentynie, wtedy jednak to on odkrył teksty egzystencjalistów (Barilli, 1973: 311) – a stało się to już w długi czas po napisaniu *Ferdydurke*. Słusznie więc się mówi, że Gombrowicz wyprzedził egzystencjalizm lub przynajmniej niektóre jego tezy (Franczak, 2003: 3; Maciąg, 1974: 546). Dopiero w latach 60. Gombrowicz zaczął szukać „wsparcia u modnych i wpływowych Francuzów” (Bielecki, 2008: 211) i przyjął wobec nich ambiwalentny stosunek: polemizował z nimi i krytykował Sartre’a w towarzystwie (Gombrowicz, 2009: 292-293; 338-339) lub też zachwalał egzystencjalizm, odnajdując w nim własne przekonania (Franczak, 2003: 3) i nawet próbując do niego przekonać Polaków (Gombrowicz, 1991a: 134). Egzystencjalizm miał szansę na aprobatę Gombrowicza, bo zbiegał się w wielu punktach z jego własnymi poglądami filozoficznymi. Jednak każdy nurt filozoficzny prezentuje określoną wizję świata, co zbliża go do definicji formy, będącej czymś ustalonym i określonym. Dlatego Gombrowicz podchodził nieufnie do egzystencjalizmu i do wszystkich poglądów, z jakimi się zetknął, za żadnym się eksplicitnie i całkowicie nie opowiadając.

Zupełnie inaczej przedstawia się relacja Gombrowicza z teorią życia jako teatru Ervinga Goffmana. Jak się wydaje, nie czytali oni nawzajem swoich dzieł, prawdopodobnie nawet o sobie nie wiedzieli – Goffman był socjologiem, a Gombrowicz nie interesował się tą dziedziną. Faktem jednak jest, że pierwsza ważna książka Goffmana, od której zaczął rozwijać swoją koncepcję życia społecznego jako teatru – *Człowiek w teatrze życia codziennego* – została wydana w 1956 r. (Szacki, 2008: 7), a więc ok. 20 lat po *Ferdydurke*.

Goffman jest przedstawicielem nurtu interakcjonizmu symbolicznego, którego główne założenia są następujące:

Interakcjonizm symboliczny opiera się (...) na trzech prostych przesłankach. Przesłanka pierwsza mówi, że istoty ludzkie działają wobec przedmiotów na podstawie znaczeń, jakie te przedmioty dla nich mają (...). Zgodnie z drugą przesłanką, znaczenia takich przedmiotów wywodzą się z interakcji społecznych, jakie łączą jednostkę z jej otoczeniem. W myśl trzeciej przesłanki ludzie posługują się tymi znaczeniami i modyfikują je w procesach interpretacji, jakim poddają napotykane przedmioty (Blumer, 2007: 5-6).

Goffman wykazywał zainteresowanie jednostką i jej relacjami z innymi osobami, ich wzajemnym oddziaływaniem i zdarzeniami, jakie z niego wynikają (Szacki, 2008: 8-9). Badał oddziaływanie jednostek na siebie podczas codziennych sytuacji, co go skłoniło do przyjęcia „perspektywy dramaturgicznej” (określenie Szackiego), z której dziś Goffman jest najbardziej znany (ibid.: 13-14). Według socjologa, jesteśmy tym, kim jesteśmy, tylko na skutek wpływu innych osób, z którymi wchodzimy w interakcje i wobec których przyjmujemy określone maski. To maski właśnie są najważniejsze, nie twarze (ibid.: 20). Wszystkie powyższe stwierdzenia odnieść można także do Gombrowicza, który jedynie użył innej metafory dla norm i ról społecznych – nie masek i teatru, a formy. W *Ferdydurke* pojawia się dodatkowo pojęcie ‘gęby’. Wspólny im obojgu jest stosunek do autentyczności. Goffman nie wierzy w możliwość wyzwolenia jednostki spod wpływu systemu społecznego, co zresztą zbliża ich do egzystencjalizmu (ibid.: 21). Na marginesie, ten nurt filozoficzny jest punktem odniesienia i dla Gombrowicza, i dla Goffmana, który powoływał się na *Byt i nicość* Sartre’a (Goffman, 2008: 42, 63, 104-105). Natomiast Gombrowicz podzielał zdanie socjologa na temat autentyczności: uważał, że sama w sobie nie istnieje, jest ona jedynie próbą wyzwolenia się z formy. Korelację między teorią masek Goffmana a koncepcją formy Gombrowicza zauważył już Łapiński (1966):

W odkrywczym eseju „Ślub w kościele ludzkim” Zdzisław Łapiński, wychodząc od psychologii interakcyjnej, przetłumacza Gombrowiczowskie pojęcie Formy na pojęcie ról społecznych i w utworach Gombrowicza widzi „uzewnętrzniiony przebieg wewnętrznej interakcji między partnerami popychającymi się wzajemnie w obce im role”, ogląda je jako upostaciowanie międzyludzkich, towarzyskich doświadczeń twórcy, które uwarunkowały jego twórczy proces (Falkiewicz, 2000: 245).

Między obojgiem myślicieli występują też znaczne różnice. Wynikają z fundamentalnych dla ich myśli perspektyw. Dotyczą one postawy jednostki wobec społeczeństwa i rządzących nim norm. Dla Gombrowicza punktem wyjścia i dojścia jest zawsze pojedynczy człowiek – to on jest centrum całej jego filozofii. Dobro jednostki i fakt istnienia form są nie do pogodzenia i wywołują głęboki konflikt. Przy czym społeczeństwo, jako nadrzędna i dominująca instancja, ma przewagę nad jednostką i narzucając jej formy, prowadzi do stłumienia jej indywidualności. Inną perspektywę przyjmuje Goffman:

Amerykański socjolog kładzie nacisk na aktywność jednostki i jej inicjatywę podczas występu. Choć badacz dostrzega jej mękę bycia wiecznym aktorem, prowadzi całą narrację o życiu społecznym z perspektywy jednostki (Szumilak, 2008).

Jednostka jest częścią społeczeństwa, podstawową i ważną, ale tylko o tyle, o ile współtworzy to społeczeństwo, stosując się do jego zasad. Choć i dla Goffmana zasady społeczne są nadrzędne względem indywidualnych jednostek, są one narzędziem, które członkowie społeczeństwa mogą użyć do swoich celów, a nie tylko narzędziem przymusu – choć przyznaje, że nie zawsze jednostka robi coś dla swojego zysku, ale aby podtrzymać kolektywne zachowania i obyczaje (Goffman, 2008: 107). Tak jednak musi być, gdyż tak wynika z porządku społecznego. Człowiek w sferze społecznej odgrywa różne role i zależy mu na ich wiarygodności. Może on albo sam wierzyć w swoje inscenizacje, albo tylko cynicznie ich używać do manipulacji innymi ludźmi (Goffman, 2008: 47-48). Inszenizacje i występy to określenia na wszelką działalność jednostki w obecności obserwatorów. Oczekuje się spójności w zachowaniu jednostki, a jeśli ona nie występuje, to dana osoba wzbudza zainteresowanie. Kiedy zdarzy się, że ktoś opuści swoją rolę, popełni niezręczność czy inną niespójność w odniesieniu do swojej roli – jest to sytuacja dla takiej osoby niekorzystna i traktowana jako anomalia, którą należy jak najprędzej naprawić, aby sytuacja społeczna powróciła do równowagi (ibid.: 9-11). Zupełnie odwrotnie jest u Gombrowicza, który w swoich utworach naumyślnie tworzy sytuacje zaskakujące,

zawstydzające lub odbiegające od przyjętych zachowań i demaskujące konwencjonalny porządek. Robi to po to, aby wydobyć na światło dzienne jego wady, bezsensowność i opresyjną siłę. Co prawda formy tworzą się na skutek interakcji między ludźmi, ale jednocześnie mają charakter normatywny: żadna forma nie została stworzona dla konkretnego człowieka, w związku z czym niekoniecznie będzie całkowicie odpowiadać wszystkim, którzy zmuszeni są w nią wejść.

Można wskazać jeszcze jedną, bezpośrednią ścieżkę, przez którą Gombrowicz łączy się z Goffmanem. Otóż reguły zachowań społecznych, które opisywał w swoich pracach Goffman, zostały ukazane satyrycznie w powieści *Babbitt* innego Amerykanina, Sinclaira Lewisa, której głównym bohaterem jest Freddy Durkee. Powieść stanowiła dla Gombrowicza bezpośrednią inspirację do napisania opowiadania „Uszy”, którego bohater nazywa się z kolei Ferdy Durkee (Miecznicka, 2006: 207-209). Podobieństwo między dwoma utworami leży nie tylko w brzmieniu imion, ale też w wymowie utworu. Krótki utwór Gombrowicza opowiada o subieckie, który przez całe życie był niedostosowany społecznie i przez to wyszydzany. Właściwą akcją utworu stanowi krótka scena, w której dawny subiekt bierze odwet za poniżenia, zachowując się jak złośliwe dziecko wobec dawnego szefa w eleganckiej restauracji (Gombrowicz, 2004: 234-235). Natomiast Freddy Durkee, choć „sprytnie dostosował się do panujących reguł i wyciągnął z nich korzyści dla siebie”, czyli „wziął udział w pewnej grze społecznej” (Miecznicka, 2006: 209), to ogólna wymowa utworu grę społeczną piętnuje. W dalszej perspektywie można wskazać na podobieństwo między imieniem Ferdy Durkeego a tytułem powieści *Ferdydurke* (ibid: 207), także opisującej walkę z regułami społecznymi.

Powyższe uwagi nasuwają dwa bardzo ważne wnioski. Po pierwsze, pewne przemiany XX w. posiadały tak ogromną siłę i skalę, że zostały dostrzeżone i opisane w podobny sposób przez osoby z różnych środowisk i krajów: Gombrowicza (ziemiaństwo polskie), Sartre’a (francuska burżuazja), Goffmana (syn kanadyjskich imigrantów z Europy Wschodniej, trudniących się handlem). Sformułowali oni podobne twierdzenia, co znaczy, że burzliwe, przełomowe wydarzenia XX w. wytworzyły specyficzną, ogólną atmosferę intelektualną, która zaowocowała podobnymi teoriami, opiniami, poglądami u intelektualistów o różnych podejściach. Świadczy to o jej sile, uniwersalności i skali zasięgu. W szerszej perspektywie można ją rozpatrywać przez pryzmat modernizmu i postmodernizmu, które zostały omówione w podrozdziale 5.1. Drugi zaś wniosek dotyczy

Gombrowicza. To, że pewne poglądy były w XX w. nowe czy dominujące, nie znaczy, że nie przetrwały poglądy z wieków dawniejszych (jak choćby neopozytywizm). Fakt, że Gombrowicz wpisuje się w nurt poglądów nowych, zgodnych z duchem czasu, nasuwa myśl, że umiał on na bazie swoich spostrzeżeń formułować trafne uogólnienia, podobne do tych, do jakich doszli filozofowie czy socjologowie metodami naukowymi. Wynikało to po części z tego, że nie lubił konformistycznego trwania w wygodnych schematach, wskazując na ich przebrzmiałość i nieaktualność. Nowość czasów, w jakich żył, silnie na niego działała i zmuszała jego niespokojny umysł do szukania nowych sposobów ujęcia rzeczywistości. Gombrowiczowskie poglądy na jednostkę wobec społeczeństwa wpisują się w intelektualny klimat XX w. i zbiegają się w wielu punktach z teoriami najbardziej wpływowych badaczy stosunków międzyludzkich. Choćby z tego powodu warto przyjrzeć się jego twórczości od strony filozoficznej. Natomiast nie jest to koniec podobieństw myśli Gombrowicza do teorii społecznej. Filozofia Gombrowicza, poświęcona relacjom między jednostką a społeczeństwem, zostanie dokładniej opisana w rozdziale 6. i opis ten wykaże jeszcze głębsze powiązanie między nią a teorią społeczną.

6. Filozofia Gombrowiczowska w ujęciu Leszka Nowaka

Po omówieniu tradycji filozoficznej i literackiej, które ukształtowały Gombrowicza, najwyższy czas przejść do jego własnej filozofii. W kolejnym podrozdziale (6.1) znajduje się uzasadnienie filozoficznego podejścia do twórczości Gombrowicza jako narzędzia do analizy przekładów jego utworów. Przedstawiona zostanie zatem filozofia Gombrowicza w ujęciu Leszka Nowaka. Następnie posłuży ona do wyodrębnienia motywów filozoficznych (formy, niedojrzałości, polskości) w podrozdziałach 6.2-6.4, wraz z porównaniem, jak się kształtują w polskich utworach i we francuskich przekładach. Celem analizy porównawczej będzie weryfikacja, czy motywy filozoficzne Gombrowicza zostały uwzględnione we francuskich przekładach w taki sam, czy w inny sposób, niż w oryginałach.

6.1. Człowiek – międzyludzkie

W rozdziale 3 opisana została wyjątkowość pomysłu Nowaka, polegającego na ujęciu koncepcji Gombrowicza jako spójnego systemu filozoficznego. Pomysł ten znalazł uznanie. Jednakże praca *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* może być przydatna nie tylko dla dyscypliny czy dziedziny, dla której stworzył ją autor. Jej ogromną zaletą jest ujęcie całej filozofii Gombrowicza przy zachowaniu zwięzłości i przejrzystości. Dotychczasowe opracowania, głównie literaturoznawcze, poruszały co prawda elementy myśli Gombrowicza, jednak zazwyczaj fragmentarycznie, za to z licznymi odwołaniami do przykładów i cytatów z powieści, dramatów, opowiadań czy *Dziennika*. Dopiero Nowak potraktował twórczość Gombrowicza całościowo, niejako przecinając ją wzdłuż i wydobywając z niej to, co wspólne dla wszystkich utworów pisarza-filozofa. Dlatego też jego ujęcie jest bardzo użytecznym narzędziem do ustalania priorytetów analizy tłumaczeniowej.

Pozostaje jeszcze kwestia charakteru filozofii Gombrowicza, a Nowak wyraźnie opowiada się za tym, by odtworzyć ją w pojęciach filozofii społecznej. Samo nawiązanie do socjologii nie jest nowe i było podejmowane wcześniej przez badaczy (np. Jarzębski, 1971; Fiała, 1974; Łapiński, 1985; Błoński, 1994).

Aby wyjaśnić, dlaczego jedna z dyscyplin nauk społecznych, jaką jest socjologia, jest trafnym wyborem przy badaniach nad Gombrowiczem, można odwołać się do charakteru jego twórczości. Poświęcona jej była część podrozdziału 5.1. Była tam mowa o tym, że Gombrowicz ostro się sprzeciwiał filozofii rozumianej jako dyscyplina akademicka, postrzegał ją jako nudną, oderwaną od rzeczywistości i jałową. Zależało mu przede wszystkim na opracowaniu takiej wizji świata, która poruszałaby ważne kwestie bezpośrednio związane z życiem i odnoszące się do najbardziej palących problemów epoki. Z pomocą przyszły mu ówczesne, modernistyczne prądy filozoficzne. Można je określić ze względu na przedmiot ich zainteresowania, a był nim, w większym lub mniejszym stopniu, człowiek – pozbawiony dawnych wartości, zagubiony w chaosie industrializującego się świata, wymuszającego najszybsze w historii tempo przemian cywilizacyjnych i intensyfikację interakcji międzyludzkich za sprawą przyrastającej liczby ludności i poprawy warunków bytowych. Człowiek, jego natura i miejsce w świecie poruszały nurty takie, jak hermeneutyka Heideggera, fenomenologia Husserla, filozofia Nietzschego czy filozofia życia. Znamienne, że jednymi z najbardziej wpływowych filozofii modernizmu były te, które rozważały człowieka jako istotę kierowaną bądź przez swoje wnętrze, psychikę (psychoanaliza), bądź przez relacje z innymi ludźmi, jednostkami lub grupami społecznymi (egzystencjalizm, marksizm). Ten wielki podział na człowieka wobec siebie samego i człowieka wobec innych zgadza się z dwiema głównymi liniami interpretacji Gombrowicza. Pierwsza zakłada, że Gombrowicz pisał o swojej psychice, a zwłaszcza kompleksach, druga natomiast zakłada, że jego utwory mówią o „współczesnej fazie procesu dziejowego”, przedstawiającej

przejście od człowieka wyznaczonego bez reszty przez pełnioną rolę i wierzącego zarazem we własną stabilną tożsamość, którą ta rola wytwarza, do człowieka, który zdał sobie sprawę ze swej plastyczności i ciągłych przemian sterowanych przez poszczególne interakcje, w które wchodzi z napotykanymi po kolei ludźmi (Jarzębski, 1982: 7, cyt. za: Nowak, 2000: 31-32).

Widać więc teraz, że niezależnie od tego, czy przyjmujemy pierwszą interpretację, czerpiącą z psychoanalizy, czy drugą, skłaniającą się bardziej ku egzystencjalizmowi¹⁵,

¹⁵ Oczywiście współcześnie wykształciło się więcej kierunków, takich jak na przykład badanie Gombrowicza pod kątem teorii queer (Warkocki, 2018; Płonowska-Ziarek, 2001), czy też badanie jego recepcji w innych krajach (Kobyłecka-Piwońska, 2018).

człowiek Gombrowiczowski w obu tych przypadkach jest człowiekiem ukształtowanym przez filozofię modernistyczną. Ten człowiek zaś stanowi centrum świata Gombrowiczowskiego i punkt odniesienia dla wszystkich innych jego elementów.

Skoro są dwie możliwości, dlaczego niniejsza praca, za Nowakiem, opiera się o interpretację społeczną? Trzeba się tu odnieść do jednej z najważniejszych opozycji w świecie Gombrowicza: opozycji autentyczności, rozumianej jako wyraz indywidualnej ekspresji człowieka, oraz sztuczności, określonej przyjętymi zachowaniami, zwyczajami, według których człowiek musi postępować na co dzień. Sam Gombrowicz ujął stosunek tych dwóch sił następująco:

Ale tu – fatalny szkopuł. Albowiem, jeśli zawsze jestem sztuczny, określony własnymi koniecznościami formalnymi, tudzież innymi ludźmi i kulturą, to gdzie szukać tego mojego „ja”? Kim jestem naprawdę i w jakim stopniu w ogóle „jestem”? To pytanie, coraz bardziej palące w myśli nowoczesnej, niepokoiło mnie, gdy pisałem *Ferdydurke*. (...) Nie zdobyłem się na nic więcej, jak tylko na taką odpowiedź: nie wiem, jaki jestem naprawdę, ale cierpię, gdy mnie deformują. A więc wiem przynajmniej, kim nie jestem. Moje „ja” to tylko moja wola, żeby być sobą, nic więcej (Roux, 1969: 60-61, wyróżnienie – PM).

I inny przykład:

W proteście przeciw zniekształceniom zawiera się nasz kształt autentyczny (Gombrowicz, 2009: 139).

Jak wynika z powyższych cytatów, Gombrowicz postrzegał człowieka jako uwięzionego w zasadach życia społecznego, które mają przytłaczającą przewagę nad tym, z czym człowiek jest skłonny się indywidualnie utożsamiać. Ta przewaga doprowadza do niemal całkowitego zaniku pierwiastka indywidualizmu, który zostaje zredukowany do „woli, by być sobą, nic więcej”. Przywołany powyżej fragment odnosi się do powieści *Ferdydurke*, której bohater poniósł taką właśnie klęskę: na początku chciał napisać dzieło „tożsame z nim samym” (chciał wyrazić swoją indywidualność), jednak liczne przeszkody stanęły mu na drodze; ostatecznie opowiedział historię swojej nieudanej walki ze społeczeństwem, będącym przeszkodą w dotarciu do jego „ja”. Podobną walkę toczyli bohaterowie wszystkich tekstów pisarza-filozofa, więc może któremuś się w końcu udało? Jeśli spojrzymy na drugi biegun twórczości Gombrowicza – dwie ostatnie powieści, *Pornografię* i *Kosmos* – te rzeczywiście przynoszą bohaterom sukces, ale już zupełnie inaczej zdefiniowany: nie jako ucieczka od formy, ale zapanowanie nad nią, utworzenie

formy własnej i narzucenie jej innym. Przy tym, choć bohaterów tych można by określić jako doświadczonych mistrzów formy, pozostają oni zawsze w jakimś stopniu jej podporządkowani, nigdy nie zapanowują nad nią całkowicie, ale mają poczucie, że choć to oni ją kształtują i podporządkowują sobie inne osoby, nie wszystko od nich zależy:

[Witold, bohater *Kosmosu*] nie tyle myśli, ile jest myślany, nie tyle działa, ile jest działany. Bowiem bodźcem, niekiedy społecznym lub metafizycznym tłem jego myślenia i działania jest tajemnicze „to” (siła sensogenna), które kryje się w dostrzeżonych przez niego fenomenach. Nawet jednak owo dostrzeganie jest problematyczne, ponieważ także za nim kryje się owa siła (Neuger, 1999: 5).

W świecie Gombrowicza człowiek jest zatem określany przez swoją relację w stosunku do innych ludzi, a zwłaszcza wobec innych, tak jak on, członków społeczeństwa, które nie jest zwykłą sumą poszczególnych jednostek, ale zorganizowaną strukturą, z wykształconymi własnymi zwyczajami, przyjętymi i niedozwolonymi zachowaniami, tabu. Jak ujął to Nowak (2000: 115): „pozycja jednostki wobec jednostki jest wtórna względem pozycji jednostki w społeczeństwie”. Każda z postaci posiada relacje z innymi osobami ze swojego otoczenia, a interakcje oraz działania, jakie wynikają z tych relacji stanowią siłę napędową akcji utworów. Zjawisko zależności człowieka od środowiska, w którym przebywa, określane jest międzyludzkim. Międzyludzkie niezaprzeczalnie kształtuje człowieka, a jedyne co może zrobić człowiek, to zdać sobie z tego sprawę i pokierować sobą na polu międzyludzkiego. Innymi słowy, międzyludzkie jest jak gra, na którą człowiek jest skazany; nie może z niej zrezygnować, ale też z drugiej strony może poznać jej reguły i tak pokierować swoimi ruchami, aby osiągnąć cele, zachować swoją odrębność, indywidualność, wolę (ibid.: 56). Ważne jest jednak, że choć właściwy sens życia i dzieła dokonuje się między ludźmi, co stwarza ryzyko zaniku indywidualności jednostki, to zostaje ona zachowana.

Tak w ogólnych zarysach wygląda filozoficzny obraz człowieka Gombrowiczowskiego. W następnym podrozdziale zostanie on poszerzony i uzupełniony zgodnie z koncepcją Nowaka. Dzięki temu będzie można ustalić pierwszy z motywów filozoficznych Gombrowicza – motyw formy.

6.1.1. Człowiek wobec formy

Filozofia Gombrowicza nie powstała *ex nihilo*, ale wyrosła z refleksji oraz licznych lektur, które Gombrowicz podejmował w młodości (podrozdział 5.1.3.1). Natomiast jego własne koncepcje, rozwijane później w twórczości literackiej, wykazywały liczne zbieżności i podobieństwa z nurtami filozoficznymi modernizmu i postmodernizmu (podrozdział 5.3). Można więc mówić o solidnym zakorzenieniu Gombrowicza w najważniejszych inspiracjach myśli jego czasów – a mimo to nie ma takiej koncepcji w filozofii, która całkowicie pokrywałaby się z ideą człowieka, jaką opracował Gombrowicz. Leszek Nowak podaje za to koncepcję, która stanowi dla niej przeciwieństwo: to idea człowieka racjonalnego. Człowiek racjonalny charakteryzuje się czterema cechami: 1) samodzielnie wartościuje i nawet jeśli przynależy do jakiejś zbiorowości, sam kształtuje swoją opinię, co jest wartościowe; 2) niezależnie od wyboru innych, sam wybiera system wiedzy; 3) jest świadomy swoich wartościowań i może się mylić co do świata zewnętrznego, ale nie myli się pod tym względem w stosunku do siebie; 4) jest świadomy swoich sądów (Nowak, 2000: 41-42). Obraz, jaki się wyłania z tej charakterystyki, to obraz człowieka niezależnego, autonomicznego i świadomego swoich cech. Według Nowaka, model człowieka Gombrowiczowskiego sprzeciwia się wszystkim czterem powyższym punktom, choć jak się okaże poniżej – z pewnym zastrzeżeniem. Człowiek Gombrowiczowski nie dokonuje samodzielnie wyborów w najważniejszych kwestiach, które go dotyczą i nie do końca zdaje sobie sprawę z tego, jaki jest. Powstaje więc pytanie, co jest tak potężną siłą, która jest w stanie zapanować nad człowiekiem i decydować w najbardziej dla niego fundamentalnych kwestiach życiowych? Jest to forma, struktura wyrastająca na gruncie międzyludzkiego, występująca w społeczeństwie i organizująca je. Skąd się ona jednak bierze?

Prowadząc dalej swój wywód, Nowak odwołuje się do typologii dzielącej koncepcje człowieka w zależności od tego, gdzie umieszczają jego istotę: na koncepcję idiogeniczną oraz allogeniczną. Pierwsza z nich istoty człowieka szuka w nim samym, w jego psychice lub duszy, i z tą koncepcją zgadza się model człowieka racjonalnego. Na pozór natomiast człowiek Gombrowiczowski należy do typu przeciwnego, allogenicznego, który sytuuje istotę człowieka poza nim samym. Według tego typu, człowiek nie postępuje według swojej woli, ale według uwarunkowań zewnętrznych, na przykład przyrodniczych lub

ekonomicznych (Nowak, 2000: 46-47). W przypadku Gombrowicza byłaby to forma. Jednak, jak wynika z podrozdziału poprzedniego, forma nie dominuje całkowicie nad jednostką, nie sprowadza jej do bezwolnego wykonawcy swoich wymogów. Gombrowicz zachowuje „ja”, walczy o nie i nie pozwala, aby zostało zatracone. Doprowadza to do absurdu: z jednej strony forma panuje nad człowiekiem, wymusza na nim określone zachowania, ale z drugiej człowiek zachowuje autonomię poprzez świadomość zasad działania formy i umiejętność poruszania się w jej obrębie (Nowak, 2000: 50). Rozwiązanie tego absurdu pojawiło się już zresztą w podrozdziale poprzednim: jest nim fakt, że z jednej strony co prawda forma kształtuje człowieka, ale człowiek może zachować autonomię poprzez dwa kroki: 1) zdanie sobie sprawy z zasad funkcjonowania formy, 2) przejęcie inicjatywy i wybieranie takich spośród form, które akurat będą człowiekowi pomocne. „Wolność kształtowania siebie zakłada zrozumienie konieczności bycia kształtowanym przez innych (i wolę niepoddania się tej determinacji do końca) (ibid.: 56).

Koncepcja Gombrowicza wykracza więc poza dychotomię typów idiogenicznych i allogenicznych. Można ją porównać do założenia psychoanalizy, według którego psychika człowieka posiada dwa poziomy. Jednak w przeciwieństwie do psychoanalizy (*nota bene* będącej koncepcją idiogeniczną), u Gombrowicza to „[p]ierwszy poziom jest zazwyczaj sam w sobie nieświadomy, drugi z definicji polega na samouświadamieniu” (ibid.: 58). Pierwszy poziom to pole działania formy, drugi – to przestrzeń do wykształcenia samoświadomości i umiejętności kierowania sobą na polu form.

6.1.2. Forma wobec człowieka

W niniejszej pracy duże znaczenie odgrywać będzie rekonstrukcja modelu człowieka międzyludzkiego autorstwa Leszka Nowaka. Według badacza, człowiek ten został ukształtowany na skutek unifikacji trzech bardziej lokalnych modeli: modelu ewangelicznego, modelu człowieka racjonalnego i modelu człowieka Marksowskiego. Jest to jednak model zarazem od nich ogólniejszy oraz tak jak one, lokalny, a to głównie dlatego, że koncentruje się na związkach międzyludzkich, pomijając inne, ważne aspekty natury ludzkiej. Z tego względu też nie może być traktowany jako uniwersalny model przesądzający o naturze człowieka (Nowak, 2000: 89). Rekonstrukcja modelu nie będzie

pełna i z pewnością mogłaby zostać uzupełniona o bardziej szczegółowe aspekty. Nowak (ibid.: 61) zwrócił jednak uwagę, że jego międzyludzki model człowieka opiera się na kluczowym – międzyludzkim – fragmencie koncepcji Gombrowicza i z tego powodu model ten będzie adekwatnym narzędziem do ustalenia motywów filozoficznych.

Nowak wywodzi swój model z autokomentarzy Gombrowicza, a w niniejszej pracy zostanie on użyty do interpretacji jego utworów. Jest to uzasadnione, ponieważ bohaterowie utworów Gombrowicza są rzecznikami jego własnych myśli, zamieszczanych właśnie w autokomentarzach:

Bohater *Dziennika* jest (...) postacią literacką w równej mierze co narrator *Trans-Atlantyku* czy *Kosmosu*. Został zbudowany po to, aby umykał ludziom, krajom, doktrynom... aby był sobą w przeczeniu i przemianie. Podobnie bohaterowie powieści (Błoński, 1970: 215).

Jak dobrze wiadomo, utwory Gombrowicza opisują wydarzenia skupione na jednej, głównej postaci (w powieściach – z towarzyszącym jej kompanem), która jest nieustannie konfrontowana z innymi osobami, najczęściej przedstawicielami określonych grup społecznych. Tak jest na przykład w „Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj”: skromny mieszczanin przybywa na obiad u arystokratów; w „Zbrodni z premedytacją” główny bohater natrafia na opór tradycyjnych więzów rodzinnych; w *Ferdydurke* dostaje się kolejno w środowisko szkolne, do domu nowoczesnej, postępowej rodziny oraz na dwór ziemiański; w *Trans-Atlantyku* zмага się z oczekiwaniami polskiego środowiska emigracyjnego z jednej strony i z drugiej, musi rozważyć namowy młodego *bon-vivanta* Gonzala, by odrzucić tradycyjne wartości; wreszcie w *Pornografii* i *Kosmosie* realia społeczne odgrywają mniejszą rolę, a konfrontacja bohatera z innymi przybiera bardziej uniwersalny wymiar, wnikający w szczegóły mechanizmów tworzenia się formy. Powyższe tematy, choć ujęte w bardzo uogólniający sposób, oddają główne zagadnienie, będące przedmiotem wszystkich utworów Gombrowicza: jest to zagadnienie postawy człowieka wobec mechanizmów działającej na niego formy, będącej kluczową kategorią Gombrowicza (Nowak, 2000: 91), co on sam potwierdza:

Problem Formy, człowiek jako producent Formy, człowiek jako niewolnik Form, ujęcie Formy Międzyludzkiej jako nadrzędnej siły stwarzającej, człowiek nieautentyczny – o tym zawsze pisałem, tym się przejmowałem, to wydobywałem (Gombrowicz, 2009: 381).

Przedmiot zainteresowania Gombrowicza nie jest zaskakujący i da się wywieść z kontekstu, w jakim żył pisarz-filozof. Jak zostało to opisane w rozdziale 4, były to czasy intensyfikujących się procesów demograficznych i cywilizacyjnych, kiedy interakcje międzyludzkie ulegały ewolucji i zwielokrotnieniu. Odczuwano potrzebę demokratyzacji, ale większość społeczeństwa nie była jeszcze gotowa unieść ciężaru współdecydowania o sprawach państwowych w dojrzały sposób, przez co do władzy dochodzili dyktatorzy oferujący łatwe rozwiązania i obietnice, którymi zręcznie manipulowali nie tylko działaniami, ale też poglądami ludzi. W tym świetle temat zainteresowań filozoficznych Gombrowicza – człowiek wobec innych ludzi, zasady życia w społeczeństwie, ciągła walka o wpływ i dominację nad innymi – nie jest szczególnie zaskakujący. Jednak sposób jego ujęcia jest już bardzo indywidualny i nowatorski, a jego centrum stanowi koncepcja formy. Na przykład fakt, że między ludźmi nie ma równości, został opracowany w ten sposób, że jednostka może zajmować pozycję równorzędną do innych jednostek wobec formy, ale nigdy wobec innych osób. Tym samym, wiele osób może być na tej samej pozycji walczących o wpływy w obrębie danej formy, ale wobec siebie nie są równe, gdyż każda z nich walczy o wzmocnienie swojej pozycji – i musi się to dziać kosztem osłabienia pozycji innych.¹⁶

Poniżej podany zostanie model Nowaka, wyodrębniający etapy, jakie osiąga jednostka podczas swojej życiowej wędrówki przez formy. Jako że odnosi się on do człowieka Gombrowiczowskiego przez pryzmat formy, będzie odpowiednim modelem do analizy Gombrowiczowskiej filozofii. W ramach niniejszej pracy **forma** zostanie wyodrębniona jako pierwszy z motywów filozoficznych Gombrowicza, a w kolejnych podrozdziałach wyróżnione zostaną jeszcze dwa motywy: **niedojrzałości** oraz **polskości**, które dopełnią motyw formy. Na motywy te zresztą zwrócił uwagę także Nowak. Oba one są związane z formą, z niej wypływają i mieszczą się niejako w jej obrębie – dlatego to forma będzie obiektem analizy na pierwszym miejscu. Pora więc przytoczyć model Nowaka, **obrazujący dynamikę jednostki poruszającej się w obrębie formy**:

1) Jednostka **wchodzi w skład zastanych form** międzyludzkich na miejscach podporządkowanych; jeśli nie dostrzega swych uzależnień, depersonalizuje się i utożsamia się z rolą podporządkowanego, pozostając odtąd wiązką biernych uzależnień;

¹⁶ Więcej na temat nowatorstwa w filozofii Gombrowicza znaleźć można u Nowaka (2000: 39 i nast.)

- 2) **Jeśli zdobywa się na rozpoznanie swych uwarunkowań**, zyskuje możliwość lawirowania wśród form międzyludzkich w taki sposób, by wzmocnić swą moc atrakcyjną dla innych ludzi; odpowiednio do tego, stopniowo **uzależnia od siebie coraz więcej ludzi**;
- 3) Kiedy liczba uzależnionych przekracza pewien punkt krytyczny, **jednostka tworzy nową formę międzyludzką**, stając się liderem zespołu podporządkowanych jednostek; podporządkowawszy sobie innych, uzależnia się od samej formy – aby formę tę utrzymać, musi jej podporządkowywać swoje cele i pragnienia; **jeśli nie zdobywa się na rozpoznanie nowych zależności, w jakie się uwikłała, depersonalizuje się**, pozostając odtąd wiązką czynnych zależności;
- 4) **Jeśli jednak zdobywa się na „najostrzejszą świadomość” swych uwarunkowań, wówczas może wyzwolić się z formy**; rozpoczyna wówczas swą drogę życiową na nowo, jako ktoś inny.” (Nowak, 2000: 107-108, wyróżnienie – PM).

Schemat ten Nowak wywiódł z wypowiedzi Gombrowicza zamieszczonych w *Dzienniku* i *Rozmowach z Dominikiem de Roux* (Nowak, 2000: 101-107), więc pierwowzorem człowieka Gombrowiczowskiego jest sam Gombrowicz. Jak jednak wiadomo, w wielu jego utworach zachodzi tożsamość między pisarzem, narratorem i głównym bohaterem (w *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii* narrator przyznaje otwarcie, że jest pisarzem Witoldem), a po przyjrzeniu się bohaterom utworów pisarza-filozofa okazuje się, że każdy z nich wpisuje się w schemat wyodrębniony przez Nowaka i ich ogół stanowi przegląd wszystkich etapów rozwoju formy. Nie jest to zaskakujące zważywszy na fakt, że postaci w utworach Gombrowicza nie są w pełni realistyczne, ale mają za zadanie ściśle obrazować pewne typy osób, a te z kolei obrazują twierdzenia filozoficzne Gombrowicza (była o tym mowa także w podrozdziale 5.1.3). Na przestrzeni poszczególnych akcji utworów spotykają się ze sobą osoby będące na różnych spośród powyższych czterech stadiów i nawiązują się między nimi różne relacje. Przy tym relacje te są bez reszty zdominowane przez formę, która narzuca **trzy roszczenia** (ibid.: 95):

- 1) **„roszczenie monopolu”**: „sfera, w której kreślona jest forma, ma być waloryzowana wyłącznie przez preferencje konstytuujące pozycje tej formy”;
- 2) **„totalną internalizację”**: „uczestnicy formy winni poniechać preferencji prywatnych,

mają zaś obowiązek stosować wyłącznie przewidziane przez nią preferencje publiczne do waloryzowania sytuacji z dziedziny tej formy”;

3) „**roszczenie zupełności**”: „żadna sytuacja ze sfery, na której określona jest forma nie może być przez nią nieuregulowana, nie może być więc wątpliwości co do tego, czy sytuacja ta jest na gruncie owych preferencji akceptowana, tolerowana czy potępiana.”

Powyższy model został ujęty w zwięzły, syntetyczny sposób, domagający się rozwinięcia i omówienia na przykładach z utworów Gombrowicza. Będzie to miało miejsce poniżej, wcześniej jednak warto krótko podsumować uniwersum formy, wynikające z podanych dotychczas informacji oraz, po drugie, określić motywy filozoficzne, które będą podstawą analizy tłumaczeniowej (i wśród których forma będzie motywem pierwszym i najważniejszym). W świecie Gombrowicza człowiek żyje interakcjami z innymi ludźmi. Poprzez te interakcje między ludźmi tworzą się formy, pewne schematy zachowania, wymuszające podporządkowanie się ich członków. Dochodzi do zaniku pierwiastka indywidualności, a forma całkowicie przejmuje rolę czynnika określającego zachowanie człowieka. Ponieważ człowiek sam z siebie nie podejmuje decyzji i nie posiada prywatnych preferencji, stanowi przeciwieństwo człowieka racjonalnego. A jest nieracjonalny właśnie dlatego, że społeczny (Nowak, 2000: 93), bo to społeczna forma jest regulatorem preferencji człowieka, nie racjonalne powody. Z powyższych informacji wyłania się więc obraz formy zagarniającej bezwzględnie całe pole interakcji międzyludzkich, przenikającą każdego z osobna i dyktującą sposoby zachowania się wobec innych ludzi. Przy czym człowiek niekoniecznie musi – choć może – poddawać się bezwolnie formie. Otóż okazuje się, że formy nie biorą się znikąd – to właśnie ludzie je tworzą i narzucają innym. Celem człowieka jest więc lawirowanie w obrębie form społecznych, a jeśli posiada ambicje, może próbować nabyć pewną niezależność: uświadomić sobie, że forma nad nim panuje i pokierować sobą w jej obrębie tak, by odnieść dzięki temu korzyść. „[F]orma jest strukturą pozycji, każda zaś pozycja jest określona przez właściwy jej zespół preferencji” oraz wiąże się z określonym stopniem dominacji lub podporządkowania względem innych, a „[m]iarą dominacji człowieka nad innymi ludźmi jest zatem jego wpływ na postępowanie innych” (ibid.: 94, 102).

Warto wspomnieć, że nie tylko Nowaka zainteresowała filozoficzna strona Gombrowicza. Michał Paweł Markowski (2004) także dociera do meritum myśli pisarza-

filozofa, jednak jest on przekonany, że meritum tym nie są twierdzenia, które powtarzał i podkreślał sam Gombrowicz, ale właśnie to, co przemilczał on w autokomentarzach i o czym nie rozprawiają badacze głównego nurtu. Rekonstrukcja myśli Gombrowicza z tego punktu widzenia przynosi wiele nowych spostrzeżeń, jednak nie dostarcza jednoznacznego, spójnego modelu człowieka Gombrowiczowskiego, pomija też najbardziej oczywiste motywy, tematy i wątki utworów Gombrowicza, które muszą zostać zachowane przy tłumaczeniu. Natomiast filozofią Gombrowicza z perspektywy znanych i powszechnych motywów zajęli się Justyna Rojek i Paweł Rojek (2013). Badacze w pewnej mierze dzielą punkt widzenia Nowaka: stawiają człowieka w centrum filozofii Gombrowicza, opierają model tego człowieka o jego stosunek wobec formy, wreszcie i tutaj podkreślony zostaje społeczny wymiar egzystencji człowieka Gombrowiczowskiego (ibid.: 49). Jednak z powodu „formy artystycznej, a nie teoretycznej” zastosowanej przez Gombrowicza, nie da się stworzyć jednej, definitywnej wersji modelu człowieka Gombrowiczowskiego. W dalszej części artykułu autorzy proponują zatem nie jeden, a trzy możliwe modele człowieka Gombrowiczowskiego, w zależności od tego, jaką postawę przyjmuje on wobec formy (ibid.: 45). Jednak założeniem autorów jest przekonanie, że człowiek Gombrowiczowski jest statyczny – nie zmienia się, nie dojrzewa do nowych postaw życiowych, reprezentuje jeden pogląd na życie i jeden typ zachowania. Stąd ich trudności w identyfikacji definitywnych cech człowieka Gombrowiczowskiego. Pułapki tej udało się uniknąć Nowakowi, uwzględniając nieracjonalny charakter człowieka Gombrowiczowskiego oraz jego zmienność. Jednak warto w skrócie zaprezentować trzy możliwe postawy człowieka Gombrowiczowskiego:

Pierwsza opiera się na negatywnym stosunku do Formy i uznaniu możliwości wyzwolenia się z niej. Ten sposób interpretacji nazywamy „ucieczką od Formy”. Drugi typ interpretacji pozytywnie odnosi się do Formy, ale głosi niemożliwość jej przyjęcia. Jest to – w naszej terminologii – „marzenie o Formie”. Wreszcie trzeci rodzaj interpretacji opiera się na negatywnym stosunku do Formy, lecz uznaje niemożliwość jej odrzucenia. Jest to interpretacja typu „nie chcę, ale muszę”. Interpretacje te można określić kolejno jako liberalną, konserwatywną i dialektyczną. Z tych trzech interpretacji najbardziej wiarygodna wydaje się ostatnia. Najbardziej rozpowszechniona i najmniej wiarygodna wydaje się pierwsza. Jest ona – jak się zdaje – strasliwą gębą przyprawioną Gombrowiczowi przez komentatorów i popularyzatorów (Rojek, Rojek, 2013: 46).

A więc choć ostrożnie zostają wyodrębnione trzy możliwe interpretacje, autorzy opowiadają się za jedną z nich, która wydaje się najbardziej prawdopodobna i wiarygodna, mimo że sam Gombrowicz nie dał podstawy do uznania jej za jedyną słuszną (ibid.: 77). W obrębie tej najbardziej prawdopodobnej, trzeciej interpretacji usytuowany zostaje Nowak, dlatego warto ją przybliżyć:

Interpretacja ta łączy pewne elementy dwu poprzednich i jednocześnie unika ich skrajności. Nie jest tak, jak mówi się w interpretacji liberalnej, że można wyzwolić się spod panowania form, ponieważ takie wyzwolenie oznacza koniec bycia człowiekiem; nie jest też jednak tak, jak mówi się w interpretacji konserwatywnej, że należy skapitulować przed zastanymi formami i przystać na ich warunki. Należy się wobec nich dystansować, świadomie wybierać konkretne postaci, nie dać się jej całkowicie zniewolić, ponieważ jest ona czymś obcym, odrębnym i niewystarczającym dla ekspresji Ja. (Rojek, Rojek, 2013: 67)

Z powyższego opisu wynika *implicite* dynamika człowieka Gombrowiczowskiego, który musi „dystansować się”, „nie dać się zniewolić”, „świadomie wybierać”. Dalej autorzy piszą też o „nieostatecznym charakterze tożsamości”, „dystansowaniu się od bieżącej tożsamości” i nieustannym zmienianiu form, bo bezkrytyczne przyjęcie jednej z nich grozi całkowitym utożsamieniem z nią i depersonalizacją jednostki (ibid.: 75). Jednak dynamizm jednostki w obrębie form nie zostaje uwzględniony i opisany tak jak zrobił to Nowak, którego model jest też znacznie bardziej szczegółowy.

Scharakteryzowana powyżej forma wraz z procesem ewolucji człowieka w jej obrębie stanowi pierwszy z motywów filozoficznych, który będzie podstawą do analizy tłumaczeniowej. W jej ramach zanalizowane zostaną także dwa inne motywy filozoficzne, wyodrębnione na podstawie wywodów Nowaka: niedojrzałość i polskość. Im poświęcony będzie kolejny podrozdział.

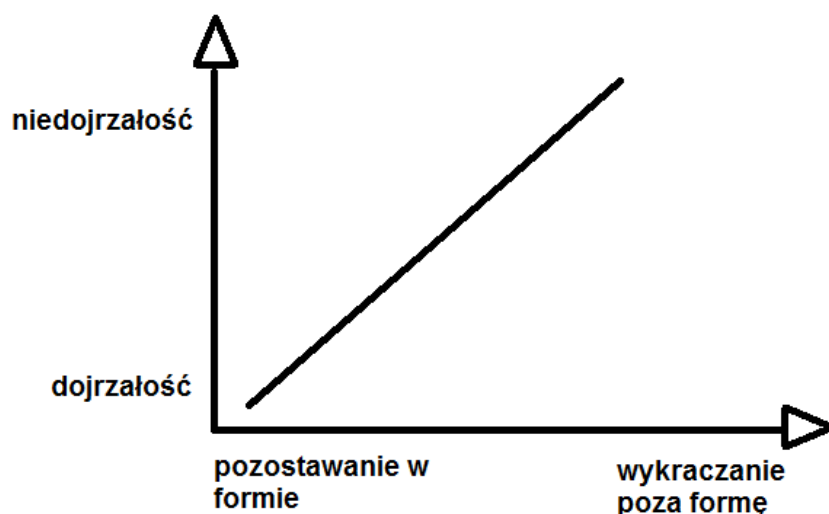
6.1.3. Niedojrzałość i polskość wobec formy

Scharakteryzowana powyżej forma jest czynnikiem najważniejszym w świecie międzyludzkim, a przez to – także najważniejszym motywem filozoficznym Gombrowicza. Niedojrzałość natomiast jest czynnikiem zwiększającym dynamikę poruszania się jednostek w obrębie form, a poprzez to – także czynnikiem prowadzącym do zanikania i powstawania nowych form, czym przeciwstawia się dojrzałości:

Miarą dojrzałości jest stosunek liczby preferencji narzuconych jednostce przez formy socjalne do ogółu preferencji, jakimi się kieruje. Ktoś jest w pełni dojrzały, kiedy jest całkowicie przez otoczenie społeczne zniewolony, a zatem niezdolny do zmiany form społecznych. Miarą niedojrzałości natomiast jest stosunek preferencji własnych jednostki (nienarzuconych przez jakiegokolwiek formy socjalne) do ogółu preferencji, jakimi się kieruje (Nowak, 2000: 108-109).

Powyższe słowa można zobrazować następującym wykresem:

Rys. 2. Wpływ niedojrzałości na zdolność jednostki do wykraczania poza jej obecną formę



Na temat niedojrzałości wypowiedział się także sam Gombrowicz:

być niedojrzałym to tyle, co znajdować się poniżej pełni swych możliwości, swego maximum. [...] Jedynie to, co dojrzałe, nadaje się do ujawnienia [w formie – L.N.]; w naszej rzeczywistości wewnętrznej [...] jesteśmy niedojrzałością (Gombrowicz, 2000: 108).

Zatem im większy potencjał niedojrzałości, tym mniejsze przywiązanie do obecnej formy. Nie bez powodu Jacques Volle (1972: 19) nazwał niedojrzałość „Antyformą”. Granicznym wypadkiem całkowitej dojrzałości będą osoby realizujące daną formę, nawet może sobie niezdające z tego sprawy, jak np. grono pedagogiczne w *Ferdydurke*, lub te będące liderami w obrębie danej formy, jak Pimko (*Ferdydurke*) czy Fryderyk (*Pornografia*). Na drugim biegunie znajdują się osoby dynamiczne, świadome swojego położenia i wykazujące inicjatywę, by je zmieniać – jak Józio i Miętus (*Ferdydurke*), chcący całkiem zrezygnować z formy, lub Fryderyk (*Pornografia*) tworzący własną formę, choć rozpoczyna jako lider jednej formy, ale w toku powieści zmienia swoją pozycję. Niedojrzałość

uruchamiają i podtrzymują czynniki wiążące się z niższością, takie jak młodość (pod względem wieku), niski status społeczny, choroba (ułomność fizyczna i psychiczna) i każdy rodzaj odmienności od standardowego przedstawiciela danej grupy społecznej.

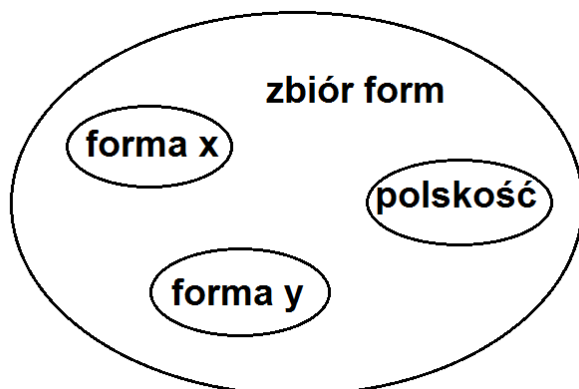
Zupełnie inny charakter ma polskość, która jest jednym z rodzajów formy. Wpisuje się w ramy formy, ale nie jest z nią tożsama. Polskość to kolejne wcielenie domu, z którego chciał się wyzwolić Gombrowicz, to też ojczyzna „rozumiana jako system ucisku jednostek w imię zbiorowych obowiązków” (Jarzębski, 2000a: 27). Podobną opinię wyraził Michał Głowiński (1973: 248): według niego, Gombrowicz „[s]wą sytuację Polaka, swoje zakotwiczenie w polskiej kulturze, czyni problemem uniwersalnym, problemem ludzkiej sytuacji, problemem autentyczności”. Do tego zdania przychyła się także Marek Tomaszewski (1997: 146)¹⁷. Ta uniwersalność polskości jest kluczowa, ponieważ

[k]westia „bycia Polakiem” nie jest tu sprawą kompleksów kogoś, kto należy do narodu, którego historia układała się tak, a nie inaczej, nie jest ujmowana w kategoriach folkloru, nie jest oknem wystawowym, w którym pokazuje się portrety Kopernika i Chopina oraz pamiątki niedawnej martyrologii. W ujęciu Gombrowicza kwestia ta niczym się nie różni od kwestii „bycia Amerykaninem” czy „bycia Holendrem”. Jest następstwem swojego rodzaju dialektyki między ogólnością a szczególnością, która staje się udziałem każdego. „Bycie Polakiem” (Francuzem, Hiszpanem, Węgrem itd.) jest elementem sytuacji ludzkiej (Głowiński, 1974: 248).

Podobnie pisze Aleksander Fiut (2005: 97): „polskość to dla Gombrowicza hipostaza zbiorowych mitów, jedno z wcieleń wszędobylskiej formy”. Polskość jest więc specyficzna, wyjątkowa, wyróżnia się na tle innych narodowości, ale jednocześnie nie jest zwyczajnym opisem polskich obyczajów czy tradycji, a metaforą każdej innej narodowości, czy – szerzej – formy, która wywiera wpływ na jednostkę. Relację formy i polskości przedstawia poniższy obraz:

¹⁷ „le meilleur atout dont dispose Gombrowicz, c’est sa capacité extraordinaire à défiler L’Occident, à dialoguer sans complexe avec la culture européenne, d’égal à égal, en privilégiant toutefois la particularité de son optique, à la fois polonaise et nobiliaire”.

Rys. 3. Relacja polskośći wobec formy



Po co wyodrębniać polskość i omawiać ją dodatkowo, oprócz ogólnej charakterystyki formy? Warto to zrobić, ponieważ Gombrowicz poświęcił jej dużo miejsca i miał co do niej sprecyzowane i bogato opisane stanowisko. Tematowi polskości w całości poświęcona jest powieść *Trans-Atlantyk* oraz opowiadanie „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”, a sam Gombrowicz także pisał o niej m.in. w *Dzienniku 1953-1958*: „Mój stosunek do Polski wynika z mego stosunku do formy – pragnę uchylić się Polsce, jak uchylam się formie – pragnę wzbić się ponad Polskę, jak ponad styl – i tu i tam, to samo zadanie” (Gombrowicz, 2007: 59).

Motyw polskości co prawda ściśle wiąże się z polskimi kwestiami narodowymi, jak historia, stereotypy, symbole narodowe czy tradycja. Jednak nie należy rozumieć go wyłącznie w jego najściślejszym sensie, jako poglądy na kwestie polityczne, historyczne i tożsamościowe. Polskość Gombrowicza jest filozoficzną metaforą, o czym świadczą interpretacje Jeana-Pierre’a Salgas, który stwierdził, że „gombrowiczowska krytyka polskości rzuciła światło na całą nową ‘nierzeczywistość francuską’” (Salgas, 2004:7) i nazwał to „narodowym podejściem do spraw uniwersalnych” (ibid.: 88), a Dominique de Roux – że polskość Gombrowicza to siła mająca odnowić Europę (Miecznicka, 2002: 92). Polskość jest więc jednym z rodzajów formy, w obrębie której jednostka może osiągać różne etapy rozwoju, opisane wcześniej w modelu Nowaka. Także motyw niedojrzałości zostanie zanalizowany z odniesieniem do tego modelu (w zależności od tego, na jakim etapie rozwoju formy znajduje się jednostka, ma większą lub mniejszą skłonność do niedojrzałości). Dlatego poniżej zostanie przypomniany ten model:

- 1.) wejście w układ zastanych form i bierne przejęcie zastanych schematów,
- 2.) rozpoznanie swych uwarunkowań i próba zdobycia jak najwyższej pozycji w formie,
- 3.) zdobycie pozycji lidera w obrębie danej formy,
- 4.) zdobycie się na „najostrzejszą świadomość” swych uwarunkowań i wyzwolenie z formy, co skutkuje utworzeniem nowej formy międzyludzkiej.

Jak się okaże, nie wszyscy bohaterowie utworów Gombrowicza wpisują się w etapy wyodrębnione przez Nowaka, w związku z czym model ten trzeba będzie uzupełnić o dwa dodatkowe etapy, oznaczone cyframi rzymskimi: I. intuicyjne wyczuwanie istnienia formy i pierwsze próby dopasowania się do niej, II. uświadomienie sobie faktu istnienia formy, ale nieprzyjmowanie do wiadomości jej roszczeń, bunt przeciwko niej.

Pora odnieść podany powyżej model do utworów Gombrowicza. Nowak podjął się „przerabiania poezji na wykresy” (Nowak, 2000: 28), a więc przejścia od literatury do filozofii. Natomiast aby spełnić cel tej pracy, konieczny będzie powrót z filozofii do literatury. Będzie on polegał na posłużeniu się modelem filozoficznym, składającym się z opisanych przez Nowaka motywów, do analizy przykładów z utworów Gombrowicza. Metoda ta podyktowana jest dwoistym charakterem twórczości Gombrowicza, czerpiącym zarówno z literatury, jak i filozofii (patrz podrozdziały 5.1.3-5.2.3.2). W podrozdziale 5.1.3 przytoczone zostały wypowiedzi badaczy uznających wyraźną granicę między tekstami literackimi a filozoficznymi i naukowymi. Przekonanie o istnieniu takiej granicy podziela Patrycja Bobowska-Nastarzewska (2012: 41) i powołując się na Halinę Dzierżanowską wskazuje, że niesie ono za sobą konsekwencje dla tłumaczenia, ponieważ podejście do niego jest różne w zależności od tego, do której z dwóch kategorii zaliczy się dany tekst. Do tłumaczenia tekstów literackich nie formułuje się założeń metodycznych, bo subiektywne upodobania i wyobrażenia są ważniejsze niż wierność i dokładność, które z kolei stają się priorytetem w przypadku tłumaczenia tekstów nieliterackich – celem tychże jest jasne i dokładne oddanie myśli autora (Dzierżanowska 1988: 10, za: Bobowska-Nastarzewska, 2012: 41). Natomiast tłumaczenie tekstów łączących literaturę z filozofią czerpie z repertuaru tych dwóch podejść, nie może się jednak ograniczać tylko do jednego z nich, gdyż mogłoby to prowadzić do pominięcia w przekładzie istotnych elementów oryginału. W podrozdziale 5.1.3.2 twórczość Gombrowicza została umiejscowiona w typologii tekstów literacko-filozoficznych Zarębianki (2016) pod kategorią bezpośrednich

powiązań literatury z filozofią. Jego twórczość, przybierająca postać literacką, zawiera w sobie filozofię i przekład tej filozofii na język literatury wymaga wyobraźni i stylu literackiego, którym spójnie i trafnie musi zostać oddana myśl filozoficzna. Analiza porównawcza tekstów wyjściowych z tekstami docelowymi, jaka będzie miała miejsce w następnym podrozdziale, będzie się zatem koncentrować na elementach literackich i ich potencjale wyrażania motywów filozoficznych Gombrowicza.

6.2. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego formy

W tym podrozdziale oraz dwóch następnych będzie miała miejsce analiza tłumaczeniowa motywów filozoficznych scharakteryzowanych w podrozdziałach 6.1.2-6.1.3. Wszystkie trzy motywy będą się odnosić do modelu ewolucji jednostki w obrębie formy, opracowanej przez Nowaka, a zwłaszcza motyw pierwszy – forma, jako że bezpośrednio jest z tym modelem związana. Podrozdziały te będą dotyczyły szczegółowej charakterystyki kolejnych stadiów formy (6.2) oraz związanych z nią motywów niedojrzałości i polskości (6.2.1 i 6.2.2). Jednak motywy filozoficzne Gombrowicza nie mogą być rozpatrywane abstrakcyjnie, muszą się odnosić do konkretnych osób i sytuacji. Dlatego każdy etap ewolucji formy będzie opisany przez pryzmat reprezentowanych przez niego postaci, używanego przez nie słownictwa, a często i poprzez konkretne sceny, mające decydujące znaczenie w wyrażaniu się filozofii Gombrowicza. Tym samym, analiza będzie się opierać o konkretne przykłady z utworów, które zawsze będą rozpatrywane pod kątem ich spójności z motywami filozoficznymi. Ze względu na cele, założenia oraz rozmiary niniejszej pracy nie będą brane pod uwagę inne, niefilozoficzne interpretacje. Przede wszystkim pod uwagę zostaną wzięci główni bohaterowie i ich sobowtórzy-towarzysze. W powieściach Gombrowicza głównemu bohaterowi zawsze towarzyszy jego alter-ego, które myśli tak samo jak on, przejmuje inicjatywę i prowadzi go do celu, który chce osiągnąć (Fiała, 1974: 93). Wyjątkiem od tej reguły będzie etap 1. rozwoju człowieka w obrębie formy, na którym nie znajduje się żaden z bohaterów pierwszoplanowych, w związku z czym trzeba będzie w tym przypadku sięgnąć do bohaterów drugo- i trzecioplanowych. Ich nieobecność w przypadku pozostałych etapów jest uzasadniona tym, że autor podaje o nich zbyt małą ilość informacji, by dało się w nich zauważyć cechy

charakterystyczne mogące służyć za przedmiot analizy. Poza tym, sytuacja tych bohaterów ma o wiele mniejsze znaczenie niż sytuacja bohatera głównego, który napędza najważniejsze wątki utworów i jest *porte-parole* samego autora, wyrażającym jego stanowisko filozoficzne.

Obiektem analizy porównawczej będą motywy filozoficzne, przejawiające się pod postacią barwnego, różnorodnego języka powieści Gombrowicza. Choć można mówić o pewnych cechach charakterystycznych tego języka, to zmienia się on z powieści na powieść, czasem dość znacznie. Zamiłowanie do gier słownych, ujawnione już w *Pamiętniku*, rozkwita w pełni w *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku*. Przy czym główne przesłanie *Ferdydurke* jest rozpięte między słowami-kluczami oznaczającymi części ciała, takimi jak pupa, gęba, czy łydka, pojawiającymi się na przestrzeni utworu. Do tej cielesnej nomenklatury Gombrowicz nie powraca w kolejnych utworach ani nie tworzy kolejnej analogicznej. Nie znaczy to jednak, że zaprzestaje oryginalnych zabiegów językowych, bo kolejna powieść, *Trans-Atlantyk*, w całości napisana jest językiem stylizowanym na anachroniczną, sarmacką gawędę. Choć język *Pornografii* i *Kosmosu* nie jest tak barwny i różnorodny, co w poprzednich dwóch powieściach, także znajdziemy tam charakterystyczne tylko dla nich słowa-klucze (np. kosmos, berg, terminologia związana z teatrem, określenia ciemności), będące wyrazem motywów filozoficznych. Dlatego nie sposób ściśle usystematyzować zasób językowego wyrazu motywów filozoficznych i przy każdym utworze będzie on nieco inny. W większości przypadków przedmiotem analizy będą takie elementy językowe, jak cechy charakterystyczne idiolektów postaci, opis ich działań, imiona, gry słowne, nazwy elementów kulturowych czy inne specyficzne zabiegi, na które zwraca uwagę narrator, a które współtworzą językowy świat formy, niedojrzałości i polskości. Taka waga języka w tworzeniu motywów filozoficznych wynika z wniosków, jakie odczytał Marian Bielecki w swojej recenzji *Gombrowicza i nadliteratury* Michała Głowińskiego:

język stanowi podstawowe tworzywo utworu literackiego (s. 127), (...) to język przesądza o autokreacji, a więc i tożsamości postaci (s. 127), i (...) to język stwarza literackie światy (s. 25) i dlatego to właśnie w płaszczyźnie językowo-narracyjnej, będącej wehikułem ideowych znaczeń (s. 85, 110, 122), niereprezentowanych w dyskursie, ale niejako wytwarzanych na mocy jego performatywności (s. 124), rozgrywa się to, co najistotniejsze dla fabuły (s. 85, 127) (Bielecki, 2005: 105).

Zresztą poglądy na temat roli języka w twórczości Gombrowicza Głowiński zawarł już wcześniej w innym tekście:

W świecie Gombrowicza język nigdy nie jest niewinny; nie jest zjawiskiem naturalnym, nie można mu ufać. Twórczość literacka staje się swojego rodzaju krytyką języka, a zatem i kultury, której jest komponentem. To jednak nie wszystko: jest także swoistą formą literackiej autorefleksji, przy takim założeniu językiem nie można się tylko posługiwać, staje się on problemem (Głowiński, 1984: 382).

Oprócz tego, jak zauważa Jerzy Jarzębski (2007a: 89-90), „[s]ceny projektowane przez autora w powieściach czy opowiadaniach mają najczęściej charakter swoistego spektaklu, rozgrywają się na oczach widzów i wobec nich”, a jak wiadomo, wypowiedzi aktorów to zasadnicza część spektaklu. Ze „spektaklowego”, czy raczej teatralnego charakteru utworów Gombrowicza wynika jeszcze jeden wniosek: cechy charakterystyczne, przesądzające o przynależności bohaterów do danej formy, są często wyeksponowane i skondensowane właśnie w scenach najważniejszych dla wymowy i przesłania filozoficznego danego utworu.

Przed przejściem do analizy tłumaczeniowej warto poświęcić kilka zdań metodzie, za pomocą której będzie prowadzona. Punktem wyjścia i dojścia jest oczywiście filozofia Gombrowicza, zogniskowana wokół trzech opisanych już motywów filozoficznych. Najpierw z tekstu wyjściowego wyodrębnione zostaną jednostki przekładu¹⁸ będące wyznacznikami motywów filozoficznych Gombrowicza. Następnie zostaną one zestawione z ich zaproponowanymi przez tłumaczy rozwiązaniami w tekście docelowym, aby zdefiniować technikę tłumaczeniową oraz stopień wyrażania filozofii Gombrowicza. Analiza będzie miała zatem charakter atomistyczny, czyli rozpatrujący pojedyncze przypadki pod kątem użytych technik tłumaczeniowych i stopnia wyrażania filozofii Gombrowicza. Jednak pojedyncze przypadki, każdy z osobna, w żadnym razie nie mogą przesądzać o stopniu i charakterze wyrażania motywów filozoficznych w szerszej perspektywie. Dopiero zebranie większej liczby przykładów i rozpatrzenie ich jako pewnej całości może dać wiarygodny obraz filozofii Gombrowicza w tekstach docelowych. Dlatego kolejnym aspektem analizy będzie ujęcie pojedynczych przypadków w szerszym

¹⁸ Jednostka przekładu to jednostka powstała w wyniku segmentacji tekstu wyjściowego, składa się z elementów o podobnych cechach semantycznych i w tekście docelowym otrzymuje swój ekwiwalent (Tomaszkiewicz, 2004: 46).

kontekście, a więc włączenie ich do analizy holistycznej, która ostatecznie pozwoli odpowiedzieć na pierwsze pytanie badawcze: czy motywy filozoficzne Gombrowicza zostały uwzględnione we francuskich przekładach zgodnie z priorytetowym statusem, jaki posiadają w twórczości Gombrowicza.

Powyżej wspomniane zostało pojęcie „technik tłumaczeniowych” i wymaga ono wyjaśnienia. Dyskusje zmierzające do ustalenia, czym są techniki, strategie, operacje, procedury, działania, figury przekładu (czy jeszcze inne pojęcia wpisujące się w zakres środków służących do nazwania sposobów tłumaczenia) są tak obszerne i zróżnicowane, że trudno byłoby te dyskusje streścić – a co dopiero wyciągnąć z nich jakieś ogólne, uniwersalne wnioski. Nie jest to też celem niniejszej pracy, dlatego na jej potrzeby wykorzystana zostanie definicja techniki podana przez Jerzego Brzozowskiego, pozostająca w ścisłej relacji do „strategii”. Według badacza, strategia jako sposób tłumaczenia „musi być świadoma (a nie ‘potencjalnie świadoma’) i globalna (a nie lokalna)” (Brzozowski, 2011: 52). Pierwszy wymóg budzi zastrzeżenie – jak poznać, czy strategia została zastosowana świadomie bądź nie? Zwłaszcza że cytowany badacz słusznie zauważa, że strategia nie musi być zastosowana w pełni, ale tylko w jakiejś części (ibid.: 52-53), co dodatkowo utrudnia uściślenie, czy (i do jakiego stopnia) została wprowadzona przez tłumacza świadomie. Natomiast globalny charakter strategii jest tym, co odróżnia ją od techniki – technika podlega strategii (Brzozowski, 2011: 51-52) i stanowi rozwiązanie punktowe, odnoszące się najczęściej do jednej jednostki przekładu.

Kategoria techniki będzie zatem kluczowa przy analizie poszczególnych przykładów z tekstów wyjściowych i docelowych. Aby usystematyzować analizę, zachować jej spójność i konsekwencję terminologiczną, w jej trakcie zostaną przywołane i użyte pojęcia zamieszczone i zdefiniowane w *Terminologii tłumaczenia* (Tomaszkiewicz, 2004). Będą to przede wszystkim nazwy technik tłumaczeniowych, ale nie tylko. Wybór takiego źródła został podyktowany jego zwięzłością, uniwersalnością i całościowym charakterem, obejmującym podstawowe i najważniejsze pojęcia z zakresu przekładoznawstwa. Zatem wszystkie przywoływane w tekście pojęcia i definicje pochodzą z *Terminologii tłumaczenia*, o ile nie zaznaczono inaczej. Oprócz tego we wszystkich przykładach zaczerpniętych z utworów Gombrowicza podkreślenia pochodzą od autorki – tak samo jak retranslacje z francuskich tekstów docelowych z powrotem na język polski. W nawiasach na końcu cytatów w tabelach podane są numery stron, z których cytaty te zostały

zaczepnięte. Po tych uwagach technicznych, najwyższa pora przejść do samej analizy. Będzie ona przebiegała zgodnie z kolejnymi etapami rozwoju człowieka Gombrowiczowskiego w obrębie formy, a jej punktem wyjścia będzie zawsze treść i tematyka utworów Gombrowicza.

6.2.1. Etap I – intuicyjne wyczuwanie istnienia formy i pierwsze próby dopasowania się do niej

Wędrówka człowieka Gombrowiczowskiego w świecie międzyludzkiego rozpoczyna się od etapu numer I, charakterystycznego dla bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Ewa Graczyk (2004: 8-9) zaproponowała potraktowanie bohaterów opowiadań tego zbioru, choć różnych i przechodzących zróżnicowane przygody, jako jeden hipotetyczny podmiot:

w jakimś sensie *Pamiętnik* jest naprawdę rodzajem pamiętnika jednej dojrzewającej istoty. Przyjmijmy, że nieciągłość fabularna, nietożsamość postaci, osobność, pojedynczość każdego z opowiadań ukrywa głębiej jakiegoś rodzaju ciągłość i jedność zarówno tekstualną, jak i podmiotową (w sensie konstytuowania się w zbiorze jednego podmiotu narracji) (Graczyk, 2004: 8).

Bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* mają rzeczywiście ze sobą wiele wspólnego: są odmienni pod różnymi względami, albo są niedojrzali fizycznie, albo odstają od reszty przeciętnych członków społeczeństwa, nie rozumieją, do czego służy forma i na czym ona polega. Wyczuwają jedynie instynktownie, że to jest coś, co „powinno się” robić, aby zyskać aprobatę osób w ich otoczeniu, więc z mniejszym lub większym sukcesem próbują naśladować zaobserwowane zachowania. Ze względu na ich nieświadomość i brak doświadczenia, czy też „wyrobienia”, nie można ich traktować jako pełnoprawnych graczy w świecie formy. Hipotetyczny bohater *Pamiętnika* robi (nawet o tym jeszcze nie wiedząc) dopiero przymiarki, aby wejść do gry.

Te wspólne cechy bohaterów można ująć mianem niższości: pod względem wieku (Alicja w „Dziwiciu”, bohater „Przygód”), statusu społecznego (mieszczanin Dróbek w „Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj”, Stefan Czarniecki o niepolskim pochodzeniu w „Pamiętniku Stefana Czarnieckiego”), stanu zdrowia (epileptyk w „Tancerzu mecenasa Kraykowskiego”), lub jakiejś wstydlivej przypadłości albo słabości („Na kuchennych

schodach” – poważny członek MSZ-u ma skłonność do nieatrakcyjnych fizycznie sług, „Szczur” – zbój będący postrachem okolicy i mordercą boi się szczura, „Bankiet” – król ma skłonności do przekupstwa i korupcji). Odmienność i niższość objawia się też niezrozumieniem zasad rządzących światem, przez co ci bohaterowie czują się wyobcowani, ignorowani, zagubieni. Sędzia śledczy w „Zbrodni z premedytacją” przeforsowuje swoją, stereotypową wersję okoliczności morderstwa (zgodną z gatunkiem powieści detektywistycznej), choć prawda jest zupełnie inna i on o tym wie, nie umie jednak sobie wyobrazić innego scenariusza wydarzeń, bohater „Tancerza mecenasa Kraykowskiego” opacznie rozumie kwestie dorosłości i obyczajów, mieszczanin w „Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj” nie rozumie arystokracji, Alicja w „Dziewictwie” nie rozumie, czym jest miłość). Jeden z bohaterów otwarcie wyznaje: „Wałęsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji (...)” („Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”, 35).

Powyższe cechy sprawiają, że bohaterowie mimo woli demaskują stereotypy społeczne, swoimi nietypowymi zachowaniami uwypuklają specyfikę formy. Jednak ich niższość nie jest jeszcze niedojrzałością. Jest to niższość, która mogłaby się przeistoczyć w niedojrzałość, ma do tego predyspozycje, ale bohaterowie są zbyt zagubieni i nieświadomi siły, jaką dysponują, by w ogóle uznać ją za siłę i zrobić z niej użytek. Dlatego ich niższość jest najczęściej ich zgubą i nie prowadzi ani do ich awansu w obrębie form, ani do zniszczenia form. Podkreśla to forma opowiadania, które z zasady jest krótkie i jednowątkowe. Bohaterowie mają jedynie czas, żeby się przedstawić i opowiedzieć jakieś jedno ważniejsze wydarzenie, które prowadzi do ich kompromitacji, po czym opowiadanie się kończy. W późniejszych utworach Gombrowicz rozwinie swoje historie do rozmiarów powieści i ukaże zmagania człowieka z formą w bardziej złożony sposób. Na etapie *Pamiętnika* są to tylko załączki. Bohaterowie czują na sobie ciężar społecznych oczekiwań, ale nie są w stanie ani w pełni ich sobie uświadomić, ani pogodzić ich ze swoją naturą.

W tym podrozdziale zostaną przeanalizowane opowiadania, których warstwa językowa przyczynia się do uwydatnienia postawy głównego bohatera wobec formy. Chodzi o gry językowe, znaczące imiona, słowa kluczowe dla danego utworu i jego tematu.

Wyścig osób dążących do jak najlepszego przystosowania się do nieznanej im jeszcze formy otwiera „tancerz mecenasa Kraykowskiego”, główny bohater opowiadania

pod tym samym tytułem. Nie znamy jego imienia, za to informuje on, że jest epileptykiem, nie pracuje, nie ma rodziny ani przyjaciół, jest więc niejako wyłączone ze społeczeństwa:

<i>Tancerz mecenasa Kraykowskiego PL</i>	<i>Le danseur du maitre Kraykowski FR</i>
Nie odciągali mię, jak innych, krewni, znajomi i przyjaciele, kobiety i tańce, poza jednym jedynym <u>tańcem – św. Walentego</u> – nie znałem tańców ani kobiet. (17)	Je n'étais pas détourné comme les autres par des parents ou des connaissances, des amis, des femmes et des danses; je ne connaissais aucune danse, sauf <u>celle de Saint-Guy</u> , et aucune femme. (85)

Powyższy fragment wyjaśnia też, dlaczego bohater tytułuje się tancerzem – jako swoje jedyne zajęcie życiowe podaje taniec św. Walentego. Święty ten jest patronem osób cierpiących na choroby umysłowe i nerwowe, między innymi padaczkę, przez co bohater jeszcze raz, tym razem eufemistycznie mówi, że jest epileptykiem. Nawiązuje przy tym do objawów tej choroby, polegających na niekontrolowanych ruchach, mogących nieco przypominać taniec. Jednak skojarzenie choroby z tańcem tym wyraźniej uwydatnia smutne życie, jakie wiecie bohater – jego jedyną „rozrywką” jest taniec wcale niebędący wynikiem zabawy, ale cierpienia. W tekście docelowym natomiast cierpi on na „danse de Saint-Guy”. Po polsku to „taniec św. Wita”, pospolita nazwa choroby – pląsawicy Sydenhama. Jest to choroba inna niż epilepsja, choć jeden z jej objawów także polega na niekontrolowanych ruchach i dotyka ona przede wszystkim dzieci. Mamy tu więc do czynienia z nieścisłością terminologiczną i faktową. Tekst docelowy nawiązuje do innej choroby, której pospolita nazwa obejmuje leksem „taniec”, jednak w tekście wyjściowym, tak jak i w docelowym także nie istnieje nazwa „taniec św. Walentego”. W związku z tym brzmi ona obco już dla czytelnika polskojęzycznego, a znaczenia owego tańca można się domyślić dopiero dzięki wcześniej wymienionej nazwie choroby oraz dzięki faktowi, że święty Walenty jest patronem chorych na nią osób. Poza tym wiadomo, że bohater jest dorosły, gdyż żyje samodzielnie ze skromnego, ale stałego dochodu, natomiast dziecięca choroba we francuskim tekście docelowym jeszcze bardziej podkreśla niższość bohatera i jego niedojrzałość. Jest to zatem adaptacja. Choć Tomaszewicz (2004) i Dąbbska-Prokop (2000: 27) uznają adaptację za strategię, a więc zabieg szerszy od techniki, za jaką należałoby uznać ten punktowy przypadek, zwracają też uwagę, że kluczowy jest tu mechanizm tłumaczenia, a nie objętość tekstu podlegającego strategii adaptacji.

Adaptacja „[m]oże dotyczyć poziomu językowego tekstu, np. gdy tłumacz decyduje się na użycie innych niż w TW środków stylistycznych. Może też dotyczyć poziomu pragmatycznego, gdy pociąga ona za sobą zmianę ‘realiów tekstu zawartych w TW w przypadku istotnych różnic kulturowych’” (Dąmbaska-Prokop, 2000: 27). Jest to tym bardziej uzasadnione, że *Tezaurus terminologii translatorycznej*, proponuje zgodną z powyższą definicję adaptacji, nazywając ją z kolei „procedurą lingwistyczną” i „sposobem tłumaczenia” (Lukszyn, 1998: 13). Nie precyzuje on też zakresu wielkości jednostki przekładu, jaką miałyby obejmować adaptacja, określając ją ogólnie jako „informację” oraz „realia”.

Użycie nazwy pospolitej choroby, choć innej niż ta, na którą cierpi bohater, natychmiast nakierowuje czytelnika na właściwy tor interpretacyjny: chodzi o objaw choroby, polegający między innymi na ruchach tanecznych. Tym samym, obie choroby przywołane w tekście wyjściowym i docelowym spełniają cel główny: uzasadniają miano tancerza, nadane bohaterowi w tytule. Tekst docelowy ułatwia czytelnikowi zadanie, jako że zawiera nazwę konkretnej choroby. Autor w tekście wyjściowym nieco utrudnia zadanie: posługuje się nie przyjętą nazwą, ale nazwą wymyśloną przez siebie, pozwalając dopiero na właściwe odczytanie dzięki kontekstowi (przedstawia się chory człowiek) oraz dwóm elementom w nazwie: „tańcowi” i „świętemu Walentemu”, obojgu konotującym w jakiś sposób epilepsję. W omawianym opowiadaniu, w perspektywie motywów filozoficznych wierność faktowa i terminologiczna nie wydaje się też najważniejsza. Choroba ma być znamieniem niższości bohatera. Dlatego użycie nazwy choroby nieco innej, ale podobnej do tej w tekście wyjściowym, i w dodatku potęgującej niższość, zgadza się z filozoficznym zamysłem Gombrowicza. Tym samym stanowi kompensację w stosunku do innych przypadków, w których filozofia nie wybrzmiewa równie mocno w tekście docelowym, co w wyjściowym.

Wbrew temu, co deklaruje epileptyk, korzysta on z rozrywek, a przynajmniej jednej, o której się dowiaduje czytelnik. Jest to oglądanie operetki, ciągle tej samej. W momencie, kiedy zaczyna się utwór, bohater oświadcza, że przyszedł na nią już trzydziesty czwarty raz. Podczas próby kupienia biletu bez kolejki, jedna z osób przywołuje go do porządku. Tą osobą jest mecenas Kraykowski, mężczyzna w sile wieku, elegancki, zadbany i wspaniały, który bohaterowi jawi się jako ideał. Od czasu zajścia w teatrze epileptyk pała do niego nabożnym szacunkiem i go śledzi, by mu ten szacunek okazywać. Nie bez

znaczenia jest jego zawód, cieszący się dużym prestiżem społecznym. Mecenasa to synonim adwokata i tak też jest on określany w tekście docelowym – „avocat” – zamiennie z „maître”. Drugie z określeń ma co prawda wiele znaczeń, zawsze jednak konotujących osobę wysoką rangą, darzoną szacunkiem, a w języku prawniczym niektórych krajów francuskojęzycznych (w tym Francji) oznacza adwokata, notariusza lub komornika sądowego. W związku z tym oba miana, podobnie jak i po polsku, adekwatnie oddają nazwę zawodu adwokata i stanowią jej odpowiedniki słownikowe.

Od czasu zajścia w teatrze, chory uznaje mecenasa za swoje bóstwo i ten obcy człowiek staje się dla niego sensem życia i obsesją. Śledzi go, starając się o nim jak najwięcej dowiedzieć, okazać mu szacunek i uwielbienie, a nawet miesza się w jego osobiste sprawy. W licznych opisach daje dowody na doskonałość mecenasa, między innymi na jego sposób wyrażania się:

<i>Tancerz mecenasa Kraykowskiego PL</i>	<i>Le danseur du maître Kraykowski FR</i>
Pazurki, kobitka, lumpka, birbant, lampart, bibosz – ha, ha, bibosz z kochanego doktorka ! I – „ja proszę”, to „ja proszę” tak wymowne i nieodparte, tak kulturalne, a nieznoszące sprzeciwu, jakby dwuwyrazowa kronika wszelkich możliwych tryumfów. (16-17)	« Petites griffes », « petite femme », « petite bombe », « noceur », « viveur », « bon buveur », « ah ! Ah ! vous êtes un bon buveur, cher ami ! ». Et ce « oh ! je vous en prie ! » si éloquent et irréfutable, si bien élevé, mais sans réplique, comme si quelques mots résumaient tous les triomphes. (84)

Jak można dowiedzieć się z przypisów dołączonych do wydania *Bakakaju i innych opowiadań*, „lumpka” oznacza hulankę, „lampart” – (przestarzałe) uwodziciela. „bibosz” i „birbant” to natomiast określenia na człowieka lubiącego dobrą zabawę z alkoholem, i są to również archaizmy. Wszystkie te słowa występują w podanych znaczeniach w *Słowniku języka polskiego z lat 1900-1927* jako nienacechowane. Są one zatem świetnie znane i współczesne bohaterowi, który ich używa, i oddają one charakter życia rozrywkowego w 20-leciu międzywojennym. W tekście docelowym zastępują je „petite bombe” (zdrobnienie od pojęcia *argot* oznaczającego hulankę), „noceur” (potocznie: osoba lubiąca zabawę), „viveur” (przestarzałe *bon vivant*) i „bon buveur” (osoba lubiąca i umiejąca pić alkohol). Dla pozostałych jednostek przekładu podane są odpowiedniki słownikowe:

„pazurki” – „petites griffes”, „petite femme” – „kobitka” (ten ostatni przypadek nie obejmuje nacechowania obecnego w tekście wyjściowym). Z powyższej wypowiedzi nie wynika żaden konkretny sens, są to pojedyncze słowa wyłapane z wypowiedzi adwokata, świadczące o jego wyrobieniu towarzyskim, zamiłowaniu do przyjemności i umiejętności cieszenia się nimi w kulturalny sposób. Tekst docelowy odznacza się wysokim stopniem ekwiwalencji – niektóre słowa mają niemal to samo znaczenie, czasem tylko nieco inny rejestr – dzięki czemu spełnia tę samą rolę i świadczy o klasie adwokata i jego zamiłowaniu do zabawy.

Co prawda opis adwokata nie budzi zastrzeżeń co do prawdziwości – rzeczywiście jest to zamożny, szanowany i kulturalny obywatel – jednak chory okazuje mu oddanie w sposób będący zupełnym przeciwieństwem zasad życia społecznego: śledzi go, miesza się w jego życie osobiste, kupuje mu kwiaty, itp. Odnosi się wrażenie, że im bardziej adwokat jest godny podziwu, tym bardziej chory chce się unieść, stać żalosnym – także w jego oczach. W jednej ze scen śledzi on adwokata, ten go zauważa i nie mogąc tego dłużej znieść, zatrzymuje się, żeby wykrzyczeć swoją złość. Orientuje się, że obcy chory go śledzi i miesza się w jego sprawy. Daje do zrozumienia, że sobie tego nie życzy, grożąc, że go zbije laską. Bohater zamiast uciec lub się wytłumaczyć, nadstawia plecy, myśląc, że już teraz spotka go kara. Myli się jednak i kiedy się wyprostowuje, adwokat już odchodzi. W tej sytuacji postanawia odebrać obiecaną karę przy innej okazji – któregoś razu udaje mu się wypatrzyć mecenasa przed gmachem sądu. Podchodzi więc do niego:

<i>Tancerz mecenasu Kraykowskiego PL</i>	<i>Le danseur du maître Kraykowski FR</i>
Wreszcie bełkoce, jękając się w płyty chodnika : - Może teraz? <u>Zawsze, zawsze, zawsze...</u> (20)	A la fin je bégaye vers les dalles du trottoir - Maintenant peut-être ?... (88)

„Zawsze, zawsze, zawsze...” nie ma większego sensu w danej sytuacji i wzmacnia wrażenie szaleństwa głównego bohatera, a poza tym siła tej sytuacji polega na tym, że bohater przerwał zniechęca swoim bełkotem kulturalną rozmowę szacownych adwokatów przed gmachem sądu. Można to też uznać za skrót myślowy od komunikatu: „zawsze jestem do dyspozycji i w gotowości, by otrzymać cięgi”. W tekście docelowym słowa te zostały

pominięte. Mogło to wynikać z pozornego braku ich powiązania z resztą wypowiedzi bohatera. W takiej sytuacji opuszczenie w niewielkim zakresie wpływałoby na ogólny obraz jego charakteru, na który składa się szereg innych wypowiedzi i zachowań. Jednak brak bezsensownych słów odbiera część efektu sytuacji, w której zderza się konwenans z anomalią, poza tym z tekstu docelowego nie da się odczytać ciągłej gotowości bohatera, by odebrać karę. Pod tym względem powyższe opuszczenie ma już większe znaczenie i nie oddaje części znaczenia sytuacji.

Innym nietypowym działaniem głównego bohatera – i ostatnim – jest projekt zmuszenia jednej kobiety, aby zgodziła się być kochanką adwokata. Bohater widzi, że w czasie spotkania towarzyskiego ze swoją żoną oraz innym małżeństwem mecenas wykazuje nią zainteresowanie i rzeczywiście, okazuje się, że składa jej wizyty. Po jednej z nich wychodzi w złym humorze, co doprowadza głównego bohatera do wniosku, że kobieta nie chce z nim kontaktu. Chory jest bardzo niezadowolony, ponieważ widząc ich dwoje podczas kolacji w restauracji uznał, że jest z nich idealna para. Odtąd postanawia więc ratować romans: „Powziąłem plan hipnozy, stałej, konsekwentnej presji za pomocą tysiąca drobnych faktów, mistycznych wskazówek, które nie przenikając do świadomości wytworzyłyby podświadomy stan konieczności” (21).

Oto jego przykładowe działanie:

<i>Tancerz mecenas Kraykowskiego PL</i>	<i>Le danseur du maître Kraykowski FR</i>
Rysowałem kredą na murze domu, w którym mieszkała, strzałkę i <u>duże K.</u> (21)	Je dessinaï par exemple à la craie, sur le mur de la maison ou elle vivait, une petite flèche avec <u>l’initiale K.</u> (88)

Litera „K” odnosi się oczywiście do nazwiska adwokata Kraykowskiego. W tekście docelowym nie tylko jest ono oddane, ale wręcz podkreślone poprzez eksplicytację – „initiale” to pierwsza litera jakiegoś słowa, najczęściej nazwy własnej, w tym przypadku nazwiska. Wyeksplicytowanie jej przyczynia się do podkreślenia filozoficznego aspektu utworu, bo zwraca uwagę na działanie głównego bohatera i ułatwia odczytanie znaczenia powyższej litery.

Bohater chwali się jeszcze innym pomysłem:

<i>Tancerz mecenasa Kraykowskiego</i> PL	<i>Le danseur du maître Kraykowski</i> FR
Albo wetknięty w drzwi świstek, a na nim – nic, urywek wiersza: „ <u>Znasz-li ten kray, gdzie cytryna dojrzewa?</u> ” (21)	Ou encore un bout de papier enfoncé dans le trou de la serrure, et contenant seulement cette ligne: « <u>Znasz-li ten kray, gdzie cytryna dojrzewa ?</u> » (89)

Podkreślony cytat został zaczerpnięty z utworu Adama Mickiewicza „Do H***. Wezwanie do Neapolu (Naśladowanie z Goethego)”. Podobnych cytatów z literatury polskiej i europejskiej jest w utworach Gombrowicza wiele (na przykład parafraza cytatu z *Boskiej Komedii* Dantego w *Ferdydurke*, czy mniej znany cytat z „Laury i Filona” Franciszka Karpińskiego w *Zbrodni z premedytacją*¹⁹). Jednak charakter i kontekst cytatu są bez znaczenia dla wymowy opowiadania. Według słów Jerzego Jarzębskiego, cytaty i kryptocytaty u Gombrowicza

niczego nie zapowiadają, nie otwierają dialogu z klasykami itd., są raczej sygnałem, wskazaniem palcem dzieła, z którego cytat wzięto, i prawie nic więcej. Teksty przywoływane przez Gombrowicza skruszone zostały na zbyt małe kawałki, by mogły zaistnieć jako samodzielny element konstrukcyjny, występują w towarzystwie nowych kontekstów, znacząc coś innego (Jarzębski, 1997: 7).

Także i powyższy cytat nie rzuca nowych kontekstów dla wymowy utworu. Wraz z innymi, podobnymi kryptocytatami świadczy o zakorzenieniu Gombrowicza w literaturze polskiej i światowej oraz o jego znajomości dzieł innych pisarzy – najczęściej z poprzednich epok. Można sobie wyobrazić, że pisarzowi-filozofowi w trakcie pisania własnych tekstów przypominały się pojedyncze wersy, urwane zdania z innych, dawniej przeczytanych i dobrze znanych utworów. Jeśli akurat któryś z nich pasował do kontekstu, mógł zostać wykorzystany. Jednak po włączeniu do nowego tekstu cytaty tracą dawne znaczenia. W tym przypadku „Znasz-li ten kray, gdzie cytryna dojrzewa?” stanowi jedynie grę słów, nawiązując do nazwiska mecenasa Kraykowskiego. Liścik z tymi słowami, wetknięty między drzwi, ma przypomnieć kobiecie o kochanku. Ten zamiar autora jest zaznaczony podwójnie: poprzez zwracający uwagę, archaiczny dziś już zapis rzeczownika „kraj”, którego zmieniona ostatnia litera upodabnia go fonetycznie i wizualnie do nazwiska

¹⁹ „Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły i ktoś tam klaszcze za borem.” („Zbrodnia z premedytacją”, w: *Bakakaj*, 2002: 59).

mecenasa; a także poprzez kursywę, w którą jest ujęte. Ta gra słów stanowi jedyny sens, dla którego wtrącony został powyższy cytat. Do tekstu docelowego został on przeniesiony techniką transferu bezpośredniego (a więc nie został przetłumaczony na francuski i w tekście docelowym figuruje nadal po polsku) i umieszczony jest do niego przypis tłumacza: „1. Jeu de mots intraduisible. Si l’auteur était français il aurait appelé son avocat Fleury, par exemple. Le narrateur pourrait alors écrire sur son bout de papier : connais-tu le pays ou *fleury* l’oranger (N.d.T.) ». Według objaśnienia „fleury” to jednocześnie proponowane nazwisko oraz czasownik „rozkwitać” (*fleurir*) w trzeciej osobie liczby pojedynczej, ze zmodyfikowaną ortografią. Zatem przypis wyjaśnia wyłącznie mechanizm tworzenia podobieństwa brzmieniowego między nazwiskiem a cytatem, brakuje za to jego pochodzenia i autora cytatu, które, jak zostało wskazane powyżej, nie mają w tym przypadku znaczenia. Zatem gra słów została wyjaśniona na analogicznym przykładzie stworzonym w języku francuskim. Rozumiejąc, na czym polega gra słów i wiedząc, że odnosi się do mecenasa, czytelnik może zrozumieć jej cel, czyli przypomnienie kochance adwokata o tym, że ma być wobec niego łaskawsza.

Powyższe przykłady w obu wersjach językowych pokazują, że tytułowy „tancerz” opacznie rozumie autorytet i konwenans społeczny. Uznaje obcego człowieka za autorytet dlatego, że ten zmusił go do zastosowania się do reguł *savoir-vivre’u*, po czym usiłuje oddawać mu cześć na sposoby, których tamten wcale nie chce i które są dla niego przykre. „Tancerz” posuwa się nawet do gotowości, aby stać się obiektem jego przemocy. Paradoksalnie, komuś, kto jest świetnie przystosowany społecznie, bohater daje dowody uwielbienia poprzez zachowania nieakceptowane społecznie jako wyraz szacunku, co staje się utrapieniem mecenasa. W opowiadaniu mamy do czynienia z opisem osoby świetnie przystosowanej do formy towarzyskiej (być może był to pierwowzór Fryderyka z późniejszej powieści Gombrowicza, *Pornografii*), ale to nie ta osoba jest głównym bohaterem utworu. Jest nią postać anonimowa, żyjąca poza nurtem normalnego życia społecznego, która swoim zachowaniem utrudnia mecenasowi realizację jego formy. Jednak „tancerz” nie robi tego specjalnie, wręcz przeciwnie, chce towarzyszyć mecenasowi i podziwiać jego piękne życie (śledząc go), dając mu dowody szacunku (naśladując go, jedząc dokładnie te same potrawy w restauracji, podarowując kwiaty, opłacając z góry jego ciastka, oferując się jako obiekt przemocy) i starać się poprawiać to, co jego zdaniem nie pasuje do formy mecenasa (domniemane odrzucenie kochanki). To

niechciane, ślepe i niezręczne uwielbienie odnosi skutek odwrotny do zamierzonego. Po drugie, ostatecznie z dwojga bohaterów przegrywa chory, za swoje działania płacąc zdrowiem – utwór kończy się jego atakiem epilepsji i znacznym pogorszeniem się stanu jego zdrowia. Nie ma więc mowy o otwartym buncie, który będzie charakteryzował postaci na kolejnym etapie rozwoju formy.

Można też przyjąć, że główny bohater postępuje w sposób ironiczny i faktycznym celem jego działań jest demaskowanie wad wyższych sfer, zajętych prowadzeniem swego dostatniego, wygodnego życia i obojętnych lub wręcz wrogich wobec niższych sfer. Wątek niesprawiedliwości społecznej zostanie poruszony także w *Ferdydurke*, gdzie Miętus będzie się starał nawiązać przyjaźń ze służbą. Jest on charakterystyczny także dla innych opowiadań ze zbioru *Bakakaj*, jak „Na kuchennych schodach” czy „Biesiada u hrabiny Kotłubaj”. To ostatnie będzie kolejnym utworem do analizy.

Z pewnością interpretacja utworów Gombrowicza pod kątem konfliktu między różnymi warstwami społecznymi jest uzasadniona. Zwłaszcza we wczesnych utworach: opowiadaniach oraz w powieści *Ferdydurke* występują przedstawiciele służby oraz wyższej sfery, arystokratycznej, a interakcje między nimi, często pełne napięć i konfliktów, stanowią ważne wątki w tych utworach. Sam Gombrowicz wypowiedział się na ten temat nie tylko poprzez swoje utwory fikcyjne, ale wprost napisał, co o tym myśli w *Dzienniku*:

Arystokracja rodowa nie wyróżnia się zaletami. To ludzie nieraz źle wychowani. To niezbyt światłe umysły i jakże często rozmiękczone i niesmaczne charaktery. To bardzo kiepska estetyka i charme dość wątpliwy. Ich służba jest na ogół o wiele lepsza od nich, nawet pod względem manier. Ale wady arystokracji wynikają z jej trybu życia, są świadectwem jej stopy życiowej i tę to stopę delikatną uwielbiamy wbrew moralnej i estetycznej naturze zjawiska. Można też dodać, że arystokracja pociąga i zachwyca jak wszystkie światy hermetyczne, ekskluzywne, które mają swój sekret (...). (Gombrowicz, 2007: 79-80)

Wszystkie elementy z powyższej wypowiedzi – niezasłużony podziw dla arystokracji, po części wynikający z jej hermetyczności, i brak świadomości jej oczywistych wad – są zawarte najbardziej wyraźnie w opowiadaniu *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, choć temat konfliktu społecznego nie od razu się tam pojawia. Akcja jest relacjonowana przez mieszkańca o nazwisku Dróbek, który pragnie awansu społecznego i właściwie nic nie stoi na przeszkodzie, by zrealizował ten cel. Jego niższość przybiera tutaj społeczny

charakter, bohater jest „niedojrzały” społecznie i chce „dojrzeć”. Wykazuje się on kulturą i obeznaniem artystycznym w większym stopniu niż jest to ogólnie przyjęte dla osób jego sfery. Mieszczanin jest więc, tak jak „tancerz”, zafascynowany formą arystokracji, ale inaczej tę fascynację okazuje – nie w groteskowy, *voyeurystyczny* sposób, ale poprzez chęć dołączenia do kręgu osób, które podziwia, jako pełnoprawny członek. Ta chęć przejawia się tym, że mieszczanin stara się spełnić standardy zachowania, jakie według niego charakteryzują formę arystokracji. Jego zalety zostały dostrzeżone przez tytułową hrabinę, która w dowód uznania i przyjaźni zaprasza go na ucztę. To właśnie uczta będzie próbą mieszczanina, okazją do zaprezentowania się i przejścia swoistej inicjacji społecznej, by stać się dojrzałym uczestnikiem formy wyższych sfer. Podczas uczyty czytelnik także w pełni przekona się o negatywnym charakterze arystokracji, opisanym w powyżej zacytowanej opinii Gombrowicza.

Typowe dla Gombrowicza zamiłowanie do kreatywnego operowania językiem w tym opowiadaniu przejawia się bardzo intensywnie i służy do zobrazowania formy arystokratycznej. Początkowo przejawia się ona poprzez wierszowane wypowiedzi, które układają uczestnicy uczyty:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj PL</i>	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille FR</i>
1. Cóż za doskonała zupa/I to bez żadnego mordu, ani trupa. (68)	1. Oui, sans viande ni sang, ce potage est très bon,/Nous nous en convainquons. (136)
2. Niech głębsze myśli pociekną!/ Powiedzcież mi – w czym jest piękno? (69)	2. Elevons-nous jusqu'aux plus hautes vérités!/ Cherchons en quel endroit réside la Beauté. (136)
3. Trzeba mi wzbudzać w sobie porywy, ideały,/Znicz wiecznotrwały! (70)	3. Allons vers l'idéal ! Marchons en rassemblant/Les plus nobles de nos élans! (137)
4. I pamiętać zawsze – Orzeł biały! (70)	4. Et en avant pour l'Aigle blanc ! (138)

Powyższe przykłady w tekście docelowym charakteryzuje zastosowanie techniki tłumaczenia wolnego, czyli takiego, które nie zachowuje pełnej ekwiwalencji (Lukszyn, 1998: 398). Wierszowane wypowiedzi oddają niemal wszystkie najważniejsze cechy tekstu wyjściowego – zawierają rymy i elementy języka wzniosłego, czasem tylko są nieco

dłuższe od tekstu wyjściowego na skutek rozwinięcia. Jest tu jednak jedna istotna różnica: niezachowanie elementów języka potocznego. Po polsku potocznie brzmi wers: „I to bez żadnego mordu, ani trupa” oraz „Niech głębsze myśli pociekną”, zastąpione bardziej neutralnym „Nous nous en convainquons” (Przekonamy się o tym) oraz już wyraźnie uroczystym „Elevons-nous jusqu’aux plus hautes vérités !” (Wznieśmy się ku najwyższym prawdom!). Wtrącanie takich mniej eleganckich wyrazów, jak „trup”, „mord”, czy „pocieknąć”, już na początku uczy zdradza, że arystokraci nie mają tyle klasy, ile się zdawało mieszczaninowi. Z czasem dowodów na brak klasy będzie przybywać, czemu zaświadczą kolejne wypowiedzi, współtworzące właściwy obraz formy arystokracji. Powyższe elementy potoczne są więc jej pierwszym, symptomatycznym przejawem, ale nie jedynym.

Wśród elementów wzniosłych, mających za zadanie maskować prawdziwą formę arystokracji, znajdują się elementy patriotyczne (zapowiadające motyw polskości, o którym będzie mowa potem), w tym biały orzeł, którego wizerunek widnieje na godle Polski. Tłumacz zamieścił do niego przypis w pełni objaśniający patriotyczne znaczenie tego symbolu: „L’aigle blanc, emblème national, et l’héroïsme de Joseph Poniatowski sont d’importants accessoires du patriotisme polonais, tout comme en France le coq gaulois et les victoires de Napoléon (N.d.T.)”. Po raz kolejny przypis przybliża realia polskie poprzez ich analogię z realiami francuskimi, nawet jeśli te analogie nie są pełne (Francja nie posiada oficjalnego godła, a przywołany kogut jest jednym z kilku symboli narodowych Francji, natomiast zwycięstwa Poniatowskiego z pewnością mają inny charakter niż zwycięstwa Napoleona). Mimo to przypis pomaga zrozumieć wydźwięk przywołanego „orła białego”: chodzi o patriotyczny, uroczysty temat, wpisujący się w konwencję rozmów podczas spotkania.

Wkrótce zaczyna objawiać się prawdziwe (negatywne) oblicze przedstawicieli arystokracji. Za pomocą tych samych wierszyków, którymi wcześniej starali się podtrzymać pozory, po jakimś czasie zaczynają te pozory zacierać:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj</i> PL	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille</i> FR
1. Dobra byłaby to zupa,/ Gdyby kucharz nie był... (68)	1. Ce potage aurait été assez bon/ Si le cuisinier n'était pas un... (136)
2. A to mi zabawny fryc!/Nie rozumie nic a	2. Et voilà un qui n'est pas dans le coup!/Il

nic!/ Uwiadamiać ja go zaczę:/ Nie to jest piękne, co piękne, ale piękne to, co smaczne./ Smak! Smak! Dobry smak!/ Oto Piękna znak! (75)	n'y comprend rien du tout, rien du tout !/ Je vais lui en expliquer un p'tit bout:/ Ce qui est beau, ce n'est pas la Beauté./ Le goût des aliments bons à manger,/ Voilà le goût, le vrai goût, le bon goût, Voilà le vrai signe du Beau partout ! (142)
---	---

Tym razem także obie rymowane wypowiedzi można uznać za ekwiwalentne względem tekstu wyjściowego. Odwołują się do tych samych środków, co tekst wyjściowy, choć i tym razem zastosowane zostało rozwinięcie, nie przeszkadza ono w odczytaniu meritum. Przede wszystkim, mamy do czynienia z niedomówieniem (zasygnalizowanym wielokropkiem), sugerującym obelgę za pomocą rymu (zupa – bon). Natomiast w drugim przykładzie baron, jeden z uczestników uczty, wprost już odnosi się do naiwności mieszczanina i próbuje wyjaśnić mu, jak bardzo ten drugi się myli. On z kolei jest skonsternowany i nie przyjmuje do wiadomości, że forma arystokracji jest przyziemna, banalna, a wręcz czasami okrutna wobec słabszych – tak silne jest jego przekonanie o odwrotnym stanie rzeczy.

Kolejnym przejawem formy arystokracji jest przekręcenie własnego nazwiska przez hrabinę. Napisała ona książkę i mieszczanin prosi ją o podpis, a ona zamiast „Kotłubaj” pisze „Podłubaj”, w niedbały i nieelegancki sposób potwierdzając zdanie Gombrowicza o złych manierach arystokracji. W tekście docelowym nazwisko hrabiny jest inne – „Fritouille” – i zostaje ono przekręcone na „Trifouille”, co też znaczy potocznie „dłubać, grzebać” w trzeciej osobie liczby pojedynczej. W obu przypadkach przekręcone nazwisko kompromituje hrabinę. Dodatkowo francuskie nazwisko hrabiny – Fritouille – przywodzi na myśl przymiotnik „frite”, (usmażona), co zgadza się z kulinarną tematyką utworu, oraz rzeczownik „fripouille”, będący jego paronimem i oznaczający „łajdaka, łobuza”²⁰. To potoczny, pejoratywny rzeczownik zgadza się z negatywną opinią Gombrowicza o osobach wysoko urodzonych i stanowi kompensację wcześniejszego przypadku, w którym pominięte zostały potoczmy w wierszowanych wypowiedziach, także źle świadczące o kulturze arystokratów.

Nie jest to jedyne nazwisko, które zostało użyte do czegoś więcej niż tylko do oznaczenia indywidualności postaci. Także nazwisko chłopskiego dziecka, Bolka Kalafiora,

²⁰ Tę wskazówkę interpretacyjną (powiązanie nazwiska Fritouille z rzeczownikiem „fripouille”) przekazała mi promotor prof. UAM dr hab. Barbara Walkiewicz podczas jednego z seminariów doktoranckich.

ma ogromne znaczenie dla wymowy utworu i formy arystokracji. Kalafior (warzywo) jest podany jako potrawa główna podczas uczy, a jednocześnie w jej trakcie uczestnicy dowiadują się, że zaginął chłopiec o nazwisku Kalafior, i błąka się głodny i zmęczony po polach. Powiązanie między dzieckiem a potrawą zostaje wzmocnione przez dziwny i podejrzany smak kalafiora oraz rozmawiające o nim niedomówieniami towarzystwo. W ten sposób czytelnik dowiaduje się metaforycznie, że wyższe warstwy społeczne „zjadają” – a więc wykorzystują, dyskryminują warstwy niższe. W tekście docelowym także i chłopiec, i potrawa nazywają się „kalafior” – „choufleur”, co pozwala na trafne odczytanie skojarzenia. Na marginesie warto dodać, że jednak imię chłopca zostało zmienione – z Bolka na Pierrota. Jest to zabieg bardzo trafny, ponieważ Pierrot to w *commedii dell’arte* postać smutna, ale uczestnicząca w utworze komediowym – zupełnie jak Bolek Kalafior, wymizerniały i biedny chłopiec szukający schronienia przez deszczem na zewnątrz, podczas gdy w domu hrabiny towarzystwo odgrywa swoją demoniczną komedię. Komedia były w duchu Gombrowicza, który, jak wiadomo, uwielbiał komediowe operetki, co wykorzystywał także w swojej twórczości. Wreszcie, na francuski zostało przetłumaczone także nazwisko mieszczanina, tak jak w powyższych przypadkach zastąpione ekwiwalentem „Dróbek” – „Poulet”, choć niebędącym zdrobnieniem. Mięśny charakter nazwiska może też podkreślać, jak bardzo nie pasuje on do towarzystwa na wegetariańskiej uczcie. Ewa Graczyk (2004: 15) łączy wprost te dwie postaci, Bolka Kalafiora nazywając sobowtorem Dróbka, ponieważ ze względu na nazwiska, obaj są „jadalni”, co związane jest z ich społeczną niższością względem reszty towarzystwa na uczcie. Powyższe zabiegi onomastyczne można zaliczyć tłumaczenia dosłownego. Nie są to zresztą działania punktowe, ale tworzą one pewną całość z omówionymi wcześniej wierszowanymi wypowiedziami oraz z innymi przypadkami adaptacji w dalszej części utworu.

Jednak adaptacja nie obejmuje całego utworu. Została zastosowana wyłącznie do oddania motywu formy, o czym świadczy przyjęcie zupełnie innej strategii w przypadku pozostałych, nieznaczących nazw własnych. Poza nazwiskami Kotłubaj, Dróbek i Kalafior niemal wszystkie nazwy własne, które nie mają znaczącego charakteru w utworze, zostały przeniesione transferem bezpośrednim do tekstu docelowego:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj</i> PL	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille</i> FR
Apfelbaum Pstryczyński Kraśński Ada Sari Rudka	d'Apfelbaum Pstryczyński Kraśński Ada Sari Rudka
Kotłubaj Bolek Kalafior Dróbek Filip (kucharz)	Fritouille Pierrot Choufleur Poulet Philippe

Na skutek przyjęcia dwóch przeciwstawnych strategii – adaptacji i egzotyzacji²¹, tekst docelowy jest nieco niespójny – wiadomo, że akcja utworu rozgrywa się w Polsce, bohaterowie są Polakami, ale niektóre nazwy własne są polskie, a inne francuskie. Przyczyną tego są ograniczenia systemowe, których nie dało się ominąć: nie można było jednocześnie umiejscowić akcji w Polsce i wszystkie nazwiska przenieść transferem bezpośrednim do tekstu docelowego, bo niemożliwe byłoby odczytanie ich znaczenia dla wymowy filozoficznej utworu (lub wymagałoby to licznych objaśnień mogących utrudnić lekturę). Dlatego powyższe kompromisowe rozwiązanie, choć skutkujące niespójnością świata przedstawionego, wydaje się najlepsze dla zachowania znaczeń utworu i przejrzystości lektury. Nie jest to zresztą ostatni przypadek, w którym nazwy własne odgrywają ważną rolę dla wymowy motywu formy.

Kolejnym przejawem formy arystokratów jest przedrzeźnianie francuskiego akcentu:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj</i> PL	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille</i> FR
Nie jesteśmy tacy <u>sthaszni</u> – dorzucił baron protekcyjnie – choć <u>ohdynahność</u> nasza <u>thudniejsza</u> jest do przyswojenia, niż nasza <u>wytwohność</u> ! (75)	Nous ne sommes pas si te'ibles, ajouta le baron d'un ton protecteur, quoique not'e vulga'ité soit plus difficile à assimiler que not'e distinction. (143)

²¹ Egzotyzację można przeciwstawić adaptacji, ponieważ wprowadza ona „nośniki konotacji obcości”, a więc, przyjmując ‘określone założenia co do wiedzy uprzedniej adresatów’, posługując się wyrażeniami, wywołującymi u odbiorców ‘skojarzenia z obcymi krajami, kulturami i językami’” (Lewicki, 1993: 23 i dalej, cyt. za: Dąmbska-Prokop, 2000: 67). Zatem egzotyzację można przeciwstawić adaptacji, która, przeciwnie, zacierza ślady obcości i przekształca informację zawartą w tekście oryginału tak, aby dostosować ją do wiedzy odbiorcy (Dąmbska-Prokop, 2000: 67).

Język francuski uchodził kiedyś za język wyższych sfer europejskich, które go traktowały jako *lingua franca*. Naśladowując go w parodystyczny sposób poprzez zniekształcenie głósłki „r” baron de Apfelbaum znów stara się przekonać mieszczanina, jacy naprawdę są arystokraci, a jego sposób mówienia wzmacnia sens wypowiedzi. Co ciekawe, baron nie mówi tak od samego początku, ale zmienia swój idiolekt w tym momencie rozmowy, w którym uznaje to za stosowne. Wtedy też forma arystokracji się intensyfikuje do tego stopnia, że popada w groteskę. W tym wypadku w tekście docelowym zastosowany został akcent angielski, także kojarzony z elegancją wyższych sfer i zawierający jeszcze bardziej miękkie „r”. Dzięki temu, podobny efekt fonetyczny posłużył do tego samego celu, będąc jednocześnie kolejnym przykładem adaptacji użytej do oddania motywu formy. Nawiązanie do akcentu języka angielskiego jest uzasadnione także dlatego, że omawiane opowiadanie jest jednym z utworów Gombrowicza o najbardziej wyeksponowanym motywie formy. Świadczy o tym pierwszorzędna rola, jaką odgrywa tu arystokracja, będąca według Andrzeja Kijowskiego jednym z „układów” uniwersalnych, czyli „systemów społecznych posiadających własne skodyfikowane sposoby zachowań i działania” (Meer, 1988: 64). Wcieleniem formy są według Meera także kultury (w tym języki) krajów ekspansywnych, „starych” i „wyższych” takich jak francuski i angielski, które pojawiają się w powyższych fragmentach odpowiednio tekstu wyjściowego i docelowego. Naśladowując akcent francuski lub angielski baron stara się więc protekcjonalnie uwydatnić swoją przynależność do sfery wyższej, lepszej, elitarnej, nie dla każdego, w domyśle – nie dla mieszczanina. Powyższa technika translatorska w pełni pozwala na odczytanie tego komunikatu.

Akcentowi towarzyszą francuskojęzyczne wtręty, świadczące o znajomości języka i wzmacniające jego efekt. Niektóre z nich zostały po prostu przeniesione do tekstu docelowego bezpośrednim transferem, w tym część zapisana została kursywą. Natomiast tylko część posiada angielskie ekwiwalenty, i ta część wzmacnia efekt wywołany przez angielski akcent. Nie jest to rozwiązanie spójne ani do końca konsekwentne, ale te przypadki, w których wyrażenia francuskie są zastąpione angielskimi, niewątpliwie wywołują efekt skojarzenia z przedrzeźnianiem pretensjonalnego języka wyższych sfer:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj</i> PL	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille</i> FR
Je ne suis pas gastronome, je suis	Je ne suis pas gastronome, je suis

gastrosophe ! (74) Fi donc, ha, ha, ha! (76) grande dame (78) roses de thé (69) fricassé à la Heine, haki w pothawce (81) hélas, les beaux temps sont passés (82) faire bonne mine à mauvais jeu (75) Teraz – zabawa! S'encanailler! (75) Brawo! Cocasse! Charmant! (75) quantité négligeable (76) ten jest niemożliwy, a owa jest impossible (77)	gastrosophe ! (142) Shocking, ha, ha, ha! (143) lady (145) roses thé (137) la f'icassé de 'eine (148) hélas! les beaux temps sont passés (149) <i>faire bonne mine à mauvais jeu</i> (142) Maintenant, il faut s'amuser. S'encanailler! (142) Bravo! Cocasse! Charmant! (143) quantité négligeable (144) l'un qui « exagérait » et l'autre qui était « impossible » (144)
--	---

Takie rozwiązanie wynika z jednej strony z ograniczeń systemowych – co prawda, być może dałoby się zasygnalizować ironizowanie na temat języka francuskiego, bo jego znajomość i rola były podobne wśród całej arystokracji europejskiej; ale trudnością nie do pokonania jest fakt, że język przedrzeźniany i docelowy to ten sam język. Kolejny raz, w celu uniknięcia długich objaśnień i aby zachować przejrzystość tekstu, zastosowana została technika adaptacji. Zanika odwołanie do roli, jaką w odgrywał dawniej w kulturze europejskiej język francuski – jednak nie jest to meritum utworu, natomiast nie zanika kluczowy motyw formy.

Podczas tego upiornego obiadu, w trakcie którego zjedzony zostaje chłopiec, arystokraci próbują wprowadzić mieszczanina w tajniki swojej formy, ale nie takie, jakie on sobie wyobrażał. Zamiast przyjąć je do wiadomości, bohater panikuje i czuje się zdezorientowany. Stara się na siłę skierować rozmowę na tory jakichś wartościowych, wzniosłych tematów:

<i>Biesiada u hrabiny Kotłubaj</i> PL	<i>Le festin chez la comtesse Fritouille</i> FR
Ależ <u>Bóg</u> istnieje! Wyjąkałem w końcu, ostatkiem sił, szukając na gwałt jakiejś ostoji – <u>Bóg</u> istnieje (...) – A tak – odparł po chwili baron de Apfelbaum, druzgocąc mię w proch nieporównanym taktem. – <u>Bug?</u> – <u>Bug istnieje – i wpada do Wisły!</u> (83)	– Mais <u>Dieu, Dieu</u> existe! Balbutai-je enfin dans un dernier effort, voulant m'accrocher à quelque chose. On ne peut se passer de <u>Foi!</u> (...) – De <u>foie?</u> Mais bien sûr! Reprit après un moment le baron d'Apfelbaum, dont le tact incomparable me réduisit en poussière. <u>On ne peut pas se passer ni de foie ni</u>

Meritum jest tutaj nieporozumienie spowodowane grą słów: zarówno „Bóg” (istota nadprzyrodzona – słowo wzniosłe), jak i „Bug” (nazwa rzeki – słowo powszednie) brzmią tak samo i stanowią homofony, jednak pomylić jedno z drugim jest trudno, zważywszy na zróżnicowanie ich znaczeń i kontekstów użycia. Swoją pomyłką baron potwierdza więc ostentacyjnie ignorancję i głupotę arystokracji. W tekście docelowym efekt ten został zachowany dzięki analogicznej grze słownej – „foie” (wątroba – słowo pospolite) i „foi” (wiara – słowo wzniosłe), które także brzmią tak samo. Kontekst geograficzny, w jaki wpisuje się nazwa rzeki przepływającej przez Polskę, nie ma w tym wypadku większego znaczenia. Chodzi o nieporozumienie – i schemat jego kształtowania się został odtworzony w tekście docelowym, w związku z czym na tym kluczowym poziomie zachodzi ten sam efekt, wpisujący się w adaptację.

Z „Biesiady u hrabiny Kotłubaj” zarówno w tekście wyjściowym jak i docelowym wynika więc bardzo niepocholebny obraz formy arystokracji, która wykorzystuje swoją niezasłużoną pozycję do krzywdzenia słabszych, nie siląc się nawet na zachowanie pozorów cech, które by przemawiały za jej wyższością. Oprócz opisu tej formy w utworze ogromne znaczenie ma postawa Dróbka. Mieszczanin nie przechodzi inicjacji pozytywnie – w trakcie uczt ani razu nie wykazuje zrozumienia czy akceptacji dla zachowania arystokratów, a utwór kończy się na tym, że wychodzi on od hrabiny, opuszczając spotkanie. W ten metaforyczny sposób zostawia towarzystwo, którego tak bardzo chciał stać się częścią na początku utworu. Jest to bardzo ważny utwór z punktu widzenia ewolucji człowieka Gombrowiczowskiego w obrębie formy. Najpierw bohater rozpoznał istnienie pewnej formy i zapragnął stać się jej członkiem. Potem przeżył rozczarowanie i opuścił miejsce, gdzie spotkała go przykrość. Bohater znika z pola widzenia w momencie, kiedy powinien ustosunkować się do zastanej formy – zbuntować się, przyjąć ją lub starać się utworzyć własną. Jednak te postawy zaistnieją na dalszych etapach ewolucji człowieka Gombrowiczowskiego w obrębie formy i będą charakteryzować bohaterów późniejszych utworów. *Bakakaj* ukazuje dopiero pierwsze zetknięcia z formą i tak też było w przypadku mieszczanina, który po raz pierwszy w wyraźny sposób mógł przekonać się o tym, jaka jest forma arystokracji.

Z przypadkiem podobnym do dwóch poprzednich, mamy do czynienia w *Dziewictwie*. Opowiadanie dotyczy Alicji, dwudziestotrzyletniej dziewczyny, którą rodzice trzymają pod kloszem, z dala od świata zewnętrznego, przez co nie ma ona pojęcia o wielu rzeczach. Niewiedza i odseparowanie od świata sprawia, że dziewczyna nie jest zintegrowana z resztą społeczeństwa, a w konsekwencji – nie przyjmuje żadnej wyraźnej formy. Alicja czuje, że ta sytuacja nie jest normalna i stara się dotrzeć do brakującej wiedzy. Robi to dostępnymi jej metodami. Obserwuje z daleka, co robią ludzie dookoła i stara się na tej podstawie wydedukować, na czym polegają rzeczy, których nie rozumie, a zwłaszcza – miłość. Jednak Alicja błądzi i jej próby kończą się fiaskiem, nie udaje jej się dotrzeć do prawdy, ani tym bardziej wyjść poza hermetyczny świat, w jakim trzymają ją rodzice. Końcowa scena jest parodią sceny biblijnej, w której Ewa próbuje jabłka i daje także Adamowi. W podobny sposób Alicja próbuje namówić narzeczonego, żeby razem obgryźli kość porzuconą na śmietniku. Narzeczony, Paweł, jest zakochany w Alicji takiej, jaka jest, nie umie sobie wyobrazić, aby miała stracić niewinność i uparcie odradza jej dotykanie brudnej kości. Utwór nie kończy się poznaniem prawdy, jak w *Biblii*. Przeciwnie, dziewczyna zaspokaja tylko swoją dziwaczną fantazję, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. Nie dowiaduje się więc prawdy o formach rządzących relacjami międzyludzkimi i pozostaje niewinna.

W utworze niewinność Alicji podkreślana jest zdrobnieniami, jakich używa w stosunku do niej matka oraz narrator²²:

<i>Dziewictwo</i> PL	<i>Virginité</i> FR
1. A dlaczego ty fryzujesz sobie <u>loczki</u> ? A żeby świat był piękniejszy i żeby <u>ślonko</u> nie żałowało ludziom swoich promieni. (87)	1. Et pourquoi fais-tu friser tes <u>bouclettes</u> ? Pour que le monde soit plus beau et que le <u>soleil</u> continue à briller joyeusement pour tous. (155)
2. Czyż pocałunek przez potarcie nosów, praktykowany wśród dzikich plemion, nie jest jak żywcem wyjęty z marzącej, niewinnej <u>główki</u> ? (90)	2. Le baiser par frottement du nez, tel que le pratiquent ces tribus sauvages, ne semble-t-il pas sortir tout droit des rêveries d'une <u>petite tête</u> innocente ? (157)

²² Na korelację zdrobnień części ciała z niewinnością Alicji zwrócił uwagę już Jan Ij. van der Meer w artykule „'Dziewictwo' Witolda Gombrowicza: antybaśń, antyidylla czy baśń/idylla antyformy?” (1988).

Zdrobnienia używane są także w tekście docelowym poprzez dodanie przymiotnika „petit”, lub sufiksu –ette: główka – petite tête, loczki – bouclettes. „Słonko” natomiast zostało oddane neutralnie, jako „soleil” (słońce). Zdrobnień, i to w o wiele większym stopniu, używa też narzeczony Alicji, zakochany w jej niewinności:

<i>Dziwictwo PL</i>	<i>Virginité FR</i>
1. - Czy pani – pytał niewyraźnie młody człowiek – czy pozwoli pani, ażeby ta <u>rączka</u> – była moją? (87)	1. - Alice! Balbutia le jeune soupirant. Je vous demande votre <u>main</u> . (155)
2. Jeśli Paweł pokochał Alicję, to dlatego, iż łokieć, <u>rączki</u> , <u>nóżki</u> bardziej były dziewicze, niż się zazwyczaj spotyka, może z natury, a może skutkiem troskliwej pieczy rodziców; i że wydała mu się dziewiczością samą. (88)	2. Si Paul avait aimé Alice, c'était parce que le coude de celle-ci, ses <u>petites mains</u> , ses <u>petits pieds</u> étaient plus virginaux que la moyenne, soit par nature, soit grâce à la tendre sollicitude des parents; elle lui apparaissait comme la virginité incarnée. (156)
3. Kiedyż to powiedziała zamiast pajak – <u>pajaczek</u> , <u>pajaczek</u> zjada <u>muszki</u> ? (88)	3. Quand donc parlait-elle déjà de la <u>petite toile d'araignée</u> , qui attire les <u>mouches</u> ? (156)
4. Okręt, kołysząc lekko, unosi ich w dalekie kraje, pomiędzy fantastyczne palmy i kolorowych ludzi, w świat równie nierealny jak ten, który śnił w <u>białych łóżkach</u> Alicja i jej rówieśnice. (90)	4. Le navire, qui oscile doucement, les emporte vers des pays lointains, au milieu de palmiers fantastiques et d'indigenes colores, dans un monde aussi irreal que celui dont rêvent, dans leurs <u>petits lits blancs</u> , Alice et les filles de son âge. (157)
5. Zmieniłaś się (...) nie szczebioczysz jak dawniej i nie machasz <u>rączką</u> ... (91)	5. Tu as changé (...) Tu ne gazouilles plus comme jadis, tu n'agites plus la <u>main</u> ... (158)
6. Najdroższa moja! Co się roi w tej <u>głównie</u> twojej ! (94)	6. – Ma chérie! Quel bouillonnement dans cette <u>chère petite tête</u> ! (161)
7. Nie, Alicjo, dziwię się, jak w tej <u>główce</u> <u>słodkiej</u> mogły powstać takie myśli. (95)	7. Non, Alice, je ne comprends pas que de telles idées puissent naître dans cette <u>douce petite tête</u> . (162)

8. - Ależ to chodzi właśnie, żeby tę, ze śmietnika! – krzyknęła Alicja, <u>tupiać nóżką</u> . – I to ukradkiem, w strachu przed kucharką! (96)	8. Mais je veux justement qu’il vienne d’ici, du tas d’ordures! Cria Alice <u>en trépignant</u> . (163)
--	---

Tylko cztery z powyższych przykładów mają neutralne odpowiedniki, niebędące zdrobnieniami: „rączka” – „main” (ręka), „muszki” – mouches” (muchy) oraz „nóżka” – leksem pominięty, w związku z czym zamiast „tupać nóżką”, Alicja w tekście docelowym tylko „tupie” (trépigne), co stanowi kondensację (wyrażenie tej samej treści mniejszą liczbą elementów składowych). Za to w jednym z przykładów zdrobnienie – „petits lits blancs” (białe łóżeczka) pojawia się w miejscu, gdzie w oryginale go nie ma (białe łóżka). Stanowi to kompensację, ponieważ to zdrobnienie odnosi się do rówieśnic Alicji, w domyśle chodzi o kobiety podobnie do niej niewinne. Zdecydowana większość natomiast jest zastąpiona ekwiwalentami sufiksów zdrabniających w języku polskim, czyli poprzez dodanie przymiotnika „petit” („petites mains”, „petits pieds” – „rączki”, „nóżki”, „petite toile d’araignée” – „sieć pajęczka”, czyli modulacja), któremu czasem towarzyszą dodatkowe przymiotniki nacechowane emocjonalnie, zdradzające uczucie Pawła: „chère petite tête” (droga główka) i „douce petite tête” (słodka główka), przy czym pierwsze z określeń jest dodane (w oryginale jest tylko mowa o „twojej głowinie”), także w pewien sposób kompensując nieco większe niż w tekście wyjściowym nagromadzenie zdrobnień. Wszystkie zdrobnienia – a jest ich w ostatecznym rozrachunku porównywalnie dużo po polsku i w tekście docelowym – wzmacniają niewinność Alicji oraz dziecinność, jakiego padła ofiarą na skutek infantylizującego traktowania ze strony rodziny i narzeczonego. To właśnie oni, oraz narrator, używają zdrobnień podczas rozmów z Alicją lub na jej temat.

Oprócz zdrobnień, w opowiadaniu pada jeszcze inny element podkreślający niewinność. W rozmyślaniach Pawła pojawia się „bocian”, ale nie chodzi o ptaka samego w sobie, tylko o nawiązanie do wyjaśnienia, skąd się biorą dzieci, jakie kiedyś podawano pytającym o to maluchom:

<i>Dziewictwo PL</i>	<i>Virginité FR</i>
- Dziewica – myślał. – Ona – nic nie rozumie. <u>Bocian</u> . Nie, to zbyt piękne, by o tym myśleć, chyba – na kolanach. (88)	« Une vierge... pensait-il. Elle ne connaît rien. <u>Les bébés dans les choux</u> . Non, c’est trop beau pour qu’on y pense, sauf peut-

	être à genoux. (156)
--	----------------------

Technika zastosowana w tekście docelowym świadczy o tym, że znaczenie rzeczownika „bocian” zawarte *implicite* zostało rozszyfrowane i zastąpione dalszym ciągiem wyżej wspomnianego wyjaśnienia: „Les bébés dans les choux” (dzieci w kapuście), które w całości brzmi: „Bociany przynoszą dzieci i zostawiają je w kapuście”. Oba teksty dotyczą więc tego samego sensu, choć zmiana wydaje się niepotrzebna – we Francji powyższe wyjaśnienie jest także znane i rzeczownik „bocian” w kontekście tematu opowiadania byłby jasny także dla francuskojęzycznego czytelnika. Umieszczoną w tekście docelowym propozycję można uznać za wariant przekładowy, poprawny, choć nie jedyny możliwy. Jednocześnie wariant ten jest bardziej precyzyjny i pozwala na szybszą identyfikację konotowanego przez niego znaczenia niż jego odpowiednik w tekście wyjściowym. Jest on też eksplicytacją – właśnie dlatego, że „prowadzi do większej jasności tekstu docelowego” oraz wprowadza „dodatkowe informacje semantyczne, które nie istnieją w tekście wyjściowym, ale wynikają z kontekstu kognitywnego lub z opisanej sytuacji”, choć z drugiej strony zdecydowanie nie jest on „spowodowany ograniczeniami systemowymi języka docelowego” (Tomaszkiewicz, 2004: 37), gdyż – jak zostało wspomniane powyżej – pełny ekwiwalent, przywołujący znaczenie denotacyjne i jednocześnie konotacyjne, także był możliwy.

Pełny ekwiwalent można było utworzyć w tym przypadku za pomocą „techniki rutynowej”, której definicję rozwinął Brzozowski (2011: 76-78). Nie jest to jednak żadna konkretna technika, ale nazwa kategorii technik tłumaczeniowych. Według badacza ich „rutynowość” nie oznacza jednak częstotliwości stosowania (choć też jej nie wyklucza), ale zasadza się przede wszystkim na pewnej oczywistości rozwiązań translatorskich – kiedy dana technika nasuwa się sama i nie ma właściwie innej możliwości przełożenia danej jednostki przekładu. Od każdej konkretnej jednostki zależy, jaka technika zostanie jej przyporządkowana jako rutynowa. Zależy to także od czasu powstania tekstu, poziomu jego organizacji, różnic obszarów kulturowych, i innych czynników, które należy uwzględnić przy tłumaczeniu, a które badacz nazywa „czynnikami poziomu strategicznego”. Natomiast w powyższym przypadku „bociana” naturalną techniką byłoby odpowiednik słownikowy, zachowujący znaczenia denotacyjne i konotacyjne tego wyrazu,

czyli „cigogne”. Ciekawe, że zamiast najbardziej oczywistego rozwiązania utworzonego za pomocą rutynowej techniki, w tekście docelowym zastosowana została eksplicytacja, jakby w trosce o czytelnika, by na pewno zrozumiał, o co chodzi. Choć tutaj możliwa była do zastosowania technika rutynowa, nie wpłynęło to znacząco na obraz niewinności i Alicji, i co za tym idzie, na odczytanie motywu formy w opowiadaniu. Jednak w dalszej części analizy pojawi się więcej przypadków, gdzie została zastosowana (lub nie) technika rutynowa, warunkując w jakimś stopniu odczytanie filozofii Gombrowicza.

Przeanalizowane powyżej trzy opowiadania w oryginale i przekładzie prezentują postaci zagubione, które dopiero chcą utożsamić się z jakąś formą, jeszcze nie wiedząc, czym ona dokładnie jest. Jednak żadna z nich nie odnosi sukcesu. „Tancerz” już od samego początku jest skazany na porażkę i puste uwielbienie wobec mecenasa z powodu swojej pozycji społecznej i stanu zdrowia; mieszczanin Dróbk, choć zapowiada się obiecująco, okazuje się zupełnie niezdolny do przyjęcia formy arystokratycznej, bo ta okazuje się zupełnie niezgodna z jego oczekiwaniami; wreszcie Alicja chce poznać formę miłości, ale ani jej rodzice, ani narzeczony jej w tym nie pomagają, natomiast ona sama ma zbyt ograniczone możliwości, by wyjść poza stan nieświadomości, w którym jest utrzymywana.

Dopiero bohaterowie kolejnych utworów nabędą świadomość istnienia formy i w bardziej fortunny sposób uda im się zająć wobec niej miejsce. Chodzi zwłaszcza o bohaterów na 1, 2, 3 i 4 etapie ewolucji formy, które to etapy zostały wyróżnione na podstawie opisu ewolucji formy Leszka Nowaka. Wcześniej jednak Gombrowicz zaprezentował czytelnikom jeszcze jeden etap będący pomostem między tymi czterema etapami, a etapem I, charakteryzującym osoby, które dopiero co zetknęły się z formą.

6.2.2. Etap II – Uświadomienie sobie faktu istnienia formy, ale nieprzyjmowanie do wiadomości jej roszczeń, bunt przeciwko niej

Kolejną z pozycji, jakie można zająć względem formy, jest jej negacja, ucieczka przed nią. Tak jak etap I, jest ona niejako stanem poza, czy też przed wejściem do świata rządzonego przez formę. I tak jak etap I, etap II także występuje w jednym utworze, kolejnym po *Pamiętniku* – w powieści *Ferdydurke*. Negacja, odrzucenie występują tam na skutek mimowolnego wciągnięcia w formę, narzucenia jej głównemu bohaterowi. Ten styka się z

przymusem formy pierwszy raz i odbiera go jako rzecz negatywną, która jest dla niego szkodliwa i którą musi zwalczać. Jednakże to doświadczenie inicjacyjne pozwoli Józiowi zrozumieć, że życie społeczne bez form nie jest możliwe i w kolejnych powieściach główni bohaterowie przyjmą inne postawy. Brzmi to jak logiczne i nieuniknione następstwo przygód Józia, jednak w toku rozwoju powieści nic nie wydaje się oczywiste. Od samego początku czytelnik zostaje wciągnięty w zażartą walkę niewinnego młodego człowieka ze złowrogimi, napierającymi na niego formami. *Ferdydurke* to najbardziej dynamiczny z utworów prozatorskich Gombrowicza. Jednym z ważniejszych czynników dynamizujących jest obecność alter-ego Józia – Miętusa. Powieść można streścić następująco: najpierw Józio zostaje wciągnięty w formę ucznia i nie udaje mu się tej formy pokonać. W szkole poznaje Miętusa i Miętus podejmuje próby walki z formą, także nie odnosząc sukcesu. Następnie Józio zostaje wtłoczony w formę staromodnego chłopca, tym razem aktywnie walczy o wolność i uzyskuje ją, a wyzwoliwszy się od gnębiących go Młodziaków ucieka z Miętusem na wieś. Od tej pory dwaj byli uczniowie stają się bliższymi kolegami i zwycięski Józio oddaje Miętusowi inicjatywę, a sam obserwuje jego poczynania z boku. Starania Miętusa, choć kontrowersyjne i gorszące wujostwo Józia, u którego się zatrzymali, przynoszą sukces nie mniejszy od sukcesu Józia: forma szlachty zostaje rozbita. Zatem II etap reprezentowany jest przez tę dwójkę bohaterów: Józia i Miętusa. Jednak w ramach motywu formy zostanie przeanalizowany tylko przypadek Józia; w ramach motywu niedojrzałości zostanie on omówiony jeszcze raz z naciskiem na siły niedojrzałości, które mu towarzyszą. Miętus, jako o wiele bardziej zależny od niedojrzałości, upersonifikowanej pod postacią parobka i służby domowej, zostanie omówiony tylko w ramach motywu niedojrzałości.

Powieść zaczyna się od tego, że dorosły, trzydziestoletni Józio budzi się wcześnie rano i zamierza napisać powieść. Wtem przychodzi z wizytą nauczyciel Pimko, traktuje Józia jak ucznia i prowadzi go do szkoły, czym udaremnia jego zamiar. Po szkole, w której Józio także jest traktowany jak uczeń, Pimko prowadzi go do rodziny Młodziaków, u których ma zamieszkać. Rodzina odznacza się głównie nowoczesnością, czyli „kultem postępu, zaufaniem do demokracji, techniki, co zmieni i polepszy życie... Związały się one – po wstrząsach pierwszej wojny – z obyczajowymi zmianami” (Błoński, 1994: 54). Młodziakowie swoje ideały starają się wpoić podopiecznemu, dopełniając dzieła wychowania prowadzonego w szkole. Tym samym, Józio zostaje „złapany i uwięziony w

formie zbudowanej na przeciwstawieniu nowości i staroświeckości” (Błoński, 1994: 54). Między głównym bohaterem a pozostałymi postaciami jest zasadnicza różnica: Józio ma cały czas świadomość siebie jako 30-latką, jako jedyny zachowuje trzeźwość oglądu sytuacji, natomiast pozostali, wprzęgnięci w chocholi taniec form, świat widzą z ich perspektywy i przez ich pryzmat (Nowak, 2000: 98).

Pierwszy szturm na formę przypuszczony zostaje w codziennej sytuacji – w czasie jednego z posiłków i stanowi przełom w wielkiej walce Józia o odzyskanie swej prawdziwej tożsamości (ibid.: 98). Młodziakowie swoją nowoczesność okazują na każdym kroku – nawet przy obiedzie, ostentacyjnie namawiając nieletnią córkę do potajemnego romansu, a nawet nieślubnego dziecka. Wtedy to Józio, zdominowany przez Zutę od dłuższego czasu, wykorzystuje sytuację, by ją pokonać:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
„Cóż, dziecko jest dzieckiem” – myślałem wyobrażając sobie poród, mamkę, choroby, ognipiór, nieporządki dziecięce, koszta utrzymania oraz że dziecko swym ciepłem dziecięcym i mlekiem zniweczyłoby wkrótce dziewczynę czyniąc ją <u>ocieżałą i ciepłą mateczką</u>. Toteż powiedziałem ubogo, mentalnie, nachylając się do Młodziakówny. – <u>Mamusia...</u> A powiedziałem bardzo <u>smutno, rzewnie i ciepłutko, wsadziłem w ten wyraz całe to ciepłutko mamie</u>, którego oni w swej ostrej, świeżej, dziewczęcej i młodzieńczej wizji świata nie chcieli uwzględnić. (...). Dziewczyna, jak każda dziewczyna, estetiką była przede wszystkim, zadaniem jej głównym była przystojność, a ja, dopasowując do jej typu <u>ciepłe, uczuciowe i nieco roznegliżowane wyrażenie „mamusia”, tworzyłem coś ohydnie rozmamłanego i nieprzystojnego</u>. (165)	„Après tout, un enfant est un enfant” pensai-je en imaginant l’accouchement, les biberons, les maladies, la teigne, les saletés, les frais d’entretien et en réfléchissant que le bébé, sa chaleur et son lait anéantiraient vite la jeune fille transformée en <u>grosse mère tiède et alourdie</u>. C’est pourquoi je dis misérablement, comme pour moi-même, en me penchant vers la petite Lejeune : - <u>Mammie...</u> Et je prononçais le mot d’une <u>manière très triste, attendrie, humide, en y fourrant toute la chaleur maternelle</u> qu’eux voulaient ignorer dans leur vision du monde épurée, fraîche, nette et juvénile. (...) Cette jeune fille, comme toutes ses pareilles, était avant tout une esthète qui se donnait la beauté comme objectif principal et moi, en appliquant à son type le mot <u>sentimental, tiède et un peu familier de « mammie »</u>, je créais quelque chose d’affreusement laid et dépoitraillé. (383-384)

Strategia walki Józia z formą polega tutaj na skonfrontowaniu dwóch przeciwnych wizerunków dziewczyny, jakie implikuje macierzyństwo. Na co dzień Zuta jest surowa, zdecydowana, energiczna. Nie okazuje uczuć i realizuje swoją formę z całą bezwzględnością. Pomysł z romansem i dzieckiem pasuje do niej zatem o tyle, o ile przywołuje młodzieńczą swobodę obyczajów, bunt i lekceważenie starych, pruderyjnych zasad. I te aspekty przywołuje w swojej wypowiedzi Młodziakowa. Natomiast Józio zwraca uwagę na bardziej przyziemną stronę macierzyństwa, wiążącą się z codziennym nieporządkiem tworzącym się przy małym dziecku i tkliwymi uczuciami, jakimi matka darzy dziecko – żaden z nich nie pasuje do zblazowanej, opryskliwej Zuty ani jej matki, zupełnie nieprzejmującej się przyziemnymi sprawami, a za to w pełni oddanej nowoczesnym ideałom. Nie o to też rodzicom chodzi: „(...) wszyscy oni (bo i Młodziak również) nie lubili matki ani dziecka. Lecz trzeba zrozumieć, że dosiadali tej myśli nie od strony matki, a od strony pensjonarki, i nie od strony dziecka, a od strony nieślubnego” (*Ferdydurke*, 163). Pojęcia związane z macierzyństwem przywołanym przez Józia znajdują się także w tekście docelowym, począwszy od zdrobnienia „mammie”, które nie dość, że zawiera duży ładunek emocjonalny, to jeszcze przypomina język dziecięcy, którego wyrazy składają się często z dwóch podobnych sylab (np. lolo, papa, dodo, itp.), co jeszcze bardziej plastycznie przywołuje obraz dziecka, zwracającego się do kochanej rodzicielki. W miejscu „ociężałej i ciepłej mateczki” jest „grosse mère tiède et alourdie” („gruba i ociężała matka”), „całe to ciepło mamie” to w tekście docelowym „toute la chaleur maternelle” („całe ciepło macierzyńskie”), a samo zdrobnienie „mamusia” jest opisane przez Józia jako „ciepłe, uczuciowe i nieco roznegliżowane”, co przywołuje kontekst prywatnej, może nawet intymnej sytuacji między matką a małym dzieckiem. Zwłaszcza przymiotnik „roznegliżowany” podkreśla ten bardzo nieformalny charakter sytuacji, charakter, którego Młodziakowie chcą uniknąć za wszelką cenę, owdądnięci realizacją swojej formy nowoczesnej rodziny (dlatego z ich punktu widzenia takie słowa pełne uczucia, właściwe dla kontekstu serdecznej, szczerzej sytuacji rodzinnej muszą się wydać „rozmałowane i nieprzystojne”). W tekście docelowym jest natomiast – podobnie – mowa o przymiotniku „sentimental, tiède et un peu familier” („uczuciowym, ciepłym i swojskim”). Powyższe pojęcia zostały przetłumaczone niemal dosłownie, i tłumaczenie dosłowne w tym przypadku stanowiło technikę rutynową – istnieje duże prawdopodobieństwo, że nawet bez priorytetowego uwzględniania motywu formy,

powyższy fragment zostałby przetłumaczony właśnie w taki, a nie inny sposób. Wyjątkiem jest przymiotnik „rozmańlane”, którego nacechowanego charakteru nie sposób było oddać ze względu na ograniczenia systemowe języka francuskiego.

Efekt konfrontacji dziewczyny nowoczesnej, wysportowanej, z „ociężałą i ciepłą mateczką” jest natychmiastowy. Okazuje się, że jako pierwszy bastion, pod naporem ataku Józia pada Młodziak, dotychczas wycofany i jakby nieobecny na tle gadatliwej, wszędobylskiej połowicy. Okazuje się, że jest on najmniej przywiązany do swojej formy, skoro tak łatwo przychodzi mu śmiech z jej absurdu – warto pamiętać, że to on właśnie czytuje *Słówka* Boya, przy których zaśmiewa się do rozpuku, jest więc wyczulony na humorystyczne sytuacje. I on pierwszy się poddaje destrukcyjnym machinacjom Józia, śmiejąc się wychodzi ze swojej formy nowoczesnego ojca (Nowak, 2000: 99). „I dość było przyzwolenia – śmiechu jednego człowieka, aby ‘forma’ nowoczesności zaczęła się pomału rozpadać!” (Błoński, 1994: 56-57). Poprzez działania, które podejmuje Józio, następuje ujawnienie niedorzeczności roszczeń formy (monopolu, internalizacji, zupełności), a w konsekwencji – jej destrukcja (Nowak, 2000: 96, 100). Choć spektakularny, sukces Józia nie jest jeszcze całkowity, bo wzburzona Młodziakowa pacyfikuje męża i wraz z córką wychodzą z całej sytuacji z twarzą. Zachęcony wstępnym powodzeniem swoich poczynąń Józio knuje więc kolejny atak na nowoczesną formę. Tym razem planuje intrygę z wyprzedzeniem. Jej podstawą jest odkrycie, że profesor Pimko potajemnie interesuje się Zutą – przysłał jej liścik wzywający do spotkania pod pozorem nadrobienia braków w nauce. Innym adoratorem Zuty jest Kopyrda, szkolny kolega. Józio odpisuje na oba listy w imieniu Zuty, wyznaczając spotkanie w tym samym dniu i o tej samej porze, i wysyła je bez jej wiedzy. W efekcie nazajutrz w nocy do Zuty przychodzą kolejno Kopyrda, a następnie profesor. Wtedy przyczajony Józio zapala światło i robi krzyk, wskutek czego cała sytuacja teatralnie odsłania się przed nadbiegającymi rodzicami dziewczyny. Co prawda niedoszli amanci chowają się do szaf, ale Józio i tak ujawnia ich obecność. Dochodzi do konsternacji: zaistniała sytuacja nie jest zgodna z konwenansem nowoczesnej rodziny, nie pasuje do ich formy, tak jak wizerunek „mamusi” nie przystawał do formy Zuty. Wskutek tego wywiązuje się konflikt rodziców z nieproszonymi, nocnymi gośćmi – najpierw słowny, a kończy się na rękoczynach. Dochodzi do tego, że wszyscy mieszają się w kłębowskiu, gdzie każdy walczy z każdym – i tym samym forma zostaje po raz drugi rozbrojona. Polega to na tym, że nikt już nie zwraca na reguły zachowania, nie

postępuje zgodnie z dotychczasową formą, ale zachowuje się w sposób zupełnie oderwany od rzeczywistości, bezmyślny i bezcelowy. Kolejne osoby dołączają do kłębówiska, zaczepione przez innych:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Czegoś podobnego nigdy nie zdarzyło mi się widzieć. <u>Inżynierowa</u> rzuciła się mężowi na ratunek, <u>złapała Kopyrdę za nogę i ciągnęła ze wszystkich sił. Zakłębiło się i runęło do reszty.</u> Na domiar Pimko, który stał o krok od kłębówiska, popełnił nagle rzecz nadzwyczaj dziwną, prawie nie nadającą się do powiedzenia. Czy belfer zwątpił o sobie ostatecznie? Czy się poddał? Czy zabrakło mu stanowczości, by stać, gdy tamci leżeli? Czy leżenie wydało mu się nie gorsze od stania na nogach? <u>Dość, że dobrowolnie położył się w kącie na grzbiecie i podniósł kończyny do góry, gestem zupełnej bezbronności.</u> (...) Inżynier, znieprzytomniały turlaniem, szukając dla rąk oparcia, złapał ją [Zutę] za nogę powyżej kostki. Upadła. <u>Tarzali się we czworo</u> cicho, jak w kościele, gdyż wstyd pomimo wszystko nie pozwalał. W pewnej chwili ujrzałem, że <u>matka gryzie córkę, Kopyrda ciągnie Młodziakową, a inżynier pcha Kopyrdę,</u> po czym znowu mignęła mi się łydka Młodziakówny na głowie matki. Jednocześnie profesor w kącie jął objawiać coraz silniejszą skłonność do rojowiska – leżąc na plecach, z kończynami w górę, ciążył jednak wyraźnie w tę stronę i bez ruchu oscylował ku niej, niewątpliwie bowiem rojowisko i kłębówisko stało się dlań jedynym rozwiązaniem. Wstać nie mógł, nie miał żadnej racji do wstania – a leżeć dłużej na grzbiecie także nie mógł. Wystarczyło małe zahaczenie, gdy rodzina	Il ne m'étais pas jamais arrivé de voir un tel spectacle. <u>La femme-ingénieur</u> courut au secours de son mari, <u>elle saisit Kopyrda par la jambe et tira de toutes ses forces.</u> La <u>masse tourbillonnante s'écroula.</u> De surcroît <u>Pimko, (...) de son plein gré, (...) se coucha sur le dos dans un coin et éleva ses extrémités en l'air, dans la posture d'un être complètement sans défense.</u> (...) Ingénieur, affolé par la mêlée, chercha un point d'appui et lui [Zuta] attrapa une jambe au-dessus de la cheville. Elle tomba. Ils se débattirent à quatre, mais en silence, comme à l'église, car une certaine honte les retenait malgré tout. A un moment <u>je vis la mère mordre sa fille, Kopyrda tirer la mère et l'ingénieur pousser Kopyrda,</u> après quoi j'entrevis un mollet de la petite Lejeune sur la tête de sa mère. Cependant le professeur, dans son coin, manifesta une attirance croissante pour cette mêlée : toujours sur le dos et les membres en l'air, il semblait aimante, et sans mouvement apparent, oscillait dans cette direction, car de toute évidence ce fouillis tourbillonnant était devenu pour lui l'unique solution. Il ne pouvait pas se lever, il n'avait aucune raison de le faire, mais rester sur le dos, il ne le pouvait pas non plus. Il suffit d'un petit declic lorsque le mélange de famille et de Kopyrda tourbillonna près de lui : il attrappa Lejeune quelque part du côté du foie et <u>disparut dans le remous.</u> (424-425)

z Kopyrdą przewaliła się w pobliże – złapał Młodziaka gdzieś w okolicy wątroby i <u>wirgo wciągnął</u> . (208-209)	
--	--

Początkowo można rozróżnić czynności poszczególnych osób, ulegających destrukcji formy: „inżynierowa (...) złapała Kopyrdę za nogę i ciągnęła ze wszystkich sił” (La femme-ingénieur [...] saisit Kopyrda par la jambe et tira de toutes ses forces), „Pimko (...) dobrowolnie położył się w kącie na grzbiecie i podniósł kończyny do góry, gestem zupełnej bezbronności” (Pimko, (...) de son plein gré, (...) se coucha sur le dos dans un coin et éleva ses extrémités en l’air, dans la posture d’un être complètement sans défense). Potem akcja przyspiesza: „matka gryzie córkę, Kopyrda ciągnie Młodziakową, a inżynier pcha Kopyrdę” (je vis la mère mordre sa fille, Kopyrda tirer la mère et l’ingénieur pousser Kopyrda) aż w końcu w powszechnym rozgardiaszu nie da się już rozróżnić, co kto robi, „Zakłębiło się i runęło do reszty” (La masse tourbillonnante s’écroula) i wszystkie osoby tworzą jeden „wir” (remous). Tym razem nikt nie został oszczędzony, formy wszystkich osób zostały skompromitowane w równym stopniu w obu wersjach językowych. Tekst docelowy adekwatnie oddaje przyspieszający rytm sceny i narastający chaos. W większości wskazanych powyżej przypadków zachodzi ekwiwalencja. Jedynie w dwóch przypadkach została wykorzystana technika modulacji: zamiast obiektywnego opisu („matka gryzie córkę”) w tekście docelowym jest zmiana punktu widzenia na wyrażnie subiektywny („je vis la mère mordre sa fille”), który zresztą jest zawarty w oryginale, tylko *implicite*. Wiadomo przecież, że to Józio relacjonuje swoje przygody, więc opowiada o wszystkim ze swojego punktu widzenia. Jednak ten przypadek, który można uznać także za naddtłumaczenie, nie utrudnia lektury ani nie zmienia sensu powieści. Drugi przypadek dotyczy wiru, który „wciągnął” Pimkę. Wir jawi się zatem jako niebezpieczny żywioł, pochłaniający pojedyncze osoby i mieszający je w jednolitą, skłębioną masę. W tekście docelowym natomiast rola wiru może się wydawać osłabiona, bo to Pimko jest podmiotem, który jednak „disparut dans le remous” – „zniknął w wirze” – a zatem także dał się zdominować i zagarnąć przez żywioł.

Po zniszczeniu formy Józio jest wolny i decyduje się wreszcie na ucieczkę z domu nie lubianych Młodziaków wraz ze szkolnym kolegą Miętusem, owładniętym chęcią spotkania wiejskiego parobka. Podczas ucieczki spotykają ciocię Józia i trafiają na dwór

jego wujostwa, gdzie znów dopada ich forma. Dlatego po jakimś czasie Józio postanawia uciec z Miętusem i parobkiem Walkiem. Jednak w noc ucieczki następują komplikacje. Na drodze uciekającym staje wuj Konstanty. Józio z Walkiem zachowują się cicho, zamarli bez ruchu. Na chwilę forma przestała działać, jakby została zawieszona w braku dostatecznych oznak, które pozwoliłyby ją sklasyfikować. Jest ciemno, więc osoby obecne w pomieszczeniu nie są w stanie nawiązać ze sobą pełnej interakcji zgodnej z ich formami. W kolejnych powieściach Gombrowicza noc i ciemność będą towarzyszyć przeobrażeniom formy. Także i w tym przypadku już niebawem, tej samej nocy, nastąpi pewien przełom w formie szlachty. Jednak w tej konkretnej sytuacji na razie ciemność sygnalizuje chwilowe wyłączenie formy.

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
<u>Ciemno, choć oko wykol.</u> (275)	<u>Il faisait noir comme dans un tombeau.</u> (488)

Nikt nie wie, jak się zachować: Józio i Walek chcą się wydostać na zewnątrz, ale nie chcą zostać przyłapani przez nikogo, a wuj, który niespodziewanie wkroczył do pokoju, coś podejrzewa i chce się dowiedzieć, kto jest w pomieszczeniu oprócz niego. Po polsku użyty został związek frazeologiczny „ciemno, choć oko wykol”, oznaczający, że jest bardzo, wręcz ekstremalnie ciemno, najbardziej ciemno, jak tylko może być, ponieważ nic nie widać. Jego francuskim ekwiwalentem, zarówno pod względem sensu, jak i charakteru związku frazeologicznego, byłoby wyrażenie „noir comme dans un four”, czyli tłumacząc dosłownie „ciemno jak w piecu”. Zamiast pieca w tekście docelowym występuje jednak „grób”, co jest wyborem mniej oczywistym, ale także jasno wskazującym na stopień ciemności i mogącym zostać uznanym za wariant przekładowy.

Tymczasem milczenie i niepewność przedłużają się, w końcu sytuacja rusza naprzód pod wpływem światła:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Odzyskawszy możliwość poruszania postanowiłem złapać parobka, pociągnąć i prędko wyjść do sieni, lecz zanim zrealizowałem decyzję – <u>światło, światło!</u> – na podłodze słaba <u>poświata</u> , skrzypnięcie,	Ayant reconquis ma liberté de mouvements, je résolu de saisir le valet de ferme, de l’entraîner et de fuir dans le vestibule, mais au moment de réaliser cette décision, <u>une lumière, une lumière!</u>

człapanie, Franciszek, Franciszek nadchodzi ze światłem, rysuje się noga wujaszka, na <u>światło, na światło, na jawność!!</u> (278)	<u>Un rayon de lumière</u> sur le plancher, des bruits de pas, François, François arrive avec une lampe, et la jambe de mon oncle se profile, <u>se révèle, se montre bien éclairée</u> ! (490)
--	---

Jasność oznacza powrót do formy. Wraz ze światłem nadchodzi groźba, że po pierwsze – uciekinierzy zostaną przyłapani, po drugie – że ich położenie nie będzie mogło być przyporządkowane do żadnej formy, bo ich zachowanie wymyka się normom społecznym (dziedzic i parobek schowani w nocy w pokoju na parterze, chcący uciec z dworu). Światło oznacza więc kłopoty, ale w zaistniałej sytuacji jest nieuniknione. Józio wielokrotnie zwraca uwagę na źródło zagrożenia, powtarzając „światło” czy też powiązane z nim „poświata” i „jawność”. W tekście docelowym dramatyzm sytuacji jest także zaznaczony powtórzeniem nazwy zagrożenia – „lumière” i powiązanych z nim „un rayon de lumière” (promień światła) czy też, na końcu, kiedy scena „se révèle, se montre bien éclairée” – „wychodzi na jaw, staje się jasna”. Nie jest to dokładne tłumaczenie frazy „światło, na światło, na jawność”, ale za pomocą modulacji oddany jest ten sam sens. W tekście wyjściowym bohater w panice wykrzykuje frazy, w których związki syntaktyczne ulegają rozluźnieniu i można się ich tylko domyślać („rysuje się noga wujaszka, na światło, na światło, na jawność!!” – a więc noga wuja się ukazuje w coraz bardziej wyraźny sposób). W tekście docelowym zasady budowy zdania i kolejności poszczególnych elementów zostały ekwiwalentnie uwzględnione („la jambe de mon oncle se profile, se révèle, se montre bien éclairée !” – zarysowuje się profil nogi mojego wuja, ujawnia się, staje się widoczna”). W tekście wyjściowym powyższą frazę można jedynie zrozumieć bardziej uniwersalnie – na „jawność” wychodzi cała sytuacja, wszystko, co było dotąd ukryte, a w tekście docelowym – głównie postać wuja, choć jest wiadome, że wraz z nią i ze światłem na jaw niebawem wyjdzie cała sytuacja.

Józio się chowa, ale parobek zostaje nakryty i z braku uzasadnienia jego pobytu w tym miejscu o tej porze, oskarżają go o zamiar kradzieży i biją:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Ha, i zaczęło się! Przeklęta <u>noc</u> rozdymająca! Przeklęta <u>ciemność</u> wyolbrzymiająca, <u>ciemność</u> wydobywająca,	Oui, c'était parti ! Maudite <u>nuît</u> gonflante ! Maudite <u>obscurité</u> grossissante, révélatrice ! Sans ce bain dans les <u>ténèbres</u> rien ne se

bez owej kąpeli w <u>ciemnościach</u> nie byłoby tego. Był na tym osad <u>ciemności</u>. Rozhulał się Kostek ziemianin. Pod pozorami kradzieży prał za strach, za zgrozę, rumieniec, za po...bratanie z Miętusem, za wszystko wycierpiane. (280)	serait produit. Coco le hobereau de déchaînait. Sous prétexte de vol, il frappait, il frappait pour sa peur, pour sa panique, pour la rougeur de honte, pour la fra...ternisation avec Mientus, pour tout ce qu'il avait souffert. (492)
---	---

To właśnie w tym miejscu ciemność zaczyna ujawniać swój potencjał przeobrażania formy. Zaczyna się od tego, że niepasujące do formy parobka położenie Walka wywołuje gniew dziedzica. Gniew następnie doprowadza go do ekstremalnego zmanifestowania swojej formy względem Walka, czyli fizycznej przemocy wobec sługi, do której forma upoważnia szlachtę. Józio kilkakrotnie podkreśla obecność ciemności przy całym zajściu i jej moc, pod której wpływem doszło do opisanej sytuacji: „Przekłeta noc rozdymająca! Przekłeta ciemność wyolbrzymiająca, ciemność wydobywająca, bez owej kąpeli w ciemnościach nie byłoby tego. Był na tym osad ciemności”. Także tekst docelowy podkreśla wagę ciemności i jej rolę w wywołaniu zachowania ziemianina za pomocą odpowiedników słownikowych rzeczowników „ciemność” i „noc” – „obscurité” i „nuit” i wyjaśnieniu ich roli: „Maudite nuit gonflante ! Maudite obscurité grossissante, révélatrice ! Sans ce bain dans les ténèbres rien ne se serait produit”.

W tym czasie, kiedy pan bije Walka, Józio w ukryciu nie może się poruszyć. W końcu Konstanty kończy bić parobka, siada i wraz z synem każe podawać sobie alkohol i obsługiwać się. Wtem wchodzi Miętus i zaczyna bronić parobka, z czego wywiązuje się nowy konflikt. Następuje przełomowe uderzenie dziedzica ręką Walka. Niebawem dołączają zbudzeni nocnym hałasem słudzy, także z okolicznych dworów. Na skutek bijatyki między panami a sługami, ostatecznie drugi raz forma zostaje zniszczona w „kupie”, czyli kłębowisku ciał, gdzie każdy walczy z każdym, nikt nie postępuje w tym momencie zgodnie ze swoją formą – bo ta została skompromitowana, zupełnie jak u Młodziaków.

W ten sposób forma została rozbrojona po raz drugi, mogłoby się wydawać, że ostatecznie, ale niedługo potem pojawia się Zosia i aby zachować się zgodnie z formą, Józio musi ją porwać, jakby był zakochany. Dlaczego mimo drugiego obalenia formy

wielka walka z formą nie została definitywnie zakończona? Bardzo wymowne są opisy stanu, w jakim znalazł się Józio po dwóch zwycięskich starciach:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Nie, zniknęło, ani młody, ani stary, ani nowoczesny, ani staromodny, ani uczeń, ani chłopiec, ani dojrzały, ani niedojrzały, <u>byłem nijaki, byłem żaden...</u> Odchodzić idąc, iść odchodząc i nie czuć nawet wspomnienia. <u>Zobojętnienie błogie! Bez wspomnienia!</u> Kiedy umiera w tobie wszystko, a nikt jeszcze nie zdążył urodzić się na nowo. O, warto żyć dla śmierci, by wiedzieć, że w nas umarło, że już nie ma, <u>pusto i cicho, cicho i czysto</u> – i gdy odchodziłem, zdawało mi się, że nie sam idę, ale z sobą – tuż przy mnie, a może we mnie, lub naokoło mnie szedł ktoś identyczny i tożsamy, mój – we mnie, mój – ze mną i nie było między nami miłości, nienawiści, żądz, wstrętu, brzydoty 176 piękna, śmiechu, części ciała, żadnego uczucia ani żadnego mechanizmu, <u>nic, nic, nic...</u> (209)	Non, il n’y avait plus rien, ni jeune ni vieux, ni moderne ni ancien, ni élevé ni garçon ni mur ni vert, <u>j’étais neutre, je n’étais plus rien du tout...</u> S’éloigner en allant tout droit, aller tout droit en s’éloignant et perdre jusqu’au souvenir. <u>Bienheureuse indifférence ! Bienheureux oubli !</u> tout meurt en vous et nul n’a encore eu le temps de vous recréer. Oh il vaut la peine de vivre pour la mort, pour sentir que tout est mort en soi, qu’on n’existe plus, que <u>c’est désert et muet, pur et vide !</u> et on m’éloignant j’eus l’impression de ne pas m’en aller ainsi, mais de m’emmener avec moi : juste à cote de moi, ou en moi, ou autour de moi allait quelqu’un de semblable et d’identique, qui participait de moi ou qui m’accompagnait, et il n’y avait pas entre nous d’amour, de haine, de désir, de dégoût, de laideur, de beauté, de rire, de parties du corps, il n’y avait aucun sentiment ni mécanisme, <u>rien, rien, rien...</u> (425-426)

Jest to stan idyllicznej lekkości, ale i niepokojącej nijakości, skoro Józio opisuje go tak, jakby nie był prawdziwym istnieniem, ale stanem jakby wyjętym spod właściwej egzystencji. Podkreślona jest nijakość, neutralność – „byłem nijaki, byłem żaden” (j’étais neutre, je n’étais plus rien du tout), stan zupełnej inercji – pusto i cicho, cicho i czysto (c’est désert et muet, pur et vide) a wypowiedź-relacja bohatera kończy się kulminacją tych wrażeń – „nic, nic, nic” (rien, rien, rien...), jakby zabrakło mu nie tylko formy istnienia, ale i języka, żeby tę pustkę po formie wyrazić. Zarówno w tekście wyjściowym, ja i docelowym opis tego stanu jest sugestywny i wyrazisty dzięki użyciu odpowiedników słownikowych (nic – rien) oraz tłumaczenia dosłownego – za wyjątkiem pierwszego

przypadku, w którym w tekście docelowym Józio „nie jest już teraz w ogóle nikim” (je n’étais plus rien du tout), choć w tekście wyjściowym słowa te nie są wypowiedziane z taką emfazą. Wyróżniony fragment został dodany w tłumaczeniu.

Początkowo, po wcześniejszych licznych intensywnych wydarzeniach obfitujących we wrażenia, pustka sprawiła Józiovi ulgę. Jednak kiedy drugie obalenie formy na dworze u wujostwa przynosi podobny stan, okazuje się on na dłuższą metę nie do zniesienia:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Tam nic – plaskanina, packanina i przewalanie się w kupie. Dokąd się zwrócić, co począć, jak się ułożyć na świecie? Gdzie się umieścić? Byłem sam, gorzej niż sam, bo zdziecinniały. <u>Nie mogłem długo sam, bez związku z niczym.</u> (284)	Ce n’était que piétinements, aplatissements, renversements dans la mêlée. Ou m’adresser, que faire, comment prendre place dans le monde ? Ou trouver un endroit ? J’étais seul, et pis même que seul, puisque infantilisé. <u>Je ne pouvais rester longtemps ainsi, sans lien avec rien.</u> (497)

Z powyższej wypowiedzi przebija już wyraźnie zawód i zniecierpliwienie. Kluczowa wypowiedź „Nie mogłem długo sam, bez związku z niczym” zostały przełożone niemal dosłownie: „Je ne pouvais rester longtemps ainsi, sans lien avec rien”. Zarówno tekst wyjściowy, jak i docelowy przekazują uczucie pustki, dzięki niemal dosłownemu tłumaczeniu, które w tym przypadku było także techniką rutynową. Trudno sobie wyobrazić i zaproponować jakąś odmienną technikę do zastosowania w powyższych przypadkach i jest to jeden z licznych przykładów, w których elementy związane z filozofią Gombrowicza prawdopodobnie zostałyby oddane nawet gdyby nie uwzględniać ich wymowy filozoficznej jako priorytetu.

Drugie pokonanie formy nie przyniosło upragnionego wyzwolenia, a ulga po pierwszym razie okazała się czasowa i prowadząca donikąd. Okazuje się, że tak naprawdę nie jest możliwe życie z innymi ludźmi bez żadnej formy. Józio początkowo chce uciekać przed formą, demonizuje ją i kończąca utwór konkluzja, że nie ma przed nią ucieczki jest przygnębiająca. Ale Józio ucieka „z gębą w rękach”, co można rozumieć jako zapanowanie nad nią i w kolejnych utworach bohater Gombrowicza rzeczywiście dochodzi do wniosku, że trzeba „wejść do gry” form. Tak jak utwór zaczął się porwaniem Józia, tak kończy się również porwaniem – tym razem to Józio porywa (Zosię, córkę państwa), co można

odczytać jako akceptację warunków formy – przynajmniej w jakiejś części, bo nawet kiedy porywa sam, Józio czuje się, jakby robił to pod przymusem. Dwa powyższe etapy, wstępnego dopasowywania się do formy (I), oraz rozpoznania jej i buntu (II), są charakterystyczne dla początkowych doświadczeń z formą i w związku z tym – jednorazowe. Oznacza to, że jednostka przechodzi przez nie tylko raz. Potem zaczyna rozumieć lub po prostu, w braku świadomości, biernie przystosowywać się do zastanych wzorców, uznając, że taki jest naturalny porządek świata. Po tych doświadczeniach podjęcie 4-etapowej ścieżki nakreślonej przez Nowaka będzie nieuniknione.

6.2.3. Etap 1. – Wejście w skład zastanych form międzyludzkich na miejscach podporządkowanych

Cztery kolejne etapy rozwoju człowieka wobec formy zostały wyszczególnione przez Nowaka i charakteryzują osoby, które realizują roszczenia formy lub wchodzą z nimi w dialog, świadomie nimi manipulując, aby osiągnąć w ich obrębie jak najwyższą pozycję lub aby wytworzyć formę własną. Na pierwszej z pozycji, odznaczającej się całkowitym i dobrowolnym podporządkowaniem formie, nie znajduje się żaden z bohaterów pierwszoplanowych w powieściach Gombrowicza. Trudno się dziwić, skoro pisarz-filozof słynął ze swojego demaskatorskiego podejścia do stereotypów społecznych i choć bardzo interesowały go kwestie polityczne, nie określił nigdy ostatecznie swojego stanowiska i unikał zaangażowania w konkretne ruchy czy wydarzenia. Starał się stosować zasadę złotego środka, konserwatystów prowokował opiniami zaczerpniętymi z pism marksistowskich, a liberałom przypominał o wadze wartości konserwatywnych. Główni bohaterowie powieści Gombrowicza, będący rzecznikami jego własnego stanowiska, nie mogli zatem utożsamić się dobrowolnie i całkowicie z jakąkolwiek formą, bo byłoby to sprzeczne z ogólnym podejściem Gombrowicza do życia (i do literatury). Nie znaczy to jednak, by bohaterowie-realizatorzy form nie znajdowali się w ogóle w twórczości Gombrowicza. Występują jednak oni rzadko i zawsze są przedstawiani w negatywnym świetle, jako postaci stereotypowe i nieinteresujące, które nie odnoszą żadnej korzyści z potulnego wykonywania narzuconych zachowań. Takimi bohaterami są nauczyciele oraz uczniowie w *Ferdydurke*, spełniający swoje formy na skutek przymusu wywołanego formą

dyrektora szkoły. Obraz tych bohaterów zbiorowych ma za zadanie krytykę człowieka na 1. etapie formy. W ich opisie nacisk jest położony na negatywne cechy: słabość, skostniałość, jałowość egzystencji i brak autorefleksji lub nieumiejętność wyjścia poza formę nawet jeśli tego chcą. Nieprzypadkowo bohaterowie na tym etapie znajdują się głównie w *Ferdydurke* i zostali tak dotkliwie skrytykowani. To właśnie osoby na 1. etapie najbardziej utożsamiają się z formą, której w *Ferdydurke* Gombrowicz wypowiedział wojnę. Osoby na 1. etapie znajdują się też jako bohaterowie drugo- i trzecioplanowi w późniejszych powieściach. Spośród nich omówiona zostanie tylko postać Marii z *Pornografii*. W jej przypadku zaszły największe zmiany w przekładzie, dlatego warto się im przyjrzeć.

Jednym z takich bohaterów zbiorowych jest grono pedagogiczne w *Ferdydurke*. W szkole, do której zaprowadzono Józia, nauczyciele są wprzęgnięci w zadanie wpajania uczniom określonych wartości, postaw i zachowań. Muszą trzymać się formy narzuconej przez dyrektora Piórkowskiego, wskutek czego są apatyczni, niesympatyczni, nudni. Józio po raz pierwszy ma z nimi styczność, kiedy przychodzi z Pimką do dyrektora, a ten ukradkiem uchyla drzwi pokoju nauczycielskiego, aby pokazać nauczycieli:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
W dużym pokoju za stołem siedzieli nauczyciele i popijali herbatę zagryzając bułką. Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć razem tylu i tak <u>beznadziejnych staruszków</u> . Większość <u>chlipała</u> donośnie, jeden <u>ciamkał</u> , drugi <u>mlaskał</u> , trzeci <u>ciągnął</u> , czwarty <u>siorpał</u> , piąty był <u>smutny i łysy</u> , a nauczycielce francuskiego <u>łzawiły się oczy i wycierała je rożkiem chusteczki</u> . (66)	Les enseignants étaient attablés dans cette grande pièce et buvaient du thé en mangeant des croissants. Jamais je n'avais vu tant <u>de petits vieux si lamentables</u> . La plupart d'entre eux <u>aspiraient le liquide à grand bruit</u> , l'un <u>mastiquait</u> , l'autre <u>mâchonnait</u> ; un troisième <u>ingurgitait</u> , un quatrième <u>déglutissait</u> , le cinquième était <u>triste et chauve</u> , et la maitresse de français avait des <u>yeux chassieux qu'elle essuyait avec le coin de son mouchoir</u> . (299)

Nauczyciele są nieatrakcyjni fizycznie („beznadziejni staruszkowie” – „de petits vieux si lamentables”, „smutny i łysy” – „triste et chauve”) i zachowują się w niekulturalny sposób, jedząc niedbale i hałaśliwie („chlipią” – „aspiraient le liquide à grand bruit”, „ciamkają” – „mastiquait”, „mlaskają” – „mâchonnait”, „ciągną” – „ingurgitait”, „siorpią” – „déglutissait”, „łzawią im oczy, które wycierają rożkiem chusteczki” – „avait des yeux

chassieux qu'elle essuyait avec le coin de son mouchoir"). Co prawda nie wszystkie czynności zostały przetłumaczone dokładnie: „mastiquer” to neutralny czasownik oznaczający czynność przeżuwania, nie ciamkania, co oznacza potocznie głośne zachowywanie się podczas przeżuwania, mlaskania przy jedzeniu; „mâcher” to po prostu przeżuwać, nie mlaskać, co wiąże się z charakterystycznym dźwiękiem ust podczas niedbałego jedzenia; „déglutir” to po prostu połykać, nie siorpać. Wszystkie te czasowniki w tekście docelowym są neutralne, podczas gdy w wyjściowym są potoczne i charakteryzują nieelegancki sposób jedzenia. W związku z tym tekst docelowy odznacza się wyższym rejestrem językowym niż tekst wyjściowy. Wynika to z ograniczeń systemowych języka francuskiego, który nie dysponuje nacechowanymi czasownikami o dokładnie takim znaczeniu, jak język polski. Jednak mimo to pejoratywny charakter czynności wykonywanych przez nauczycieli jest także czytelny ze względu na kontekst, dzięki czemu zarówno polskie określenia, jak i francuskie zwracają uwagę na poszczególne, niekulturalne czynności związane z jedzeniem, którym zajęci są nauczyciele. Zatem choć atomistyczna analiza wskazałaby inaczej, to biorąc pod uwagę kontekst, czasowniki z tekstu docelowego są ekwiwalentami względem tekstu wyjściowego.

Nauczyciele to osoby nudne, flegmatyczne, oddające się prozaicznym czynnościom, podczas gdy są przecież odpowiedzialne za wychowanie młodzieży i powinny zachowywać się na poziomie zleconej im, ważnej misji. Ten charakter nauczycieli przejawia się także poprzez rozmowy *pro forma*, bez większej treści:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
W tej chwili jedno ciało zwróciło się do drugiego ciała i spytało: – He, he, hm, no, co tam? Co tam, panie kolego? – Co tam? – odrzekło tamto ciało. – Staniało. – Staniało? – powiedziało pierwsze ciało. – Chyba podrożało? – Podrożało? – spytało drugie ciało. – Chyba cośkolwiek staniało. – <u>Bułki</u> nie chcą stanąć – mruknięto pierwsze ciało i schowało resztki nie dojedzonej <u>bułki</u> do kieszeni. (67)	A cet instant, un corps se tourna vers l'autre et lui demanda: - Hé, hé, hum, alors quoi de neuf, cher collègue? – Quoi de neuf ? répondit l'autre corps. Eh bien ça a baissé. – Ça a baisse ? dit le premier corps. Vous voulez dire que ça a augmenté ? – Ça a augmenté ? demanda le second corps, ça a tout de même dû baisser un peu. - La <u>brioche</u> ne veut pas baisser ! marmonna le premier corps en fourrant dans sa poche le reste de la <u>sienne</u> . (300)

Lakoniczny charakter rozmowy podkreśla rym –ało: ciało, staniało, wzmacniający wrażenie powtarzalności – w rozmowie pada niewiele nowych treści, nauczyciele głównie powtarzają po sobie, jak echo. W tekście docelowym rym nie został oddany, zmieniony jest też jeden aspekt kulturowy, związany z jedzeniem. Trudno przyrównać bowiem bułkę, uznawaną w Polsce za pospolity rodzaj pieczywa, do brioszki lub croissanta, należących do wykwinetnego rodzaju wypieków określanych jako „viennoiserie” – a tak właśnie w tekście docelowym oddana jest „bułka”. Jedyna wspólna im cecha to fakt, że zarówno bułki w Polsce, jak i brioszki i croissanty we Francji są powszechne i jedzone zazwyczaj na śniadanie. Jednak we Francji nie istnieje tradycja „drugiego śniadania”, przynieszonego do szkoły lub pracy „w kieszeni”, stąd czytelnik francuskojęzyczny może się zdziwić, dlaczego nauczyciel chowa do kieszeni brioszkę. Bułki są uznawane nie tylko za powszechne, ale i pospolite i tanie, co podkreśla pospolitość i nijakość jedzących je nauczycieli. Ten aspekt w tekście docelowym w dużej mierze zanika wskutek zastosowania adaptacji. Jednak zastąpienie bułki bliższą kulturze Francji brioszką sprawia, że tekst brzmi naturalniej dla czytelnika, a sytuacja nie wymaga przypisów. Za to został zachowany inny aspekt związany z nijakością „ciała pedagogicznego” (*corps pédagogique*), a mianowicie skojarzenie go z „ciałem” (*corps*) w ogóle: „ciało” w odniesieniu do nauczycieli nie tylko każe o nich myśleć jako o częściach większej całości (ciała pedagogicznego), a więc pozbawionych indywidualizmu i całkowicie zdominowanych przez formę, ale też zwraca uwagę na ich cielesność (tak jak było podkreślone powyżej ich zachowanie podczas jedzenia, a więc czynności przede wszystkim fizycznej), co w odniesieniu do wykonywanego przez nich zawodu, uznawanego za intelektualny, jest dla nich poniżające i podkreśla ich przedmiotowość i uległość wobec wyższej instancji formy, jaką narzuca im dyrektor. Rzeczownik „ciało” i ogólnie negatywne postrzeganie nauczycieli przejmują także Józio-narrator, opisując nauczycieli jako płochliwych, lękliwych, niepewnych siebie:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Na to hasło wszystkie <u>ciała</u> zadrżawszy powstały i <u>zbiły się w kupe jak stado kuropatw</u> (67)	A ce cri, tous les <u>corps</u> se levèrent en tremblant et <u>se blottirent les uns contre les autres comme des perdrix</u> . (300)

Nauczyciele boją się zwierzchników, a zwłaszcza wizytatorów i kiedy jedna z nauczycielek spostrzeża obcego – Pimkę w uchylonych drzwiach, nauczyciele – „ciała” (les corps) „zbijają się w kupę jak stado kuropatw” – „se blottirent les uns contre les autres comme des perdrix”. Zarówno porównanie do ciała, jak i do strachliwych kuropatw jest więc obecne i w tekście wyjściowym, i docelowym. Istnienie i użycie tych ekwiwalentów było możliwe dzięki temu, że w obu językach rzeczownik „ciało” wchodzi w skład wyrażenia frazeologicznego „ciało pedagogiczne” oznaczającego grono nauczycieli danej placówki oświatowej (w Polsce i we Francji), a także dzięki temu, że w całej Europie (w tym Polsce i Francji) występują kuropatwy, uznawane powszechnie za zwierzęta strachliwe. Dlatego też powyższe przypadki, a zwłaszcza pierwszy („ciało”) zostały przełożone dosłownie – co stanowiło technikę rutynową.

Dyrektor przedstawia Pimce grono pedagogiczne, zwracając uwagę na jego dalsze negatywne cechy:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
– Tak, panie profesorze – rzekł dyrektor z dumą – ciało jest starannie dobrane i wyjątkowo <u>przykre i drażniące</u>, nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne, jak pan widzi – a jeżeli konieczność zmusza mnie czasem do zaangażowania jakiegoś młodszego nauczyciela, zawsze dbam o to, aby był obdarzony przynajmniej jedną <u>odstręczającą właściwością</u>. Tak, na przykład, nauczyciel historii jest, niestety, w sile wieku i na oko wydaje się znośny, ale niech pan tylko zauważy, jakiego <u>ma zeza</u>. – Tak, ale nauczycielka francuskiego wydaje się sympatyczna – rzekł poufale Pimko. – <u>Jaka się i łzawi</u>. – A, to co innego! Racja, nie zauważyłem w pierwszej chwili. Ale czy nie jest przypadkiem zajmująca? – Ale skąd, ja sam <i>nie mogę z nią rozmawiać przez minutę, żeby dwa razy nie ziewnąć</i>. – A, to co innego! Ale czy są <u>dość taktowni, dość wyrobieni i świadomi doniosłości misji</u>,	- Oui, M. Le professeur, dit le directeur avec fierté, ce corps enseignant recrute avec soin est exceptionnellement <u>pénible et désagréable</u>. Vous ne trouverez pas ici un seul corps agréable, ce ne sont que des corps pédagogique, et si la nécessité me contraint parfois à engager un maitre assez jeune, je veille toujours à ce qu'il possède au moins une <u>particularité repoussante</u>. Par exemple, le professeur d'histoire est malheureusement dans la force d'âge et il semble supportable de prime abord, mais regardez-le bien et vous verrez comme il <u>louche</u>. - En effet, dit Pimko d'un ton familier, mais la maitresse de français a l'air sympathique. - Elle <u>bégaye</u> et elle <u>larmoye</u>. - Ah bon ! C'est vrai, je n'avais pas remarqué. Mais ne serait-elle pas attachante par hasard? - Jamais de la vie ! Moi-même, je <u>ne peux</u>

<u>ażeby nauczać?</u> – To <u>najtęższe głowy w stolicy</u> – odparł dyrektor – żaden z nich <u>nie ma jednej własnej myśli</u>; jeśli by zaś i urodziła się w którym myśl własna, już ja przegonię albo myśl, albo myśliciela. To zgoła <u>nieszkodliwe niedołęgi, uczą tylko tego, co w programach, nie, nie postoi w nich myśl własna.</u> (66-67)	<u>pas parler avec elle une minute sans bailler deux fois.</u> – Bon. <u>Mais sont-ils assez fiers, assez expérimentés et assez conscients de leur mission pour bien enseigner ?</u> – Ce sont des <u>cerveaux les plus solides de la capitale.</u> Aucun d’eux <u>n’a une seule idée personnelle</u> et si le cas venait à se présenter, je chasserais aussitôt ladite pensée ou son penseur. Ce sont <u>des imbéciles tout à fait inoffensifs, ils n’enseignent que ce qu’il y a dans les programmes.</u> Vraiment, <u>ils n’ont et ne peuvent avoir aucune pensée personnelle.</u> (299-300)
--	--

Każdy z nauczycieli, aby być zatrudnionym w szkole, musi posiadać jakąś „odstręczającą właściwość” (particularité repoussante): jeden nauczyciel ma zeza (il louche), inna nauczycielka jąka się i łzawi (Elle bégaye et elle larmoye) i sam dyrektor „nie może z nią rozmawiać przez minutę, żeby dwa razy nie ziewnąć” (je ne peux pas parler avec elle une minute sans bailler deux fois). Ogólnie zaś, żaden z nauczycieli „nie ma jednej własnej myśli” (n’a une seule idée personnelle), są to „nieszkodliwe niedołęgi, uczą tylko tego, co w programach” (imbéciles tout à fait inoffensifs, ils n’enseignent que ce qu’il y a dans les programmes). Ten bardzo negatywny obraz dyrektor podsumowuje zaskakującym stwierdzeniem, że to „najtęższe głowy w stolicy” (cerveaux les plus solides de la capitale). Ujęcie negatywnych cech nauczycieli jako powodu do dumy dyrektora wywołuje efekt komiczny, a tekst docelowy go odtwarza dzięki temu, że powyższe fragmenty po francusku są niemal dosłownym tłumaczeniem względem tekstu wyjściowego. Wyjątkiem jest zastąpienie „głów” umysłami (cerveaux), co stanowi modulację – pojęcie konkretne zostaje zastąpione abstrakcyjnym. Komizm zaś wywołuje zwłaszcza przymiotnik „tęgi” (solide), przywołujący na myśl nie tylko ciężyznę umysłową, ale i fizyczną, ponieważ nauczyciele zostają opisani też jako „anemiczni” (anémiques), czyli słabi:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Trzymam ich na diecie (...) gdyż tylko wtedy	Je les garde au régime (...) pour qu’ils

są dostatecznie <u>anemiczni</u> . (67)	restent suffisamment <u>anémiques</u> (300)
---	---

Efekt komizmu wynikający z połączenia przeciwieństw, obecny w tekście wyjściowym i docelowym, wzmacnia siłę wydźwięku formy, podkreśla jej absurdalny charakter i ośmiesza ją, a wraz z nią – narzucającego ją dyrektora Piórkowskiego i wtórującego mu Pimkę, a przede wszystkim wszystkich nauczycieli, którzy im się podporządkowują w żałośnie uległy sposób.

Nie tylko nauczyciele podlegają formie, sami także ją narzucają uczniom. Oczywiście nie działają z własnej inicjatywy, ale na polecenie dyrektora Piórkowskiego, który z kolei reprezentuje instytucję edukacji. Zaś jej celem jest wychowanie uczniów na obywateli bezwolnych i ślepo oddanych, recytujących wyuczone formułki. Aby uczniów zniechęcić do dorosłości i samodzielności, narzuca im się formę, „robi się im pupę”, w tekście docelowym zostało to oddane jako „faire le cucul”, przy czym „cucul” także oznacza w języku potocznym „tył, tylną część, tyłek” i posiada jeszcze drugie znaczenie, jako określenie na kogoś głupiego i naiwnego. Ta dwuznaczność idealnie wpisuje się w kontekst i poszerza interpretację w kierunku nadanym temu wyrażeniu przez Gombrowicza – „robienie komuś pupy” to właśnie zmuszanie go do dziecinnych, naiwnych zachowań i niepozwalanie, aby dorósł i się usamodzielił. Dzięki temu to pojęcie może być uznane także za kompensację w stosunku do tych fragmentów, gdzie niewinność nie wybrzmiewa tak wyraźnie w tekście docelowym, co w tekście wyjściowym.

Przypadek uczniów jest nieco bardziej skomplikowany niż nauczycieli – o ile „belfrzy” zdają się biernie i bezmyślnie poddawać narzuconej roli, uczniowie wykazują niezwykle ostrą świadomość swojej sytuacji i buntują się przeciw niej – co jednak wywołuje efekt przeciwny i tym bardziej utwierdza ich w formie. Wiedzą, że oczekuje się od nich niewinności i infantylizmu, więc starają się zachowywać przekornie i niesforne – nie są jednak w stanie pojąć, że właśnie bunt zasklepia ich w niewinności i infantylności, jest wpisany w narzucaną im formę. Są doskonałym przykładem na to, że buntowniczność nie zawsze jest równoznaczna sprzeciwieniu się formie, o czym pisał Nowak. Można być buntownikiem, gdyż tego wymaga forma, a ktoś nie buntuje się przeciw formie, ale w zgodzie z nią, ponieważ ona takie zachowanie zakłada (Nowak, 2000: 110). Tu natomiast mamy do czynienia z jeszcze nieco inną sytuacją: uczniowie buntują się w przekonaniu, że

robią to przeciw formie, a w rzeczywistości robią to w zgodzie z nią. Ich niesforne zachowanie obejmuje między innymi przedrzeźnianie języka szkolnego:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Patrzcie! <u>Novus koleguś</u>! Obskoczyli mnie, któryś wrzasnął : - Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia? (...) – Azaż amory do jakiej podwiki wstrzymały <u>szanownusa kolegusa</u>? Zaliż zadufały <u>koleguś</u> opieszwały jest? I mówili – <u>białogłowa</u>, <u>niewiasta</u>, <u>balwierz</u>, <u>Febus</u>, <u>miłosne zapały</u>, <u>skrzat</u>, <u>profesorus</u>, <u>lekcjus polskus</u>, <u>ideałus</u>, <u>c h u t n i e</u>. (53)	- Venez voir! <u>Novus camaradus</u>! Ils m’assaillirent et l’un cria : - Quelle aventure divine ou humaine aurait-elle obligé M. Le marquis a daigner venir si tard dans ce bahut? (...) - <u>L’honorablus camaradus</u> aurait-il été <u>retenutus</u> par une personne ? Messire serait-il point un tantinet <u>nonchalantus</u> ? Et ils repetaient <u>femina</u>, <u>vierge</u>, <u>bachette</u>, <u>jeune personne</u>, <u>emoi amoureux</u>, <u>hymen</u>, <u>Venus</u>, <u>professorus</u>, <u>calculus</u>, <u>idealus</u>, <u>à poil</u>. (288-289)

Wypowiedzi uczniów są pełne niecodziennego słownictwa, którego nacechowanie stylistyczne odwraca uwagę od właściwej treści: pytania o powód późnego przybycia Józia do szkoły. Występują tutaj archaizmy: „gwoliż”, „podwika”, „balwierz”, „białogłowa”; anachronizmy: „aura”, „dobrodziej”, „amory”; wyrażenia literackie: „miłosne zapały”, „ideał”; czy też wyrazy z końcówką „-us”, nadającym wyrazom pozorów łaciny: „koleguś”, „szanownus”, „profesorus”, „lekcjus polskus”, co w połączeniu z polskimi rdzeniami daje komiczny, przerysowany efekt – zwłaszcza w zestawieniu z kolokwialnym, pejoratywnym rzeczownikiem „buda”, zdradzającym stosunek, jaki uczniowie mają do instytucji szkolnej. Wprawdzie według *Słownika języka polskiego* z lat 1900-1927 „podwika” i „balwierz” nie są jeszcze uznane za archaizmy, za to już *Słownik języka polskiego* z lat 1958–1969 opatruje je skrótem „daw.” Musiały więc powoli wychodzić z użycia w latach 30., w czasie pisania *Ferdydurke*. W tekście docelowym analogiczny efekt został osiągnięty dzięki takim samym zabiegom: przede wszystkim przyłączaniu sufiksu „-us” do jak największej liczby wyrazów, nadającego pozory łaciny współczesnym, francuskim wyrazom: „camaradus” (camarade), „honorablus” (honorable), „retenutus” (retenu), „nonchalantus” (nonchalant). Taki zabieg był możliwy, ponieważ Francja, tak jak Polska, leży w obrębie europejskiego kręgu kulturowego, którego częścią jest dziedzictwo łaciny używanej w

dawnych czasach jako *lingua franca* wśród elit intelektualnych. Dlatego zastosowanie łacińskich końcówek jako kalki w odniesieniu do wyrażen z języka docelowego stanowiło technikę rutynową. Innym zabiegiem jest użycie wyrażen literackich: „aventure humaine ou divine” (sprawa ludzka lub boska), „émoi amoureux” (poruszenie miłosne) i użycie anachronizmów: „messire” (dawny tytuł honorowy, „pan”), „bachelette” (dziewczę). Także pejoratywne określenie szkoły zostało zachowane – „bahut” to odpowiednik polskiej „budy”. Warto zwrócić uwagę na przykłady adaptacji: zanik, w tekście docelowym, wyrażenia „lekcjus polskus” – nazwy przedmiotu w polskiej szkole, a także na fakt, że polskie wyrazy nie zostały przeniesione do tekstu docelowego techniką transferu bezpośredniego, tylko zastąpione francuskimi ekwiwalentami. W tekście docelowym na przykład znika „balwierz”, za to pojawia się „Venus”, więcej jest też wyrazów z „łacińskim” sufiksem. Stanowią one wobec tekstu wyjściowego ekwiwalenty przesunięte, niebędące słownikowymi odpowiednikami, choć i takie były możliwe do zastosowania, jednakże wtedy nie wywołałyby efektu potrzebnego do wyrażenia motywu formy. Natomiast tekst docelowy jest ekwiwalentny względem wyjściowego pod kątem stylu i konotacji, potrzebnych do wywołania kluczowego efektu przytłoczenia anachronizmami, a co za tym idzie – satyrycznego obrazu anachronicznej szkoły, nieprzygotowującej uczniów do realnego życia, tylko infantyliczującej i zasklepiającej ich w wyuczonych formułach.

Dwa powyższe przypadki obejmują bohaterów zbiorowych, grupy wyglądające na jednorodne i homogeniczne. Jednak, jak się okaże nieco później, ich członkowie przy indywidualnej, bardziej szczegółowej prezentacji odstają z grup: nauczyciel Bładaczka na tle nauczycieli oraz Miętus na tle uczniów. Czy w takim razie pełna przynależność do formy jest możliwa tylko w przypadku grup jako pewnych całości? Czy jest tylko złudzeniem, które powstaje przy rozpatrywaniu grup, a zanika, gdy przyjrzeć się ich poszczególnym członkom z osobna? Niekoniecznie tak jest, i pokaże to ostatni przykład bohaterki w pełni przynależącej do formy, a będącej tym razem bohaterką indywidualną. Choć z drugiej strony ocena bohatera niewątpliwie zależy od punktu widzenia narratora, który przecież nie musi być obiektywny. Jednak w tym względzie nie ma wyjścia innego, jak polegać na narratorze – świat przedstawiony, a wraz z nim bohaterów, poznajemy tylko z jednej perspektywy, perspektywy narratora, którą trzeba traktować jako punkt odniesienia i źródło informacji.

Niewątpliwie subiektywny jest też obraz Marii z *Pornografii*, matki Heni i żony Hipolita, u której zatrzymała się na dłuższy czas para głównych bohaterów, Witold i Fryderyk. Witold nie ma powodów ani okazji aby bliżej ją poznać, a co za tym idzie, jego ocena Marii jest ogólna i powierzchowna. Na pewnym etapie rozwoju akcji dochodzi do jedynej jego rozmowy sam na sam z bohaterką. Właściwie interesuje go tylko, czy nie przejrzy ona planów, jakie knują mężczyźni. W toku rozmowy pani Maria zwraca uwagę na ważną rolę, jaką pełni matka dla każdego dziecka, i stąd Witold nabiera przekonania, że właściwie macierzyństwo jest dla niej najważniejszą kwestią i sensem życia, jako że sama jest matką (*Pornografia*, 142) i zasufladkowuje ją w formie macierzyństwa, która nie ma wiele wspólnego z tajnymi planami. Jedyne, co się dla niego liczy to fakt, że Maria będzie się więc trzymać od niego z daleka, nie będzie przeszkadzać w realizacji planu i podejrzewać niczego. Można więc stwierdzić, że forma macierzyństwa, z którą chętnie utożsamia się pani Maria, staje się elementem służącym do umniejszenia jej znaczenia w powieści, bo pokazuje ją jako osobę jednowymiarową, płaską i w dodatku mało bystrą. Ten efekt jest wzmocniony przez sposób, w jaki Maria jest nazywana przez narratora. W wielu fragmentach tekstu wyjściowego nazywana jest po imieniu, natomiast w tekście docelowym – jako „żona Hipolita” (18 razy), „matka Heni” (5) lub „dama”, czy też „pani domu” (4):

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
1. Na ganku ukazała się <u>pani Maria</u> i zawołała: dzień dobry, a mały brzdąc, biegł po trawniku, może syn kucharki? (13)	1. <u>La femme d’Hippo</u> apparut sur le perron et nous cria bonjour, tandis qu’un petit garçon courait dans l’herbe, le fils de la cuisinière, peut-être ? (993)
2. Palcami wysmukłymi <u>pani Maria</u> obejmowała swe wiotkie, delikatne palce, jak się obejmuje jesienny liść, jak się wacha zwiędnięty kwiat (...) (26)	2. <u>La femme d’Hippolyte</u> promena le bout de ses doigts effilés sur ses mains fines et délicates, doucement, comme l’on prend une feuille d’automne, comme on sent une fleur fanée. (1007)
3. Przed nami szła młoda para, Wacław z Henią. My, starsi, z tyłu, żeby nie krępować... Hipolit i <u>pani Maria</u> , cokolwiek wzruszeni, z lekka figlarni, a obok ja z	3. Le jeune couple, Albert et Hénia, nous précédait. Nous les suivions à quelque distance, pour ne pas gêner leurs épanchements... <u>Hippolyte et sa femme</u> ,

Fryderykiem, który opowiadał o Wenecji. (37)	légèrement émus, d'humeur quelque peu folâtre, à leurs côtés moi et Frédéric, qui ne tarissait pas sur Vénise. (1020)
4. Para Wacław-Henia, pogrążona w rozmowie, znikła za zakrętem – może i nic nie zauważyli – a my za nimi, Hipolit, <u>pani Maria</u> trochę spłoszona, Fryderyk... (39)	4. Le couple Albert-Hénia, plongé dans sa conversation, disparut au détour d'une allée – peut-être n'avaient-ils rien vu ? – et nous les suivimes en silence, Hippolyte, <u>sa femme</u>, un peu effarouchée, Frédéric... (2021)
5. <u>Pani Maria</u> zwróciła się do nas. (39)	5. <u>La femme d'Hippolyte</u> se tourna vers nous. (1022)
6. <u>Maria</u> ze swoją łzawą chudością! (47)	6. <u>La femme d'Hippolyte</u>, avec sa maigreur larmoyante ? (1029)
7. Henia szła z Wacławem. Hipolit z <u>Marią</u>. Ja z boku. I Karol. (65)	7. Hénia marchait avec Albert. Hippolyte accompagnait <u>sa femme</u>. Moi tout seul, à côté. Et Karol. (1048)
8. Zaraz, przyłączywszy się do <u>Hipolita z Marią</u>, zabrał się do „zagadania” tych niewłaściwości, a nawet zawołał na Wacława by i z nim oddać się zwykłej, odprężającej rozmowie. (68)	8. Sans perdre de temps, il rejoignit <u>Hippolyte et sa femme</u> et essaya de noyer ces incongruités sous un flot de paroles. Bien plus, il héla Albert et se plongea avec lui dans une conversation volubile, et d'une banalité de tout repos. (1050)
9. <u>Pani Maria</u> pojawiła się obok mnie. (70)	9. <u>La femme d'Hippolyte</u> apparut à mes côtés. (1052)
10. <u>Pani Maria</u> z krzyżem w ręku stanęła przy kanapie. (71)	10. <u>La femme d'Hippolyte</u>, le crucifix à la main, se tenait au pied du sofa. (1053)
11. <u>Pani Maria</u> w dalszym ciągu trzymała krzyż, ale minuty mijały i pozostawał niewykorzystany – ten smętny, bezrobotny krucyfiks. (65)	11. <u>La femme d'Hippolyte</u> continuait de brandir son crucifix, mais les minutes s'écoulaient et il restait inutilisé (1054)
12. <u>Pani Maria</u> niestrudzenie trzymała krzyż, ponieważ nic innego nie mogła zrobić –	12. <u>La femme d'Hippo</u> brandissait sa croix car elle ne pouvait faire autrement – la reposer était parfaitement impossible.

odłożenie go na bok było niemożliwością. (73) 13. <u>Pani Maria</u> wzniosła krzyż (74) 14. (...) czyż to nadawało się do nas, do nabrzmiałości Hipa, chudości Fryderyka, wycieńczenia <u>pani Marii</u>? (89) 15. Około jedenastej oni poszli spać wraz z <u>panią Marią</u>, a my, mężczyźni, zaczęliśmy się krzątać. (105) 16. <u>Pani Maria</u> szyła (podobnie jak i „dzieci” nie była dopuszczona do sekretu). (105) 17. <u>Pani Maria</u> stała na werandzie. (141) 18. (...) ujrzałem ich wszystkich wraz z Hipolitem, z <u>panią Marią</u>, z Siemianem, który chyba, jak ja, leżał na łóżku (...) (149)	(1055) 13. <u>La femme d’Hippolyte</u> leva plus haut le crucifix. (1056) 14. Cela cadrerait-il avec la maigreur de Frédéric, l’énormité bouffie d’Hippo, l’évanescence de <u>sa femme</u>? (1072) 15. Vers onze heures ils montèrent se coucher en même temps que <u>la femme d’Hippolyte</u>, et nous, les hommes, commençâmes à nous affairer. (1090) 16. <u>La femme d’Hippolyte</u> était en train de coudre (de même que « les enfants » elle était exclue du secret). (1090) 17. <u>La femme d’Hippolyte</u> se tenait sur la véranda. (1124) 18. (...) je les vis tous, Hippolyte, <u>sa femme</u> et Siemian qui devait, comme moi, être couché sur son lit (...) (1133)
19. (...) zjedliśmy kwaśne mleko z kartoflami, <u>pani Maria</u> końcami palców dotykała kółka od serwety (...) (18) 20. (...) <u>pani Maria</u> końcami palców dotykała kółka od serwety, Hipolit wlepił nabrzmiałe oblicze w lampę. (18) <u>21. Pani Maria</u> dotknęła palcami serwetki – Henia – rzekła – jeśli Bóg da, na dniach się zaręczy. (27)	19. (...) [nous] dînâmes de lait caillé accompagné de pommes de terre. <u>La mère de Hénia</u> effleurait du bout des doigts le rond de sa serviette (...) (1006) 20. <u>La mère de Henia</u> effleurait du bout des doigts le rond de sa serviette, Hippo tournait vers la lampeson visage congestionné. (1006) <u>21. La mère de Hénia</u> toucha sa serviette du bout de doigts. – Si Dieu le permet, dit-elle, Hénia va se fiancer très prochainement. (1007)

22. – Ja bym wolał z <u>panią Marią</u>. (47) 23. Ale teraz, dlaczego znów powracał do tego tematu, wyznając, że „wolałby” z <u>panią Marią</u>, czyż w tym nie kryła się jakaś, już agresywna, intencja? (47)	22. - C’est plutôt <u>la mère</u> [de Hénia] qui me dirait... (1029) 23. Mais pourquoi maintenant y revenir, en prétendant que <u>la mère</u> lui « dirait » davantage ; n’y pouvait-on déclarer quelque intention secrète, plus agressive, celle-là ? (1029-1030)
24. Fryderyk najuprzejmiej gawędził z <u>panią Marią</u> – czy jednak podtrzymywał rozmowę aby czegoś innego nie powiedzieć? (15) 25. Fryderyk podał ramię <u>pani Marii</u> i, zdjawszy kapelusz, prowadził ją do wrót kościoła, czemu przyglądali się ludzie (15) 26. Niedziela, wieś, gorąco, lenistwo ospałe, kościół, nikt się nie śpieszy, potworzyły się gromadki, <u>pani Maria</u> dotykająca koniuszkiem palca twarzy, jakby sprawdzając cerę (...) (21) 27. Nie było go gdy, przyjechawszy do Powórnej, zasiedliśmy z Karolem do spóźnionego obiadu; a <u>pani Maria</u> powiedziała mi, że gracuje... Co? (50)	24. Frédéric conversait le plus aimablement du monde avec <u>madame</u> – mais n’était-ce pas pour ne pas dire <i>autre chose</i> qu’ilsoutenait cette conversation banale ? (995) 25. Frédéric offrit son bras à <u>madame</u> après avoir enlevé son chapeau et, ceremonieusement, la conduisit à l’église sous les regards des curieux (996) 26. Dimanche, la campagne, la chaleur, une paresse ensommeillée, l’église, personne n’était pressée de rentrer, de petits groups se formèrent. <u>Madame</u> touchant du bout d’un doigt son visage, comme vérifiant le grain de sa peau (...) (1001) 27. Il n’était pas là lorsque, une fois arrivés, nous nous attablames, Karol et moi, devant un repas réchauffé pour nous ; <u>la maîtresse de la maison</u> nous apprit qu’il était en train de sarcler... Quoi, pour l’amour de Dieu ? (1032)

Tekst docelowy jeszcze bardziej uwypukla aspekt macierzyństwa, ponieważ znacznie częściej Maria jest nazywana nie własnym imieniem, ale funkcjami, jakie pełni wobec rodziny – matki, żony, pani domu. Potęguje to wrażenie, że Maria nie jest odrębną, niezależną jednostką, ale małym, niewiele znaczącym trybikiem wielkiej maszyny formy. Wszystkie powyższe określenia są właściwie synonimiczne względem siebie i mogą być

traktowane jako warianty przekładowe. Jednak z punktu widzenia etapów rozwoju człowieka w obrębie formy, różne określenia konotują różne aspekty tożsamości Marii. Duża częstotliwość występowania tych, które podkreślają powiązanie Marii z jej rodziną, wzmacniają jej formę matki, do której przyporządkował ją Witold. Przykładów, w których Maria nie zostaje wymieniona z imienia, ale jako żona Hipolita, matka Heni, pani domu lub po prostu pani, jest aż dwadzieścia siedem. Jest to dużo w przypadku postaci drugoplanowej, która i tak nie pojawia się za często w toku akcji. Tekst docelowy pogłębia więc niepochlebną formę Marii jako sentymentalnej matki. W tym przypadku zastosowanie transferu bezpośredniego wobec imienia Marii stanowiłoby technikę rutynową, a jednak nie została ona wykorzystana. Przyczynia się to do oddalenia od tekstu wyjściowego, ale o ile rozpatrując hipotetycznie czysto literackie znaczenie utworu, wszystkie określenia odwołujące się do Marii można byłoby uznać za synonimy – o tyle w perspektywie znaczenia filozoficznego wykorzystane synonimy zmieniają jego wymowę i pogłębiają ją.

Bohaterowie na etapie 1. nie są przedstawiani przez Gombrowicza zbyt pochlebnie. Jednak gdyby się przyjrzeć działaniu formy na osoby z tego etapu, nie musi on być szkodliwy i tak naprawdę nie ma potrzeby ani konieczności zmiany pozycji względem formy. Jeżeli komuś odpowiada etap 1., czyli utożsamianie się z formą i pełna realizacja jej roszczeń, może przy niej pozostać do końca życia. Trudno jednak uwierzyć, by ktoś był tak zdeorientowany, by nie móc rozpoznać swojej sytuacji, a jeśli już ją rozpozna – by nie chciał jej poprawić. Dlatego też osoby pozostające na etapie 1. nigdy nie są przedstawiane w pozytywnym świetle przez Gombrowicza. Są nieoryginalne, nieciekawe, wtapiające się w tłum (a raczej w formę), pełniące niewielką rolę w rozwoju akcji utworu. Natomiast pozostali bohaterowie dążą do rozwoju i polepszenia swojej sytuacji. Pierwszym takim krokiem będącym oznaką świadomości jest osiągnięcie etapu 2.

6.2.4. Etap 2. – Rozpoznanie swych uwarunkowań i uzyskanie możliwości lawirowania wśród form międzyludzkich w taki sposób, by wzmocnić swą moc atrakcyjną dla innych ludzi i odpowiednio do tego, stopniowo uzależniać od siebie coraz więcej ludzi

Świadomość jest jednym z ważnych czynników wpływających na osiągnięcie takiego a nie innego etapu w rozwoju jednostki w obrębie formy. Bez świadomości na początku ścieżki życiowej jednostka zaczyna od etapu I, nabywając świadomość może się zbuntować, osiągając etap II. Ale równie dobrze bez świadomości jednostka może pominąć etap II i od razu wejść w zastane formy, w pełni się do nich dostosowując na etapie 1. Bierne przyjmowanie i wykonywanie roszczeń formy, charakterystyczne dla etapu 1. możliwe jest bez zdawania sobie sprawy ze swojego położenia i odbywa się na zasadzie przyzwolenia, aby inni przejęli kontrolę nad zachowaniem danej jednostki. Jednak jeśli zechce ona posunąć się dalej na drodze rozwoju w obrębie formy, świadomość mechanizmu działania formy jest nieodzowna. Można to porównać do wykonywania ciasta: niektórzy całe życie pieką je za pomocą sposobu, który podał im ktoś inny, ściśle wypełniając kolejne punkty i stosując tylko zalecane składniki. Nie trzeba przy tym znać szczegółów chemicznych czy fizycznych procesów, które sprawiają, że ciasto ostatecznie się udaje. Jeśli jednak chcemy przyrządzić własne ciasto, trzeba samemu ustalić składniki, proporcje i sposób wykonania, do czego potrzeba jest wiedza, jaką rolę pełnią poszczególne procesy i produkty, by osiągnąć efekt końcowy z sukcesem. Tak samo osoby chcące modyfikować formę, dostosowywać do swoich celów, muszą poznać mechanizmy jej działania. Jednostki będące na etapie 2. nie mają jeszcze tak zaawansowanych umiejętności, aby „przyrządzić” własną formę – ten pułap osiągną dopiero osoby z etapu 4. – ale już rozumieją sposób i cel działania podstawowych mechanizmów formy, by móc bardziej aktywnie pokierować sobą w jej obrębie i zacząć czerpać z tego większe korzyści.

Bohaterowie *Pamiętnika...* będący na etapie I pozornie mają wiele wspólnego z osobami tej kategorii. Przede wszystkim aktywnie działają, chcąc osiągnąć korzyści dla siebie. W tym celu podejmują działania wywiedzione z obserwacji społeczeństwa i próbują dostosować się do niego. Jednak to, co ich odróżnia od bohaterów na etapie 2. i dyskwalifikuje z grona osób należących do etapów dynamiki formy wg Nowaka, to:

- 1) brak świadomości istnienia formy i uczestnictwa w niej,
- 2) chęć jedynie wpasowania się, spełnienia oczekiwań społecznych, zaspokojenia ich, a nie ambicje, by sięgać po władzę nad ludźmi.

Postaci z 2. etapu cechuje więc świadomość, jednak nie uchroniło ich to przed negatywnym przedstawieniem przez Gombrowicza, tak jak było to w przypadku postaci z etapu 1. To także są osoby stereotypowe: Bładaczka z *Ferdydurke*, przedstawiciel

nauczycieli, mający jednak nieco większe od nich ambicje, oraz Młodziakowie z tej samej powieści, nowoczesna rodzina. Jednak stereotypowość nie odbiera im siły charakterystycznej dla osób z etapu 2., a odróżniającego je od tych z etapu 1. – siły świadomości swojej pozycji i uzyskiwania jak największych korzyści z racji osiągnięcia tego kolejnego etapu.

Jedną z osób, które wpisują się w 2. etap, jest nauczyciel nazywany Bładaczką. Jego miejsce w modelu może być zaskakujące, jako że jest on jednym z nauczycieli „ciała pedagogicznego”, opisanych już jako przedstawiciele 1. etapu: „Było to to samo ciało, wyblakłe i smutne, które w kancelarii wyraziło ważki pogląd, że staniało” (*Ferdydurke*, 68). Nauczyciel, tak jak i inni w tej szkole, jest odpychający (jego cechą charakterystyczną jest chorobliwa bladość, skąd się wzięło jego przezwisko) i nie lubiany przez uczniów. Próbuja więc oni przeciwstawić się jego formie, przeciągając moment rozpoczęcia lekcji i szukając powodów, by opuścić salę. Bładaczka natomiast obstaje przy swoim i stara się ujarzmić uczniów. Wykonuje swoje obowiązki, wypełniając jednocześnie zobowiązania wynikające z przynależności do formy, kierując do uczniów wyuczone przemówienia:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Hm... hm... A zatem dlaczego Słowacki wzbudza w nas <u>zachwyt i miłość</u> ? Dlaczego <u>plączemy</u> z poetą czytając ten cudny, harfowy poemat „W Szwajcarii” Dlaczego, gdy słuchamy heroicznego, spiżowego strof <i>Króla Duchy</i> , <u>wzbiera w nas poryw</u> ? I dlaczego <u>nie możemy oderwać się</u> od cudów i czarów <i>Balladyny</i> , a kiedy znowu skargi <i>Lilii Wenedy</i> zadźwięczą, <u>serce rozdiera się nam na kawały</u> ? I gotowiśmy <u>lecieć, pędzić na ratunek</u> nieszczęsnemu królowi? Hm... dlaczego? Dlatego, panowie, że Słowacki wielkim poetą był! Wałkiewicz! Dlaczego? Niech Wałkiewicz powtórzy – dlaczego? Dlaczego <u>zachwyt, miłość, plączemy, poryw, serce i lecieć, pędzić</u> ? (70)	- Hum, hum... Donc pourquoi Słowacki éveille-t-il en nous <u>l'enthousiasme et l'amour</u> ? Pourquoi <u>pleurons-nous</u> avec le poète en lisant cette merveilleuse, cette angélique poésie intitulée <i>En Suisse</i> ? Pourquoi, lorsque nous écoutons les strophes héroïques et viriles de <i>l'Esprit Roi</i> , nous <u>sentons-nous transportés</u> ? Et pourquoi <u>ne pouvons-nous échapper au charme</u> et au prestige de <i>Balladyna</i> , et, quand résonnent harmonieusement les plaintes de <i>Lilla Weneda</i> , pourquoi <u>notre cœur est-il déchiré</u> ? Et pourquoi sommes-nous prêts alors à courir, à <u>voler au secours</u> du roi infortuné? Hein, pourquoi? Parce que, messieurs, parce que Słowacki était un grand poète! Wałkiewicz, dites-moi pourquoi! Répétez, pourquoi? Pourquoi <u>l'amour, l'enthousiasme, les pleurs, les</u>

Uwagę zwraca niby spontaniczny, ale w gruncie rzeczy starannie dobrany sposób wypowiedzi, jakiego używa Bładaczka. Jest to parodia języka, jakim zwykle nauczyciele zwracają się do uczniów w polskich szkołach, pod koniec wypowiedzi sprowadzający się do przerysowanego, komicznego przeglądu emocjonalnych słów-kluczy, jakie szkolna forma nakazuje uczniom jako reakcję na polską literaturę: „zachwyt, miłość, płaczemy, poryw, serce i lecieć, pędzić”, w tekście docelowym oddany jako ekwiwalentny ciąg pojęć opisujących te same emocjonalne sformułowania: „l’amour, l’enthousiasme, les pleurs, les coeurs, transportés, courir, voler”. Gombrowicz bardzo krytycznie odnosił się do sposobu, w jaki odbywa się nauczanie w szkołach. Dał temu wyraz, opisując je jako formę i ośmieszając je w powyższej scenie lekcji. Uważał, że szkoła nie uczy realnych, potrzebnych i aktualnych wartości, ale przestarzałych formuł mających na celu ślepy podziw wobec autorytetów, wykluczający samodzielne docieranie do wartościowych postaw. W przytoczonej wypowiedzi Bładaczka twierdzi, że utwory polskiego wieszcza narodowego, Juliusza Słowackiego, powinny wywoływać wyłącznie zachwyt i w pełni angażować uczniów emocjonalnie: powodować u nich „zachwyt i miłość” (l’enthousiasme et l’amour), pyta on, dlaczego „płaczemy” (pleurons-nous); utwory wieszcza powinny sprawiać, by „wzbierał w nich poryw” (nous sentons-nous transportés), by „serce im się rozdzierało na kawały” (notre cœur est-il déchiré), by byli gotowi „lecieć na ratunek” bohaterom utworów (voler au secours). Efekt egzaltowanych uczuć, wywołujących wrażenie komicznej przesady, został oddany w tekście docelowym przy opisie reakcji na poszczególne utwory za pomocą pełnych ekwiwalentów, które przekazują „wszystkie elementy znaczenia danej jednostki języka wyjściowego” (Lukszyn, 1998: 79). Zastosowanie ekwiwalentów stanowiło tutaj technikę rutynową, która była oczywistym wyborem translatorskim, a oprócz tego przyczyniła się do wzmocnienia emocjonalnego podejścia wobec polskiej literatury, zgadzającym się z motywem formy.

Bładaczka kontynuowałaby swoją misję edukacyjną bez przeszkód, gdyby nie to, że jeden z uczniów, Gałkiewicz, zdobywa się na odwagę przyznania, że utwory Słowackiego nie wzbudzają w nim żadnych z powyższych uczuć – przeciwnie, śmiertelnie go nudzą. Ta nagła demaskacja formy (w gruncie rzeczy opinię Gałkiewicza podziela reszta uczniów)

grozi jej zniszczeniem, co wywołuje nieoczekiwany obrót sprawy: nauczyciel desperacko odkrywa karty i podaje powód, dla którego aktywnie uczestniczy w podtrzymaniu formy:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Gałkiewicz, <u>ja mam żonę i dziecko! Niech Gałkiewicz przynajmniej nad dzieckiem się ulituje!</u> Gałkiewicz, nie ulega kwestii, że <u>wielka poezja powinna nas zachwycać, a przecież Słowacki był wielkim poetą...</u> Może Słowacki nie wzrusza Gałkiewicza, ale nie powie mi chyba Gałkiewicz, że nie przewierca mu duszy na wskroś Mickiewicz, Byron, Puszkina, Shelley, Goethe... (...) <u>Musimy móc, musimy móc, bo z dzieckiem będzie katastrofa!</u> (72-73)	Galkiewicz, <u>j'ai une femme et un enfant! Ayez au moins pitié de l'enfant ! il ne fait aucun doute, Galkiewicz, que la grande poésie doit nous enthousiasmer ; or Słowacki était un grand poète.</u> Peut-être ne vous émeut-il pas, mais vous n'allez pas me dire que votre âme n'est pas bouleversée par Mickiewicz, Byron, Pouchkine, Shelley, Goethe... (...) <u>Nous devons pouvoir, nous devons pouvoir, sans quoi ce sera la catastrophe pour mon enfant.</u> (304-305)

Bładaczka nie twierdzi wcale, że sam wierzy w to, co przekazuje uczniom, a powody jego przynależności do formy okazują się prozaiczne: stanowi to źródło jego utrzymania. Narzekania ucznia wywołują w nim spontaniczną, emocjonalną reakcję, zupełnie pozbawioną wzniosłych ozdobników zawartych w przygotowanej do lekcji wypowiedzi („ja mam żonę i dziecko! Niech Gałkiewicz przynajmniej nad dzieckiem się ulituje! (...) Musimy móc, musimy móc, bo z dzieckiem będzie katastrofa!” – „j'ai une femme et un enfant! Ayez au moins pitié de l'enfant (...) Nous devons pouvoir, nous devons pouvoir, sans quoi ce sera la catastrophe pour mon enfant. »). Tworzy to kontrast, tym mocniejszy, że nauczyciel następnie wykorzystuje wzniosłe formuły z pierwszej wypowiedzi zgodnej z formą, starając się nimi przekonać ucznia („przecież Słowacki był wielkim poetą” – „or Słowacki était un grand poète”). W obu przypadkach mamy do czynienia z pełnymi ekwiwalentami, zachowującymi dwa różne rejestry językowe, odpowiadające sposobowi wypowiedzi zgodnemu z formą i spontanicznemu. Choć Bładaczka jest zrozpaczony i się kompromituje, wiadomo też, że nie jest on ważną postacią w hierarchii szkolnej i nie można odmówić mu pewnej świadomości swojego położenia i wiedzy, że należy stosować się do roszczeń formy, by odnieść z tego osobistą korzyść. Z tego też powodu jego reakcja obronna, dążąca do zachowania przynoszącej mu korzyść formy sugeruje, aby przyporządkować go do 2. etapu rozwoju człowieka w obrębie formy. Zresztą, działania

Bładaczki przynoszą spodziewany efekt i po jakimś czasie wszyscy uczniowie ulegają perswazji: „Zniknęły różnice, wszyscy, czy to spod znaku Syfona, czy Miętusa, jednakowo wili się pod brzemieniem wieszczki, poety, Bładaczki i dziecka oraz otępienia” (*Ferdynand, 74*). Józio także chce „uciec od Bładaczki, od fikcji i nudy – lecz w głowie miałem wieszczkę, którego wcisnął mi Bładaczka” (*Ferdynand, 75*). Zresztą, nawet Józio zdaje się myśleć o Bładaczce jako o kimś, kto posiada pewną władzę, skoro przypomina mu bardziej Pimkę, będącego na wyższym, 3. etapie formy, niż „ciało pedagogiczne” z etapu 1.: „Zdawało mi się, że Pimkę znów słyszę, ale Pimkę na skromniejszej pensji i bez tych rozległych horyzontów” (*Ferdynand, 71*). Zatem Bładaczka jest kimś pomiędzy Pimką a ciałem pedagogicznym, a zatem pomiędzy 1. a 3. etapem formy.

Kolejny przykład w obrębie etapu 2. dotyczy osób także mających pewne ambicje, które chcą osiągnąć poprzez realizację formy. Tym razem chodzi o całą rodzinę – Młodziaków.

Młodziakowie przyszli na świat z początkiem stulecia, kształtowali się w pierwszych latach międzywojennych. Należą do pokolenia szklanych domów formacji wczesnosanacyjnej, pełnej optymistycznego rozmachu, lewicującej, futurystycznej i przekonanej, że w niepodległej ojczyźnie wszystko jest możliwe. Ona ma usta pełne swobody obyczajowej, małżeństw koleżeńskich, świadomego macierzyństwa; on jest wellisistą, pacyfistą, zwolennikiem naukowej organizacji świata. Poza tym – bywalec kabaretów (Sandauer, 1974: 67).

Młodziakowie pasują jak ulał do obrazu społeczeństwa początku XX w., opisanego w podrozdziale 4.3. Są zaangażowani w inicjatywy społeczne, hołdują zasadom racjonalizmu, chcą aktywnie uczestniczyć w odbudowie powojennego świata, ale też są wyzwoleni z wszelkich dogmatów i tabu i umieją korzystać z życia.

Choć Młodziakowie przynależą do tej samej kategorii, co Bładaczka, różnią się od niego znacząco. Udziela im się pełna entuzjazmu atmosfera czasów, są nowocześni i nie istnieje dla nich świat inny od tego, w którym żyją aktualnie, podczas gdy Bładaczka (i pozostali nauczyciele, w tym Pimko) porusza się w świecie szkolnym, anachronicznym i przestarzałym. Młodziakom obca jest kompromitująca rozpacz nauczyciela, dla którego okiełznanie szkolnych urwisów jest katogą, i który kryzysowej sytuacji „ratuje” żonę i dziecko za cenę utraty godności osobistej przed uczniami. Młodziakowie – wręcz przeciwnie – zdają się niezmiernie zadowoleni i dumni ze swojej formy, którą realizują

łatwo, chętnie, z pasją i przy każdej okazji, nawet podczas zwykłych sytuacji codziennych, na przykład przy obiedzie:

Ferdydurke PL	Ferdydurke FR
– <u>Proszę, Wiktorze, weź soli</u> – rzekła, podając mężowi sól tonem prawdziwej wiernej towarzyszki oraz czytelniczki Wellsa i dodała, wpatrzona nieco w przyszłość, nieco w przestrzeń, z akcentem humanitarnego buntu jednostki ludzkiej, walczącej z hańbą zła społecznego, niesprawiedliwości i krzywdy. - <u>Kara śmierci jest przeżytkiem.</u> A wtedy Młodziak, ten Europejczyk, inżynier i uświadomiony urbanista, który kształcił się w Paryżu i stamtąd przywiózł dryg europejski, czarniawy, w ubraniu – swobodny, w bucikach żółtych, giemzowych, nowych, które na nim bardzo się uwydatniały, w kołnierzyku a la Słowacki i w rogowych okularach, pozbawiony przesądów czerstwy pacyfista i wielbiciel naukowej organizacji pracy, z dowcipami i anegdotami naukowymi oraz dowcipami z kabaretów, rzekł biorąc sól. - <u>Dziękuję, Joanno.</u> Po czym dodał głosem uświadomionego pacyfisty, ale z domieszką studentów politechniki. - <u>W Brazylii topią całe beczki soli, gdy u nas jest po sześć groszy gram. Politycy! My, fachowcy. Reorganizacja świata. Liga Narodów.</u> (161-162)	- <u>Tiens, Victor, voilà le sel!</u> dit-elle en tendant la salière a son mari, avec le ton d'une fidèle compagne, lectrice de Wells, sincère, puis elle ajouta, le regard perdu dans l'espace et dans le temps, avec l'accent de révolte humanitaire d'un individu en lutte contre la honte des fléaux sociaux : - <u>La peine de mort est une superstition.</u> Alors Lejeune, cet Européen, cet ingénieur, cet urbaniste conscient qui avait été éduqué à Paris et en avait rapporté le genre d'Europe occidentale, cet homme libre d'allure en souliers de daim clair qui ne passait pas inaperçues, avec un col de chemise élégamment entreouvert et des lunettes d'écaille, ce vigoureux pacifiste dépourvu de préjugés, partisan de l'organisation rationnelle de la production, amateur d'anecdotes scientifiques et de plaisanteries de cabaret, prit le sel en disant : - <u>Merci, Jeanne.</u> Puis il ajouta d'une voix de pacifiste conscient à laquelle se mêlaient des inflexions polytechniciennes : - <u>Au Brésil on jette à l'eau le sel par tonnes entières tandis que chez nous il coute six centimes la gramme. Ces politiciens ! Nous, nous sommes les techniciens. La réorganisation du monde. La Société des Nations.</u> (381-382)

Z powyższego opisu widać, że Młodziakowie utożsamiają się ze swoją formą do przesady. Niepotrzebnie podkreślają swoją tożsamość wykształconych, wrażliwych społecznie i

politycznie obywateli nawet podczas trywialnych sytuacji, nadając im zbyt wielkiej, a przez to komicznej powagi. Młodziakowie celebrują wspólny posiłek, jakby byli na posiedzeniu dotyczącym jakiejś ważnej sprawy. Odnoszą się jedno do drugiego z pietyzmem, a jeśli sytuacja wymaga, by powiedzieli lub zrobili coś banalnego (Młodziakowa mówi: „Proszę, Wiktorze, weź soli”, natomiast Młodziak bierze sól), zaraz równoważą je czymś górnolotnym: Młodziakowa, niby mimochodem, deklaruje pogardę dla kary śmierci, a Młodziak ni stąd, ni zowąd nobilituje temat soli, podnosząc go z poziomu kulinarnego na polityczny („W Brazylii topią całe beczki soli, gdy u nas jest po sześć groszy gram”). Następujące potem hasła („Politycy! My, fachowcy. Reorganizacja świata. Liga Narodów.”) są wyrwane z kontekstu i chaotyczne, nawiązują do modnych wówczas poglądów, które Młodziakowie bezmyślnie przejmują. Efekt, jaki wywiera sytuacja – komizmu i fanatyzmu wobec nowoczesności – został przeniesiony do wersji francuskiej. Cała sytuacja została zaprezentowana tak, aby uwydatnić sposób działania nowoczesnej formy Młodziaków: najpierw żona podaje sól mężowi („Tiens, Victor, voilà le sel !”). Wykrzyknik „tiens” jest specyficzny dla języka mówionego i rejestru potocznego, co wzmacnia codzienny, zwyczajny charakter całej wypowiedzi. Jednak Młodziakowa zachowuje się godnie i stosownie do swojej tożsamości kobiety nowoczesnej, nadrabiając banalność wypowiedzi ważkim tematem kary śmierci, którą przy tej okazji potępia („La peine de mort est une superstition”); następnie Młodziak dziękuje żonie („Merci, Jeanne”) i rozwija prosty temat codzienny w temat polityczny („Au Brésil on jette à l’eau le sel par tonneaux entiers tandis que chez nous il coûte six centimes la gramme”), kończąc przeglądem modnych, nowoczesnych haseł („Ces politiciens ! Nous, nous sommes les techniciens. La réorganisation du monde. La Société des Nations”). Wszystkie te wypowiedzi są niemal dosłownym tłumaczeniem wypowiedzi teksty wyjściowego. Jedynie rzeczowniki „fachowcy” i „przeżytek” zostały zastąpione przez „techniciens” (technicy, specjaliści) i „superstition” (przesąd). Przy czym pierwszy z nich odnosi się do Młodziaka, który jest inżynierem, więc tak naprawdę w pełni oddaje sens rzeczownika z tekstu wyjściowego. Drugi przypadek można uznać za ekwiwalent przesunięty (Lukszyn, 1998: 79), a więc ekwiwalent oddający konotacje tekstu wyjściowego kosztem zmian denotacyjnych. „Przesąd” w ustach kobiety nowoczesnej jest synonimem starych, nieracjonalnych obyczajów, które muszą nastąpić pod naporem nowoczesności i racjonalności – a więc synonimem „przeżytku”, obecnego w tekście wyjściowym. Zastosowane do powyższych

fragmentów techniki należy zaliczyć do technik rutynowych (za wyjątkiem ekwiwalentu przesuniętego), gdyż wydają się oczywistym wyborem translatorskim.

Trudno nie zauważyć w powyższym fragmencie wyrażen typowych dla polskiego kontekstu – „grosze” oraz „kołnierzyk a la Słowacki”, co stanowi nawiązanie do znanego wizerunku poety w koszuli z charakterystycznie wywiniętym kołnierzykiem. Oba te elementy polskiej kultury zanikają w przekładzie. Słowacki wcześniej wystąpił zarówno w oryginale, jak i w przekładzie jako główny bohater lekcji, ale teraz, gdy chodzi jedynie o nawiązanie do typu noszonego przez niego kołnierzyka, zostaje przemilczany. Zamiast tego w tekście docelowym jest mowa o „un col de chemise élégamment entreouvert”, co przekazuje ten sam sens, ale bez konotacji kulturowych. Grosze natomiast, jako drobna moneta polska, zostają zastąpione odpowiednikiem francuskim – „centimes”. Mamy więc tutaj do czynienia z adaptacją, a dodatkowo w przypadku pominięcia odniesienia do Słowackiego – z wyrażeniem hiperonimicznym. Użycie tych technik zmniejszają wydziwisk kontekstu polskiego, nie zmienia jednak sposobu prezentacji formy *Młodziaków*.

Młodziakowie mają też córkę, która uosabia nowoczesność, choć nieco inaczej od rodziców:

Ich szesnastoletnia córka Zuta – też wyzwolona z przesądów – mniej się tym jednak popisuje: nie szuka dla swej nowoczesności potwierdzenia u innych, gdyż znajduje je w sobie, w swych „łydkach rówieśnych”, w swym sprężystym ciele. Rodzice o prawo do swobody obyczajowej musieli walczyć, ona otrzymała je w spadku. (Sandauer, 1974: 67).

Zuta jest też młoda, co mogłoby nasuwać skojarzenie z niedojrzałością. Jest to jednak fałszywy trop: niedojrzałość rozumiana po Gombrowiczowsku jako niezgoda na zasklepienie się w jednej formie bywa związana z wiekiem, jak na przykład u Józia i Miętusa, ale nie w przypadku Zuty. Wiek bohaterki i wynikające z niego zachowania, styl życia, charakter – zostają przekształcone w formę nowoczesnej nastolatki. Dlatego, choć młodość w powiązaniu z niedojrzałością bywa u Gombrowicza atutem, to sama młodość może też być negatywna. Na ten wyjątek od Gombrowiczowskiej reguły – młodość Zuty wprzęgniętą w służbę formie – uwagę zwrócił już Renato Barilli (1973: 317). Bohaterka nie angażuje się w rozmowy rodziców, wręcz przeciwnie – dystansuje się, zajęta swoimi sprawami. Nie jest tak ostentacyjna, nie stara się niczego nikomu udowodnić, nie lubi też nadmiaru, sentymentalizmu i okazywania uczuć, a interakcje z innymi ogranicza do

minimum. Nie chce się wdawać w rozmowy z Józiem, a ze znajomymi przez telefon (wówczas bardzo nowoczesny wynalazek, co podkreśla jej nowoczesność) rozmawia, używając pojedynczych haseł:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
– Przyjdiesz, punkt, na pewno, tak, nie, dobrze, boli mnie noga, ścięgno naderwane, idiota, fotka, przyjdź, przyjdiesz, przyjdę, heca, na mur. (...) Nie, niekoniecznie, psiakość, dobrze, chodź z nią, nie chodź z nim, fotka, heca, przepraszam cię, chwileczkę. (...) Dobrze, punktualnie, na pewno, kino, pa” (143-144)	- Tu viens, d'accord, O.K., ouais, non, bon, mal à la jambe, je m'suis fait une foulure, crétin, photo, marrant, alors viens, je viens, tu viens, d'acc'. (...) Non, bon, pas sûr, bon Dieu, vas-y, n'y va pas, photo, marrant, excuse, un moment. (...) Bon, d'acc', ça va, au ciné, salut ! (366 – 367)

Podśluchujący rozmowę Józio określa to jako „własny nowoczesny język” Zuty. Dominują w nim krótkie wyrazy i zwroty, część z nich jest potoczna (fotka, heca, psiakość, pa), niektóre zwroty są potoczne także w tekście docelowym (O.K., ouais, je m'suis fait une foulure, marrant, d'acc, ciné), choć nie zawsze te same, co w tekście wyjściowym. Znaczenie pojedynczych jednostek leksykalnych nie ma tu jednak większego sensu, dopiero jako całość tworzą swoiste streszczenie, przegląd często używanych przez nowoczesną młodzież wyrazów i zwrotów. W tych przypadkach, gdzie dany wyraz nie miał potocznego odpowiednika, zastosowana została kompensacja przy innym (np. „fotka” została zastąpiona neutralnym, nienacechowanym ekwiwalentem tego wyrazu, „photo”, jednak potoczny charakter został zrekompensowany w wyrażeniu „je m'suis fait une foulure”). Charakter „nowoczesnego” języka (w dużej mierze opierającego się na potoczności) został zatem zachowany. Jego surowość i zwięzłość zostały zawarte też w sposobie, w jaki Józio ją opisuje, po polsku i w tekście docelowym, poprzez dynamiczne wyliczenie pojedynczych cech Zuty, bez zbędnych ozdobników, wzmocnione jeszcze wykrzyknikiem:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Lat szesnaście, sweater, spódnica, gumiane sportowe pół-buciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i	Seize ans, un sweater, une jupe, des sandales en caoutchouc, sportive, libre d'allure, lisse, mince, souple et insolente !

bezczelna! (...) I podwójnie młoda – raz wiekiem, a drugi raz nowoczesnością – była to młodość przez młodość. (130)	(...) Et doublement jeune, d’abord pas l’âge et ensuite par le modernisme: la jeunesse multipliée par le jeunesse. (355)
---	--

Opis Józia jest całkowicie zgodny z charakterem Zuty: surowy, pozbawiony ozdobników. Składa się właściwie z samych rzeczowników odnoszących się do jej wyglądu i z przymiotników opisujących jej charakter. Tekst docelowy, dzięki tłumaczeniu dosłownemu (będącemu w tym przypadku techniką rutynową) większości określeń, zachowuje dynamiczny, zwięzły charakter opisu. Forma Młodziaków, zarówno rodziców, jak i Zuty, została więc wyjątkowo starannie przełożona na francuski. Dzięki temu czytelnicy tekstów w obu językach mogą dowiedzieć się, jakimi sposobami bohaterowie z 2. etapu ewolucji w obrębie formy zabiegają o jak najlepszą pozycję w obrębie swoich form.

Gdyby porównać między sobą osoby z różnych etapów, okazuje się, że etapy I i II są raczej rzadkie i jednorazowe – ktoś, kto nie zna form może próbować się w nie wpasować intuicyjnie, jeśli je pozna może się zbuntować, ale od kiedy już jednostka pogodzi się z porządkiem świata form, raczej zaczyna wędrówkę w obrębie etapów 1-4, nie powraca do dwóch wstępnych. Tak by podpowiadał porządek utworów Gombrowicza – postaci z etapu I dominują jako bohaterowie pierwszoplanowi w pierwszym utworze, a postaci z II etapu są w drugim i nigdy już nie powracają w utworach dalszych. Są oni zatem inni, zmarginalizowani, a przez to mniej liczni. Forma wymaga mnogości uczestników, zatem logika podpowiada, że osoby uczestniczące w formie, z etapów 1. oraz 2., są najliczniejsze. Przy czym walka osób z etapu 2. może sprawić, że spośród nich wyłoni się osoba dominująca nad innymi, która zyska najlepszą pozycję w obrębie danej formy. To sprawia, że taka osoba nie należy już do etapu 2., ale awansuje na kolejny etap.

6.2.5. Etap 3. – Kiedy liczba uzależnionych przekracza pewien punkt krytyczny, jednostka tworzy nową formę międzyludzką, stając się liderem zespołu podporządkowanych jednostek

Kolejny etap wymaga od jednostki sporo wysiłku i zręczności, choć nie jest jeszcze ostatnim możliwym. Jego osiągnięcie następuje, gdy osoba znajdująca się na etapie 2.

zdobędzie na tyle mocną pozycję, by podporządkować sobie inne osoby w obrębie danej formy. Takimi osobami dominującymi są na przykład dyrektor Piórkowski w *Ferdydurke* oraz jego kompan, nauczyciel Pimko, a także Fryderyk z *Pornografii*. Znaczące, że te postaci mają już swoje lata: nie przypominają „niższych”, młodych bohaterów *Pamiętnika...* czy trzydziestolatka i kilkunastoletniego ucznia w *Ferdydurke*, ani nawet dorosłych, lecz wciąż młodych Młodziaków i nauczyciela Bładaczki. O Pimce wiadomo, że jest już starszym człowiekiem, a Fryderyk jest w średnim wieku. Fakt ten staje się bardziej oczywisty jeśli weźmie się pod uwagę, że osiąganie kolejnych etapów względem formy wymaga zaangażowania, doświadczenia i przede wszystkim czasu. Nie ma przy tym prostej zależności według której jednostka osiąga taki a nie inny etap w zależności od wieku. Jest to jednak ogólna tendencja, w którą wpisuje się większość bohaterów, w tym znajdujący się na 3. etapie Pimko oraz Fryderyk.

Pimko nie jest częścią „ciała pedagogicznego”, przychodzi do szkoły jako osoba z zewnątrz. Kiedy przyprowadza Józia do szkoły, nauczyciele sądzą, że jest wizytatorem. Między nim a dyrektorem panuje komitywa: dyrektor zawiaduje szkołą, pilnując, by forma była utrzymywana na odpowiednim poziomie, a Pimko pomaga mu znaleźć uczniów, gdyż nie wszystkie miejsca w szkole są zajęte. Nie jest do końca jasne, jaką korzyść czerpie ze swojej działalności Pimko – natomiast dyrektor cieszy się poważaniem właściwym najwyższej pozycji w hierarchii szkolnej. Niewiele jednak o nim wiemy, pojawia się tylko raz, gdy przyjmuje u siebie nauczyciela Pimkę, by mu podziękować za przyprowadzenie Józia:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
„ <u>Pupa, pupa, pupa!</u> Dziękuję za pamięć, drogi profesorze! Bóg zapłać, panie kolego, za nowego ucznia! Gdyby wszyscy umieli tak <u>zdrabniać</u> , bylibyśmy jeszcze dwakroć więksi, niż jesteśmy! <u>Pupa, pupa, pupa.</u> (65)	- <u>Petit cucul, petit cucul!</u> Merci pour votre visite, M. le professeur ! Merci, cher collègue, pour ce nouvel élève! Si tout le monde savait aussi bien les <u>rapetisser</u> , nous deviendrions encore deux fois plus grands que maintenant. <u>Le cucul, le cucul, le cucul.</u> (298-299)

Tym samym, dyrektor odsłania strategię narzucania szkolnej formy uczniom: oprócz pokazywania im antypatycznych wzorców dorosłych (nauczycieli), które mają ich

zniechęcić do dorosłości w ogóle, strategia ta obejmuje też „zdrabnianie”, gdzie indziej nazywane „upupianiem”. Polega ono na narzucaniu formy uczniom poprzez traktowanie ich jak małych dzieci i używanie wobec nich infantylnego języka, pełnego zdrobnień. Tekst docelowy zawiera w tym wypadku pełny odpowiednik słownikowy: „rapetisser” znaczy „zdrabniać, pomniejszać”. Jest ono związane z pupą – symbolem niedorósłości, przymusowego dzieciństwa²³ i to słowo-koncept zostaje kilka razy powtórzone w tekście wyjściowym, jak i docelowym dla wzmocnienia efektu „zdrabniania”. Owo pomniejszanie oczywiście odnosi się do uczniów, a jego proporcjonalnie odwrotnym skutkiem jest nienazwane *explicite* „powiększanie” pedagogów-wspólników, a więc zdobywanie przez nich większej władzy. Zjawisko to zauważył Nowak w opisie etapu 3., stwierdzając, że kiedy jednostka osiąga pewien stopień uzależnienia innych uczestników formy od siebie, sama się od nich uzależnia (Nowak, 2000: 105). Podobnie opisał to Czesław Miłosz (1972: 140, cytata za: Nowak, 2000: 109), odwołując się do przykładu chłopów – dopóty pozostają oni posłuszni panom i okazują im uległość i niższość, dopóki panowie są panami – wyższymi, panującymi. Zatem to wzajemne uzależnienie, istniejące z inicjatywy tych, którzy są wyżej w hierarchii, służy do podtrzymania formy.

Powracając do zdrabniania, także Pimko nawiązuje do tej czynności kilka razy w obecności Józia, kiedy chce podkreślić narzucaną mu formę młodocianego ucznia:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
– Nie lękaj się, my, nauczyciele, kochamy <u>drobiazg</u> , <u>cip</u> , <u>cip</u> , <u>cip</u> , nie brońcie <u>maluczkiem</u> przyjdź do mnie. (50)	N’aie pas peur, nous les enseignants, nous aimons bien les <u>petits poussins</u> , <u>psst</u> , <u>petit</u> , <u>petit</u> , laissez venir à moi les <u>petits enfants</u> . (285)

W powyższym fragmencie dość wyraźne jest nawiązanie wypowiedzi Pimki do wypowiedzi Jezusa w *Biblii*:

„Pozwólcie dzieciom przychodzić do Mnie, nie przeszkadzajcie im; do takich bowiem należy królestwo Boże.” (*Biblia Tysiąclecia*, wyróżnienie – PM)

²³ O Alicji, bohaterce *Dziwictwa* można byłoby powiedzieć, że została upupiona, gdyby była bohaterką *Ferdydurke*. Dziewczyna była zasklepiana w niewinności i infantylizmie jako córka z dobrego domu oraz panienka na wydaniu.

« Et Jésus dit: Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi; car le royaume des cieux est pour ceux qui leur ressemblent. » (*La Bible en français*, version Louis Segond 1910, wyróżnienie – PM)

Jak zostało wcześniej wspomniane, Gombrowicz stosował kryptocyty i nawiązania do innych utworów literackich bez zamiaru ich poparcia lub krytyki, a dodatkowo w oderwaniu od ich oryginalnego kontekstu. Zawsze jednak przytaczane słowa są wpasowane w akcję utworu, a w tym przypadku sytuacja jest podobna: powyższymi słowami Jezus wyrażał swoją przychylność wobec dzieci i tak samo robi Pimko. Zmiana stylu biblijnego na komiczny w słowach nauczyciela sprawia, że można je potraktować jako trawestację, tym bardziej że obie postaci i ich sposoby wypowiedzi różnią się od siebie diametralnie. Jezus wypowiada się godnie, rozważnie i zwięźle, jak przystoi synowi bożemu, podczas gdy Pimko mówi dużo, a przy tym nie zawsze sensownie: domaga się, by nikt nie zabraniał dzieciom, aby do niego przychodziły, choć nikt tego nie robi, i ma on z nimi często do czynienia z racji swojego zawodu nauczyciela. Dzięki tej trawestacji w *Ferdydurke* można dostrzec postmodernistyczny upadek autorytetów: nauczyciel parafrazuje Jezusa, prawdziwy, dawny autorytet religijny, podczas gdy sam jest jedynie parodią autorytetu, a jego forma zostaje w utworze ośmieszona i zdemaskowana. W tym przypadku zarówno tekst wyjściowy, jak i docelowy zawierają w równym stopniu nawiązanie do cytatu biblijnego. Było to możliwe dzięki temu, że nawiązanie jest wyraźnie obecne w tekście, a *Biblia* stanowi jeden z najbardziej znanych tekstów w kulturze europejskiej, a więc zarówno w Polsce jak i we Francji.

Przechodząc do szczegółów, „maluczcy”, to według *Słownika języka polskiego* z lat 1900-1927 przestarzałe słowo oznaczające małe dzieci i w tekście docelowym jest zastąpione przez ekwiwalent pozbawiony przestarzałego nacechowania „petits enfants” (małe dzieci). A ogólne wyrażenie „drobiazg” – jako „petits poussins”, czyli „kurczęta”, „kurczątko” (taki jest pierwszy sens, ale zdrobnienia tego używa się też w odniesieniu do małych dzieci). Mamy więc do czynienia z zawężeniem sensu, przez co można pomyśleć, że Pimko kocha małe dzieci (nie „drobiazg” ogólnie) i chciałby, by to one do niego przychodziły. Nie zmienia to jednak ogólnego sensu całej wypowiedzi: wszystko, co jest małe i drobne, zwłaszcza w odniesieniu do dzieci, które można wykorzystać do wzmocnienia formy Pimki, jest jego sprzymierzeńcem. Zresztą jego wypowiedź można też rozumieć metaforycznie. Zachodzi tu więc pełna ekwiwalencja – francuski tekst docelowy

odnosi się do „drobiazgu” w równym stopniu, co tekst wyjściowy. Zresztą zdrabnianie jest strategią głównie Pimki i z tego powodu jest nazywany „zdrabniaczem” (39) – Le Grand Rapetisseur (354), w tekście docelowym dodatkowo określonym jako „wielki”. Co prawda przymiotnik ten nie jest powszechny ani w języku polskim, ani we francuskim, jednak jego pochodzenie jest oczywiste (od czasownika „zdrabniać” – „rapetisser”). W tekście docelowym mamy więc do czynienia z neologizmem okazjonalnym, utworzonym na potrzeby tej konkretnej postaci. Deklaracja upodobania do drobiazgu zostaje wzmocniona przez użycie zdrobnień językowych w wypowiedziach Pimki:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Cip, cip, kurka... Zasmarkany nosek... Kocham, e, e... Człowieczek, malus, malus, e, e, e, cip, cip, cip, cipuchna, Józio, Józio, Józiunio, Józieczek, małe małe, cip, cip, pupcia, pupcia, pcia... (...) Cip, cip, cip – zawołał. – Malus, malus, malus... (50)	- Hep, hep, petit... Mouche ton nez. J'aime bien, hé, hé... Petit garçon, garçonnet, blondinet, hé, hé, hé... psst, psst, psst, mon petit Joseph, mon petit Jojo, Jojinot, petit, petit, petit, houp-là, houp... (...) Psst, psst ! fit-il. Petit, petit, petit... (286-287)

Powyższa wypowiedź obfituje w wykrzykniki, zdrobnienia i wyrażenia, jakie zazwyczaj kieruje się do dzieci. Całość daje wrażenie bezładnie nagromadzonych, wyrwanych z kontekstu słów, służących za narzędzie do „zdrabniania”. W tekście docelowym Pimko ucieka się do arsenału podobnych środków: w miejscu „kocham” jest „j'aime” (odpowiednik słownikowy), w miejscu wyrażenia „zasmarkany nosek” – „mouche ton nez” (przeformułowanie kategoryjne); fraza wykrzyknieniowa „cip cip”, używana do przywołania kur, zostaje zastąpiona bardziej uniwersalnym „hep” i „psst”, służącym ogólnie do przywoływania, ale raczej w odniesieniu do osób niż zwierząt (modulacja); oprócz tego znaleźć tu można imponujący wachlarz zdrobnień, które nie są tak łatwe do utworzenia, jak w języku polskim: „człowieczek” – „petit garçon”, „malus, malus” – „garçonnet, blondinet” (przy czym „blondynek” zostaje skojarzony z „chłopczykiem” poprzez taki sam sufix, a uzyskany w ten sposób rym przywodzi na myśl piosenki i wierszyki dla dzieci); „Józio, Józiuno, Józieczek” – „mon petit Joseph, mon petit Jojo, Jojinot” („mon petit”, „mój mały” to częste wyrażenie, poprzedzające zwrot do danej osoby, używane pieszczotliwie, „Jojo” to powszechnie przyjęte zdrobnienie od imienia „Joseph”, a zdrobnieniem od tego imienia jest też „Jojinot”); „cip, cip, pupcia, pupcia,

pcia” – „houp-là, houp” (wykrzyknik stosowany, by przywołać lub zachęcić konia lub psa do działania w trakcie polowania) – w tym przypadku nie ma dosłownego tłumaczenia, jednak jego wydźwięk, jak i wydźwięk całej wypowiedzi, jest prawie taki sam: ma ona pobudzić Józia do chęci bycia infantylnym chłopcem. W tym aspekcie oba teksty są względem siebie ekwiwalentne, zachowują pojęcia o niemal takim samym znaczeniu, podobnych konotacjach i takim samym rejestrze. Nie ma przy tym znaczenia, że nauczyciel wypowiada je bez związku z rzeczywistością, a ten efekt jeszcze silniej zaznacza się w innym fragmencie:

<i>Ferdynand PL</i>	<i>Ferdynand FR</i>
– Doskonale, bawcie się w <u>piłeczkę</u>, dzieci! – zawołał, aczkolwiek wcale nie bawiliśmy się w <u>piłeczkę</u> i w ogóle nie było <u>piłeczki</u>. – W piłeczkę, w piłeczkę bawicie się, w piłeczkę, jak ładnie jeden drugiemu podrzuca piłeczkę, jak ładnie tamten ją chwyta! – A widząc moje wypieki na twarzy bladej, ściągniętej kurczem zgrozy, dodał: – O, jaki <u>rumieńczyk</u>! (128)	- Vous jouez à la <u>balle</u>, mes enfants, c’est parfait! S’écria-t-il, alors qu’en réalité nous ne jouions pas du tout et que d’ailleurs nous n’avions jamais eu de <u>balle</u>. A la balle, vous jouez à la balle, l’un la lance gentiment, l’autre l’attrape gentiment, comme c’est gentil ! Puis, avisant la rougeur qui montait sur mon visage pâle, il ajouta : - Oh, quel <u>teint rose</u> ! L’école te fait du bien, <u>Jojo</u>, et la balle aussi. (353)

Wypowiedź Pimki nie ma na celu skomentowania faktycznego stanu rzeczy, tylko niejako wywołania odpowiedniej atmosfery niewinności poprzez opis zabawy dziecięcej w „piłeczkę” (w tekście docelowym po prostu w „piłkę” – „à la balle”), wmówienie, że rumieniec Józia jest objawem niewinności (choć to efekt zgrozy po poprzednim zajściu z Syfonem i Miętusem), i poprzez użycie zdrobnień („piłeczka”, „rumieńczyk”), które w tym konkretnym przypadku zanikają w tekście docelowym. Przez to efekt niewinności zostaje nieco osłabiony, ale nie znika całkowicie, ponieważ zdrobnienia pojawiają się w poprzednio zacytowanym fragmencie. Poza tym profesor zwraca się zdrobniale do Józia, wtrącając jego imię w swojej wypowiedzi, co można potraktować jako kompensację. Oderwanie pedagoga od rzeczywistości i jego wola narzucenia swojej formy są uderzające, ponieważ tuż przed tym, jak wszedł do klasy, Miętus ze swoimi zwolennikami

dokonał „gwałtu” uświadamiającego na niewinnym Syfonie, realizując przy tym brutalnie swój bunt przeciw formie, której Syfon był przedstawicielem.

Powyższe zabiegi „zdrabniające”, czyli podporządkowujące Józia formie, odnoszą skutek, co Józio opisuje następująco:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Banalnie <u>zbelfrzony drobnie</u> u boku <u>belfra</u> (50)	Banalement <u>empédanté</u> , je <u>fais de petits pas</u> aux côtés du <u>grand géant</u> (286)

Użyty przez Józia czasownik „drobić” oznacza stawianie drobnych kroków, tak jak i francuski czasownik „faire de petits pas”, powstały wskutek rozwinięcia, czyli przekazania tego samego sensu większą liczbą jednostek leksykalnych. Ale w kontekście powieści *Ferdydurke* kojarzy się on też ze „zdrabniaczem”, któremu Józio się w ten sposób podporządkowuje. Efekt jest wzmocniony przez przymiotnik „zbelfrzony”. Jest to neologizm autorski utworzony od rzeczownika „belfer”, odnoszącego się do Pimki. W tekście docelowym efekt jest bardzo podobny: „empédanté”, przymiotnik określający Józia, powstał na bazie użytego w powieści przestarzałego określenia na „nauczyciela” – „pédant”, stanowiąc kolejny neologizm okazjonalny w tekście docelowym. Powiązanie „belfra” ze „zbelfrzonym” Józkiem jest nieco słabsze, ponieważ akurat w tym zdaniu Pimko został określony jako „grant géant”, co z kolei podkreśla kontrast między Józkiem stawiającym małe kroczki a dominującym nad nim „olbrzymem”, nauczycielem. Rzeczownik „pédant” jest jednak użyte w innych miejscach, co stanowi kompensację i pozwala na dotarcie do nawiązania, o które chodziło.

Władza Pimki działa nie tylko w obrębie jego języka, ale także poprzez jego zachowanie, dokładniej – siedzenie, które w *Ferdydurke* staje się czynnością tak przemożną, że zmusza Józia do podporządkowania (Jarzębski, 1997: 10). Stwierdza on: „usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść” (*Ferdydurke*, 46). O fakcie tym wspomina jeszcze kilka razy, między innymi w poniższych, bardzo sugestywnych fragmentach, gdzie czynność siedzenia zostaje wymieniona wielokrotnie i wysuwa się na pierwszy plan:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Nie mogłem rzucić się na niego, bo <u>siedziałem</u> , a <u>siedziałem</u> dlatego, że	Je ne pouvais pas me jeter sur lui puisque <u>j'étais assis</u> et <u>j'étais assis</u> parce qu'il <u>l'était</u> .

<u>siedział</u>. Ni z tego, m z owego <u>siedzenie</u> wybiło się na plan pierwszy i stało się największą przeszkodą. Wierciłem się przeto na siedzeniu me wiedząc, co zrobić i jak się zachować, zacząłem ruszać nogą, spoglądać po ścianach i obgryzać paznokcie, a przez ten czas on konsekwentnie i logicznie <u>siedział</u>, mając <u>siedzenie</u> zorganizowane i wypełnione czytającym belfrem. Trwało to okropnie długo (47)	Cette <u>position assise</u> était devenue, je ne sais comment, de première importance et elle constituait le principal obstacle. Je m'agitais donc sur mon siège sans savoir que faire ni comment me conduire et je me mis à remuer la jambe, à regarder les murs et à me ronger les ongles, tandis que lui <u>restait assis</u> de façon logique et conséquente sur son siège, bien arrangé pour sa pédantesque lecture. Ce fut horriblement long. (282)
---	---

Siedzenie Pimki jest tak przemożne, że zmusza Józia, aby także siedział (nie ruszał się z miejsca, nie uciekał, nie robił nic poza siedzeniem). Zarówno w tekście wyjściowym, jak i w tekście docelowym częstotliwość użycia czasownika „siedzieć” jest wysoka i podkreśla wagę tej czynności. Różnica polega na tym, że Pimko siedzi, ponieważ w tym czasie czyta – zatem siedzenie w jego wypadku jest uzasadnione, podczas gdy Józio nie chce siedzieć w miejscu i odczuwa to jako przymus, który staje się coraz bardziej przykry. Wykorzystanie czasowników związanych z siedzeniem z równą częstotliwością i w tych samych miejscach, co w tekście wyjściowym, stanowi tłumaczenie dosłowne i technikę rutynową, obecną także w poniższym fragmencie:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Świat się skurczył w belfra. Stawało się to niemożliwe. On <u>siedział</u> z sensem (bo czytał), a ja bez sensu <u>siedziąłem</u>. Uczyniłem kurczowy wysiłek, by powstać, lecz właśnie w tym momencie spojrzał na mnie spod binokli pobłaźliwie i nagle – <u>zmałałem</u>, noga stała się <u>nóżką</u>, ręka – <u>rączką</u>, osoba – <u>osóbką</u>, istota – <u>istotką</u>, dzieło – <u>dziełkiem</u>, ciało – <u>ciałkiem</u>, on zaś wzrastał i <u>siedział</u> spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen – <u>siedział</u>. Czy znana wam jest ta sensacja, gdy <u>malejecie</u> w kimś? (47)	Le monde s'était réduit à un pédant. Cela devenait impossible. Lui avait une bonne raison <u>pour être assis</u> (il lisait), et moi <u>j'étais assis</u> sans raison. Je fis un effort fébrile pour me lever, mais juste à ce moment il me regarda avec indulgence par-dessous son binocle et subitement rapetissai, mon pied devint un <u>péton</u>, ma main une <u>menotte</u>, mon œuvre une <u>œuvrette</u>, ma personne devenait <u>petite</u>, mon être <u>petit</u>, mon corps <u>petit</u>, lui lisant mon manuscrit dans les siècles des siècles ainsi soit-il – toujours <u>assis</u>. Connaissez-vous cette sensation de <u>rapetisser</u> en dedans de

	quelqu'un ? (282)
--	-------------------

Powyższy fragment doskonale pokazuje powiązanie między dwiema wcześniej wymienionymi metodami narzucania formy przez Pimkę: zaczyna się od tego, że siedzi on w pokoju Józia, i robi to długo, konsekwentnie i absolutnie. Doprowadza to do tego, że Józio zaczyna się zmniejszać – a dokładniej jego części ciała i dzieło (wcześniej przedstawia się jako autor zbioru opowiadań). W tekście docelowym także wyraźnie jest opisane „zmniejszanie”, poprzez zdrobnienia utworzone z rzeczowników standardowych (nóżka – péton, rączka – menotte, dziełko – œuvrette), lub poprzez dodanie przymiotnika „petit” i tym samym zaznaczenie, że określone części – osoba, istota, ciało – zmniejszają się. Proces ten Józio nazywa „maleniem w kimś” – „rapetisser en dedans de quelqu'un” – w tekście wyjściowym wyrażenia te stanowią (jedną z wielu) inwencji językowych Gombrowicza – a w tekście docelowym także i tłumacza. Określeniem tego procesu Józio daje do zrozumienia, że został zmuszony do podporządkowania się formie Pimki. Czynność siedzenia staje się swego rodzaju przenośnią oznaczającą narzucanie formy. Dotychczasowe fragmenty pokazują, że forma Pimki została w wyrazisty sposób wyrażona w tekście wyjściowym i docelowym, warto zwrócić jednak uwagę na poniższy fragment, gdzie dwie wersje językowe odbiegają jedna od drugiej:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
<u>Cu, cu, cu!</u> – zawołał, aż koń zaczął wierzgać, a dorożkarz zasiadł się na koźle plecami do Pimki z bezmierną <u>pogardą</u> <u>ludu</u> . Pimko <u>siedział</u> jednak w sposób najzupełniej absolutny. (129)	- Il cria: „ <u>Cu – cu – cu – cu – cul</u> ”, le cheval se mit à ruer et le cocher se recogna sur son siège en tournant le dos, plein de <u>mépris</u> . Pimko <u>siégeait</u> toujours avec une absolue dignité. (354)

Uwagę zwraca przede wszystkim seria wykrzyknień „cu”. Ma ona na celu zachęcenie konia do jazdy, a w tekście docelowym zostaje dodatkowo zakończona niespodzianie rzeczownikiem „cul”. Taka końcówka w sposób trafny i dowcipny nawiązuje do rzeczownika „cucul” (pupa), symbolizującego narzucaną komuś formę. W tym przypadku w przekładzie została wykorzystana możliwość kreatywnej kompensacji, by uwydatnić styl Gombrowicza. Jednak po tym, jak Pimko krzyknął na konia – ponieważ wsiadł z Józiem do

dorożki, aby go zawieźć do szkoły – dorożkarz okazuje „pogardę” wobec „ludu”, natomiast w tekście docelowym – jedynie „pogardę” (mépris), a jej adresat zostaje opuszczony, co można zrozumieć, jakby ją kierował wobec Pimki. Wtedy końcowa fraza „Pimko siégeait toujours avec une absolue dignité” (Pimko wciąż siedział z absolutną godnością) można zrozumieć jako wyraz wyższości nauczyciela, tym bardziej triumfującej że przed chwilą okazano mu pogardę – on jednak się nie ugiął. Omawiany fragment nie ma tak silnego wydźwięku w tekście wyjściowym, a przede wszystkim nie ma informacji, że pogarda dorożkarza skierowana jest do Pimki. Ta drobna – z punktu widzenia analizy atomarnej – zmiana w tekście docelowym zwiększa zatem siłę oddziaływania formy Pimki, jeśli ją rozpatrzyć w szerszym kontekście motywu formy.

Natomiast niemal bez zmian zachowany zostaje inny fakt, którym Pimko przyznaje sobie prawo do dominacji. Faktem tym jest nazwanie Józia „Kowalskim”:

<i>Ferdysdurke</i> PL	<i>Ferdysdurke</i> FR
- Niech <u>Kowalski</u> siedzi. Znowu do klozetu? (49)	- Restez à votre place, <u>Kowalski</u> ! Vous voulez encore aller au petit coin? (285)

Samo nazwisko zostało przeniesione za pomocą techniki transferu bezpośredniego. Jednak w tekście docelowym do nazwiska dodany jest przypis tłumacza: „Le nom de Kowalski est aussi commun en Pologne que le sont en France ceux de Dupont et Durand (N. du T.)”. W przypisie nazwisko polskie zostaje porównane do równie często używanych nazwisk francuskich, aby zdać sprawę czytelnikowi z jego charakteru. Nazwisko, jakie nadaje Józiowi nauczyciel nie jest bez znaczenia, na co już wcześniej badacze zwracali uwagę: „Pimko – nie wiedzieć dlaczego – chrzci Józia „Kowalskim”... czyli nikim” (Błoński, 1994: 20), nazwisko „Kowalski” jest „kwintesencją przeciętności” (Jarzębski, 1997: 8). Wynika z tego, że Pimko przywłaszcza sobie prawo do nazywania innych, czym podkreśla swoją władzę, a dodatkowo przeciętność narzuconego nazwiska wciela Józia w szereg wielu innych uczniów takich jak on, których łączy jedno: podległość wobec formy szkolnej, reprezentowanej przez Pimkę. Zwięzłe i treściwe objaśnienie w przypisie pozwala na odczytanie konotowanej przeciętności oraz związanej z nią interpretacji także w tekście docelowym. Bez przypisu mogłoby to nie być możliwe, ponieważ czytelnik francuskojęzyczny może nie dysponować adekwatną wiedzą kulturową.

Na koniec warto przytoczyć słowa Pimki w czasie drogi na stację u Młodziaków, udowadniające, że nie tylko panuje on całkowicie swoją formą nad Józiem, ale i jest tego świadomy: „– Jedźmy, jedźmy, czemu się oglądasz, za tobą nie ma nic, tylko ja jestem przy tobie (*Ferdydurke*, 129)”.

Drugi (a właściwie trzeci, pomijając dyrektora Piórkowskiego, o którym wiadomo zbyt mało, by można było go opisać) przypadek postaci w obrębie 3. etapu, to Fryderyk z *Pornografii*. Jak się okaże, nie tylko w pełni przynależy on do etapu 3., ale także wykracza z niego w etap 4. Nie od razu jednak jest to jasne. Na początku powieści, kiedy pojawia się Fryderyk jako jedna z pierwszoplanowych postaci, czytelnik poznaje go jako człowieka niezwykle kulturalnego, zachowującego się w nienaganny sposób:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
gość w średnim wieku, czarniawy i suchy, z nosem orlim, i <u>przedstawił się każdemu z osobna z zachowaniem wszystkich formalności</u> . Po czym prawie się nie odzywał. <u>Podziękował</u> za dostarczony kieliszek wódki <u>bardzo starannie</u> – i <u>z nie mniejszą starannością</u> powiedział: – Ja poprosiłbym jeszcze o zapalną... po czym <u>zaczął czekać na zapalną i czekał...</u> i, gdy mu ją dano, <u>przystąpił do zapalenia</u> papierosa. (6)	un homme de trente ans, noir, sec, au nez aquilin, et <u>se présenta à chacun selon toutes les formalités d’usage</u> . Après quoi, il n’ouvrit presque plus la bouche. Il <u>remercia fort cérémonieusement</u> pour le verre de vodka qui lui fut offert <u>et non moins cérémonieusement</u> prononça : - Je vous demanderais encore une allumette, puis il <u>commença à attendre cette allumette, à l’attendre...</u> et lorsqu’on la lui eut donnée, il <u>se mit à allumer</u> sa cigarette. (985)

W powyższym opisie dominują wyrażenia opisujące sposób zachowania Fryderyka. Tekst docelowy także pozwala na zwrócenie na nie uwagi w niemal taki sam sposób, jak w tekście wyjściowym: „z zachowaniem wszystkich formalności” w tekście docelowym brzmi „selon toutes les formalités d’usage”, „podziękował” – „remercia”, „bardzo starannie” – „fort cérémonieusement” (w tekście docelowym jest bardziej patetycznie). Uwagę zwracają też czynności, których Fryderyk nie wykonuje po prostu, jak wszyscy inni ludzie, ale rozbija je na szereg mniejszych czynności: zamiast zwyczajnie czekać na zapalną, „zaczął czekać na zapalną i czekał...”, co w tekście docelowym zostało oddane także „podwójnie” jako „commença à attendre cette allumette, à l’attendre...”, a następnie

„przystąpił do zapalenia” – „se mit à allumer”, co także nie jest prostolinijnym wykonaniem czynności, ale obudowaniem jej dodatkowymi ceregielami. W obu przypadkach francuskie odpowiedniki stanowią pełne ekwiwalenty.

Powyższa scena jest złożona z wielu drobnych, niemal niezauważalnych czynności, gestów, których być może poza Witoldem nie zauważył nikt inny. Oddają one istotę charakteru Fryderyka, człowieka, który traktuje grę towarzyską w sposób dosłowny, ciągle rozważając, jaki następny krok wykonać, „zachowuje się” (*Pornografia*, 7). Ma to oczywiście miejsce w sytuacjach towarzyskich, kiedy właśnie takie zachowanie jest na miejscu, jak na przykład w trakcie jazdy do dworku czy podczas rozmowy z jego gospodarzem:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
a obok ten człowiek, który milcząco, <u>układnie</u> , mi towarzyszy (10)	A côté de moi cet homme qui silencieusement, <u>poliment</u> m'accompagne. (989)
zachowywał się <u>nienagannie</u> wypytując Hipolita o gospodarstwo, prowadząc <u>rozmowę jakiej należało oczekiwać</u> (13)	Il conservait pourtant un comportement <u>irréprochable</u> , interrogeant Hippolyte sur les travaux des champs, menant exactement le genre de conversation <u>qu'on s'attendait à lui voir mener</u> (994)

Wszystkie określenia użyte po polsku i francusku – „układnie” (poliment), „nienagannie” (irreprochable), będące pełnymi ekwiwalentami, oraz „rozmowę jakiej należało oczekiwać” (conversation qu'on s'attendait à lui voir mener) – będące dosłownym tłumaczeniem tekstu wyjściowego, oddają nieskazitelną elegancję i takt Fryderyka. Trzeci przypadek dodatkowo jest modulacją – tekst wyjściowy sugeruje „rozmowę, jakiej należało oczekiwać” – a więc ogólnie, od każdej osoby, która znalazłaby się w takiej sytuacji, podczas gdy w tekście docelowym jest mowa o rozmowie, jakiej należało oczekiwać od niego (Fryderyka). Ta drobna zmiana nie zmienia faktu, że Fryderyk spełnia wszystkie oczekiwania towarzyskie – i te ogólne, i te, których oczekuje się po nim. Jednak ta perfekcja bywa zbyt przytłaczająca. W pewnej scenie jazdy w pociągu zapada mrok, który zaciera widok, ale Witold mimo to nadal odczuwa obecność Fryderyka z tą samą

intensywnością: „Lecz to nie nadwątliło jego obecności, która stała się tylko mniej dostępna oczom: czał się za welonem niewidzenia, taki sam” (*Pornografia*, 9). Także potem, na miejscu docelowym ich podróży, obecność Fryderyka zdaje się dominować otoczenie. Stwierdzając kontrast między wyglądem Fryderyka, „miejskiego inteligenta”, a „wsią czerstwą” Witold konstatuje, że wieś „przegrywa”, a więc że to Fryderyk narzuca ton otoczeniu, nie na odwrót:

i bodaj Fryderyk był teraz prawdziwszy od trawy. Prawdziwszy? Męcząca myśl, niepokojąca, brudna, histeryczna trochę a nawet prowokująca, napierająca, burząca... i nie wiedziałem, czy to z niego, z Fryderyka, ta myśl, czy może z wojny, rewolucji, okupacji... czy może jedno i drugie, jedno z drugim? (*Pornografia*, 13)

Fryderyk nie traci swojej pozycji aż do końca powieści. Wystarczy przytoczyć jedną z późniejszych scen, która stanowi najbardziej wyraźny dowód na jego przewagę nad resztą, niejako kulminację jego przewagi. Scena odbywa się w obecności mieszkańców dworku i gości, zaproszonych z okazji zaręczyn syna pani domu. Scena ta ma miejsce w dramatycznej chwili, tuż po tym, jak pani domu zmarła wskutek tragicznego wypadku:

Fryderyk podniósł się z kolan i wystąpił na środek pokoju: – Oddajcie jej cześć! – zawołał. – Oddajcie hołd! Wyjął z wazonu róże i rzucił je przed kanapę, po czym wyciągnął rękę do Wacława. – Dusza godna anielskich chórów! Nam zaś pozostaje tylko pochylić czoło! Te słowa byłyby teatrem na ustach każdego z nas, nie mówiąc już o gestach, lecz on przeszył nas nimi władczo, jak król, któremu patos jest dozwolony – który ustanawia inną naturalność, wyższą od przeciętnej. Król-władca i mistrz ceremoniału! (*Pornografia*, 75)

Powyższe fragmenty udowadniają, jakim mistrzem formy jest Fryderyk. Potrafi on idealnie, jak kameleon, przystosowywać się do sytuacji, i robi to zręcznie, z wyczuciem i z wdziękiem. Korzyścią, jaką dzięki temu odnosi, jest szacunek i sympatia otoczenia, które uznaje go za kogoś ponadprzeciętnie dobrze wychowanego. Fryderyk jest zatem liderem formy towarzyskiej, tak jak Pimko zawiaduje uczniami w obrębie formy szkolnej.

Bohaterowie na 3. etapie są bardzo ambitni i osiągają pułap niedostępny dla większości osób. Nic dziwnego, gdyż ten etap wiąże się z władzą, a władza, by mogła zaistnieć, potrzebuje wielu jednostek, które będą pod nią podlegać. Trudno wyobrazić sobie, by można było wspiąć się jeszcze wyżej, a jednak jest to możliwe. Wymaga to jednak od jednostki odwagi porzucenia dotychczasowej formy i utworzenia własnej, co jest trudnym przedsięwzięciem.

6.2.6. Etap 4. – Jeśli jednostka zdobywa się na „najostrzejszą świadomość” swych uwarunkowań, wówczas może wyzwolić się z formy; rozpoczyna wówczas swą drogę życiową na nowo, jako ktoś inny”, tworząc własną formę

Powyższe trzy etapy (1., 2., 3. – pomijając dwa wstępne, niewymienione przez Nowaka, a wyodrębnione w niniejszej pracy) są normalną drogą przez życie w świecie form, ale niektóre jednostki sięgają dalej, to znaczy porzucają formę, w której były dotychczas, i tworzą własną. Wymaga to od nich głębokiego zrozumienia swojej sytuacji oraz pomysłu i inicjatywy, by podjąć trudną i oryginalną drogę ku nowej formie. W tym wypadku bohater Gombrowiczowski orientuje się, że forma nie musi być stereotypową rolą społeczną, jak uczeń, nauczyciel, matka, ale może też być po prostu własnym sposobem na życie w społeczeństwie, drogą wytyczoną według własnych upodobań. Forma utworzona samodzielnie może być oddolna, wyjątkowa, niepowtarzalna i nie przejmowana odgórnie, jak np. forma nauczycieli – którzy dosłownie musieli reprodukować zachowanie nauczycielskie narzucone przez dyrektora Piórkowskiego – ale niejako ustalana spontanicznie przez jednostkę podczas kontaktów z innymi. W związku z tym utworzona samodzielnie na 4. etapie forma zbliża się do tego, co Jean-Pierre Salgas nazywa „maską”. W jego rozumieniu maska to rola społeczna przybrana dobrowolnie przez jednostkę w przeciwieństwie do gęby, która zostaje narzucona (Salgas, 2004: 14).

Jak wynika z dotychczasowych przykładów, niższe etapy ewolucji formy są zajmowane głównie przez bohaterów początkowych utworów – *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, którego wszyscy bohaterowie są na etapie numer I, *Ferdydurke*, któremu przewodzi Józio będący w komitywie z Miętusem – obaj na etapie numer II, a w *Ferdydurke* znajdują się w dużej mierze osoby z etapu numer 1 (bezw warunkowe podporządkowanie się formie) i z etapu 2. (dążenie do zwiększenia swoich wpływów w obrębie danej formy). Natomiast główni bohaterowie dwóch ostatnich powieści Gombrowicza – *Pornografii* i *Kosmosu* – reprezentują dalsze etapy – omówiony już etap 3. (Fryderyk) i 4. (Fryderyk, Witold i Fuks, Leon).

Jedną z osób, która stworzyła własną formę, jest Fryderyk. Można zadać pytanie o rolę Witolda, skoro w każdej powieści mamy do czynienia z tandemem: Miętus i Józio

rozbrajali formę – każdy z osobna, Witold z Fuksem w *Kosmosie* będą tworzyć formę wspólnie, choć na początku Fuks będzie bardziej wytrwale szukał wskazówek i powiązań między kolejnymi faktami, a potem Witold przejmie inicjatywę, na przykład wieszając kota, aby pasował do pozostałych elementów. W *Pornografii* natomiast Witold jest bardziej wycofany, śledzi uważnie rozwój nowej formy i spełnia polecenia Fryderyka, ale nie podejmuje ważnych kroków na własną rękę – wszystkie sceny są zaaranżowane przez Fryderyka. Choć w toku rozwoju fabuły to on inicjuje powiązanie między młodymi (dostrzega ich w kościele), nowa forma nigdy nie doszłaby do skutku, gdyby nie przejęcie inicjatywy przez Fryderyka: „Rodziła się we mnie pewność że wszystko com wymarzył, było jedynie moją fatamorganą (bo czułem, że ten człowiek powinien mieć nosa do tej sprawy, i że, jeśli on tego nie wywęszył, to tego nie ma)” (*Pornografia*, 29).

Nieprzypadkowo też Fryderyk pojawia się po raz drugi w niniejszym rozdziale. Powyżej został opisany jako mistrz formy towarzyskiej. Jednak Witold, narrator powieści, który zawiera z nim bliską znajomość i ma wobec tego wiele okazji aby móc go obserwować wielokrotnie zauważa, że Fryderyk mówi różne rzeczy, „aby czegoś innego nie powiedzieć” (*Pornografia*, 15, 65, 66). Witold zaczyna więc podejrzewać, że forma towarzyska Fryderyka jest jedynie zasłoną dla jakiejś innej formy, która w końcu zaczyna wychodzić na jaw, kiedy wyjeżdżają we dwóch na wieś, ostoję dawnego porządku i tradycji. Wtedy to Fryderyk przystąpi do niszczenia starych wartości, takich jak religia, moralność, czy honor:

Prezentuje ona [*Pornografia*] tradycyjną kulturę i obyczaj narodowy w stanie wyczerpania i atrofii. Wprawdzie tu oto, na naszych oczach odprawia się jeszcze jakieś odwieczne rytuały: zajęcia gospodarskie, kojarzenie par małżeńskich, udział w religijnych obrzędach, walkę narodowowyzwoleńczą, ale są one już tylko „pustą formą” i trudno uczestniczyć w nich z całkowicie dobrą wiarą. (*Pornografia*, nota wydawcy, 151)

Pobrzmiwa tutaj echo „wyczerpania się dawnych form”, o którym była mowa w rozdziale 2. Gombrowicz pisał *Pornografię* w latach 50., określone przez niego w przedmowie do *Trans-Atlantyku* jako „nowy świat”, wyłaniający się po II wojnie światowej. Poszukiwanie nowych, adekwatnych do aktualnej sytuacji form życia i wyrazu, było zainteresowaniem artystycznym Gombrowicza od samego początku jego ścieżki literackiej. *Pornografia* stanowi zapis tych poszukiwań w odniesieniu do realiów powojennych. Fryderyk reprezentuje nowy porządek, niejako mimowolnie, poprzez sam fakt bycia, kim jest, choć

stara się taktownie ukryć swoje poglądy, jeśli otoczenie ma inne. Ważne wówczas tematy (akcja toczy się w latach 40. pod niemiecką okupacją) – konspiracja, walka podziemna w czasie wojny, są poza zasięgiem jego zainteresowania, jest „tak wyodrębniony z naszego zbiorowego dramatu, tak bez związku z dyskusjami ‘naród, Bóg, proletariat, sztuka’” (*Pornografia*, 6). Fryderyk to wydelikacowany inteligent, który „zajmował się kiedyś teatrem” (*Pornografia*, 7), jest więc kimś, kto ignoruje powyższe tematy niejako mimowolnie, nie odrzuca ich aktywnie, tylko biernie, gdyż one nie przystają do jego charakteru i zainteresowań. Ponadto uczestniczy on we mszy, aby zrobić przyjemność gospodarzom, u których przebywa jako gość, modląc się i próbując przekonać samego siebie, że się modli, choć jest ateistą; podczas zaręczyn dwojga młodych katolików wygłasza mowę chwaląc wartości katolickie, których sam nie wyznaje:

na głowie stawał aby być przyjemny i toczył pojednawczą retorykę w duchu arcymoralnym, arcykatolickim, o „rodzinie, jako komórce społeczeństwa” i o „szanownych tradycjach”. Jednocześnie zaś bił w twarz Amelię i wszystkich swoją twarzą, pozbawioną złudzeń i nieuchronnie obecną. Siła tej „mowy” była zaiste niesłychana (*Pornografia*, 69).

Podczas tych czynności Fryderyk zachowuje się w najbardziej taktowny z możliwych sposobów. A jednak już sam fakt, że w powyższych uroczystościach uczestniczy osoba taka, jak on (w dodatku czynnie!), doprowadza do ich znieważenia. Poza tym bohater przyczyni się do rozkładu wartości patriotycznych, aranżując zabójstwo dezertera Siemiana, które co prawda i tak miało nastąpić, ale nie na jego zasadach i nie z udziałem młodych, którzy nie powinni mieć z tą sprawą nic wspólnego, a także do rozkładu moralności, kojarząc Henię z Karolem, choć Henia ma narzeczonego. We Fryderyku zatem jak w soczewce skupiają się tendencje nowoczesności: dystans wobec dawnych, „świętych” uczuć patriotycznych, laicyzacja, swoboda obyczajowa i rozprężenie światopoglądowe – ponieważ autorytety zanikły, wszystko jest dozwolone.

Wspomniana powyżej Amelia to matka narzeczonego Heni, Wacława. Reprezentuje ona dawne wartości i jest w związku z tym przeciwieństwem Fryderyka. Konfrontacja między nimi dwojgiem będzie jedną z ważniejszych scen w całej powieści. Amelia to wiekowa dama, ciesząca się niezwykłym szacunkiem otoczenia ze względu na nieskazitelną, katolicką moralność:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
powietrze tego miejsca [jej domu] okazało się nad wyraz silne, nie, te peany na jej cześć nie były przesadne, mieliśmy do czynienia nie z <u>zacną wiejską kolatorką w prowincjonalnym wymiarze</u> , ale z <u>osobą, której atmosfera narzucała się z przemożną siłą</u> . (60)	D'ailleurs, l'air que l'on respirait dans cette maison avait une qualité particulier. L'éloge n'est pas outre : nous n'avions pas affaire à une de <u>ces vulgaires grenouilles de bénitier</u> dont fourmille la province, mais a une <u>personnalité d'une puissance extraordinaire</u> . (1043)

Kolator bądź kolatorka to osoba wierząca, należąca do danej parafii i ciesząca się w niej szczególnymi względami z powodu wkładu w ufundowanie kościoła (Encyklopedia PWN). Aby być kolatorem/kolatorką, trzeba więc odpowiednio się urodzić, dysponować majątkiem i przeznaczyć jego część na ufundowanie kościoła. Kolator nie musi jednak mieć silnej, budzącej respekt osobowości, nie musi nawet być wyjątkowo moralny. Kolatorzy byli też dawniej liczni wśród polskiej szlachty. Dlatego zaprzeczając temu pospolitemu określeniu, Witold chce podkreślić indywidualną, ponadprzeciętną wyjątkowość Amelii. To „osoba, której atmosfera narzucała się z przemożną siłą”, a więc niezwykła, o dominującym charakterze, zjednująca sobie natychmiast szacunek wynikający nie ze statusu kolatorki, ale z cech jej osobowości. W tekście docelowym kontrast jest jeszcze większy: o ile „wiejska kolatorka” brzmi pocziwie, może w tym kontekście nieco kpiąco, o tyle „grenouille de bénitier” jest wyrażeniem zdecydowanie pejoratywnym i oznacza bigota, osobę „przesadnie religijną lub gorliwie manifestującą swą religijność” (*Wikisłownik*). Warto przy tym odnotować, że kolatorzy i kolatorki to określenia charakterystyczne dla polskiego kontekstu, który zanika w tekście docelowym na rzecz francuskiego związku frazeologicznego „grenouille de bénitier, niemającego odpowiednika w języku polskim. Zanika zatem kontekst polski, a wydźwięk formy Amelii nie tylko jest zachowany, ale wręcz wzmocniony. Powyższy zabieg jest więc adaptacją, a jednocześnie kompensacją w stosunku do kolejnych przykładów, które pokażą, że nie zawsze forma Amelii wybrzmiewa z równą siłą. A jest ona ważna, ponieważ pod jej wpływem forma Fryderyka nieco słabnie, co nie uchodzi uwadze narratora: „powtórzyło się owo ‘otrzeźwienie’, które Wacław [syn Amelii] nam przywiózł z sobą (...), ale w większym jeszcze stopniu” (*Pornografia*, 61). Jeśli więc Fryderyk, reprezentant nowych czasów, ma się z nią zmierzyć, nie jest to czysta formalność, ale walka równego z równą.

Zresztą, Amelia natychmiast spostrzega, że spośród gości Fryderyk jako jedyny dorównuje jej siłą osobowości, on staje się głównym obiektem jej zainteresowania i poświęca ona uwagę niemal wyłącznie jemu: „Odkrywszy Fryderyka, zapragnęła z całą pasją wiedzieć, jak się zachowa ten gość wobec niej – czy przyjmie ją, czy też odepchnie wraz z prawdą, którą w sobie wypiastowała (*Pornografia*, 63)”. Ich konfrontacja ma charakter intelektualnej wymiany zdań. Jednak długo nikt nie zyskuje przewagi, ponieważ Amelia-katoliczka chce sobie zjednać Fryderyka-ateistę, a ten z jednej strony nie chce otwartej wrogości poprzez przyznanie, kim jest, ale nie chce też jej oszukiwać, że jest kimś, kim nie jest. W końcu Amelia zdobywa się na odwagę:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
Amelia postanowiła zagrać w otwarte karty i, nie ruszając się z miejsca, stwierdziła: - <u>Pan jest ateistą.</u> Zanim wypowiedział się w tak delikatnej materii, rzucił wzrokiem na prawo i lewo, jakby sprawdzając świat. Rzekł... dlatego, że musiał, że nic innego nie miał do powiedzenia, że ta odpowiedź była już podyktowana pytaniem. - Jestem ateistą. Ale znów mówił żeby nie powiedzieć czegoś innego ! To się czuło! Zamilkła, jakby odcięto jej możliwość polemiki. Gdyby naprawdę był niewierzącym, mogłaby z nim walczyć; i wtedy wykazałaby całą najgłębszą „ostateczność” własnej racji, ha, walczyłaby z nim jak równy z równym. Lecz jemu słowa służyły tylko do zatajenia... czegoś innego. (59-60)	Amélie décida de jouer cartes sur table et constata sans transition aucune: - <u>Vous êtes athée ?</u> Avant de se prononcer sur un problème aussi délicat, il jeta un regard à droite, un à gauche, comme dans l'intention de vérifier le monde. Il dit... puisqu'il ne pouvait pas faire autrement, puisque la réponse était déjà impliquée dans la question : - Je suis athée. - Mais de nouveau il disait cela pour ne pas dire <i>autre chose</i> ! Cela se sentait. Elle se tut, toute possibilité de polémique étant anéantie. S'il avait été véritablement incroyant, elle aurait pu se mesurer avec lui, elle l'aurait amené à ses raisons à elle, lui aurait démontré que son extrémisme à elle était plus profond, bref, elle aurait lutté à égalité. Mais chez lui, les mots n'étaient qu'un camouflage destiné à cacher autre chose. (1048-1049)

Choć Amelia jest oszołomiona i nie do końca rozumie zachowanie Fryderyka, tę jedną rzecz stwierdza z całą stanowczością: „Pan jest ateistą.” Nie jest więc całkiem bezbronna, potrafi ustalić kluczowe fakty i zdobyć się na odwagę, by skonfrontować z nimi rozmówcę. W tekście docelowym Amelia jest trochę mniej zdecydowana i pewna – powyższą kwestię

wypowiada nie jako zdanie twierdzące, ale jako pytanie. Ta modulacja osłabia wydźwięk wypowiedzi, niezmiernie istotnej z punktu widzenia tożsamości Fryderyka i jego pozycji w obrębie formy.²⁴

Nie jest to zresztą jedyny przypadek, gdzie siła Amelii zostaje osłabiona. W dwóch miejscach tekstu docelowego zostaje ona nazwana staruszką („la vieille dame”, 1045, 1046 – 56, 57), choć polski tekst wyjściowy konsekwentnie posługuje się jej imieniem – Amelia; a w kluczowej scenie jej śmierci Fryderyk każe oddać hołd jej śmierci (zamiast po prostu „jej”, jak jest w tekście wyjściowym):

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
Fryderyk podniósł się z kolan i wystąpił na środek pokoju: – Oddajcie <u>jej</u> cześć! – zawołał. – Oddajcie hołd! (75)	Frédéric, qui s’était agenouillé, se releva et s’avança au milieu de la pièce : - Rendez- <u>lui</u> hommage ! s’écria-t-il, inclinez-vous devant <u>cette mort</u> ! (1059)

Imię jest ważnym aspektem tożsamości i stanowi o odrębności człowieka na tle innych. Nazywanie Amelii po imieniu daje jej podmiotowość i autonomię, tworzy też równowagę wobec Fryderyka, który również najczęściej jest nazywany swoim imieniem. W ten sposób podkreślona zostaje równowaga sił przeciwników. Nie zawsze tak jest pod tym względem w tekście docelowym. Nazywanie Amelii „starszą panią” nie tylko odbiera jej miano „osoby, której atmosfera narzucała się z przemożną siłą”, ale strąca ją – już nie tylko w grono kolatorek, ale ogólnie wszystkich starszych pań, bez względu na ich charakter. Także scena mająca miejsce tuż po jej śmierci w tekście docelowym nie do końca oddaje szacunek, jakim darzy ją Fryderyk po polsku – mówi o „niej” czyli samej Amelii, podczas gdy w tekście docelowym ucieka się do modulacji poprzez pośrednie określenie „jej śmierci”. Gdyby jednak rozważyć osłabioną pozycję Amelii z punktu widzenia głównego tematu *Pornografii* – rozpadu dawnych obyczajów – takie zabiegi zgadzają się z

²⁴ W powyższym fragmencie widać także, w jak różny sposób skonstruowana jest tożsamość Amelii oraz Fryderyka. Ona polega na wyodrębnionych, obowiązujących kategoriach dialektycznych, jak katolik, ateista, ziemianin, chłop. Tożsamość Fryderyka, choć także może zostać usytuowana w ich obrębie, nie sprowadza się do nich, umyka im, jest czymś tajemniczym i niepojętym dla osób z poprzedniej epoki. Fryderyk z jednej strony jest uprzejmy do granic możliwości, a z drugiej, choć uczestniczy w formie dawnego życia ziemiańskiego, paradoksalnie to on rozdaje karty i nadaje ton wszystkim wydarzeniom. Być może właśnie to jego postać jest alegorią postmodernizmu, który nadszedł powoli, drogą ewolucji, a nie rewolucji, a jednak, mimo że sprzeciwiał się poprzedniej epoce, zdołał ją wyprzeć.

przesłaniem utworu, mówiącym, że to, co dawne, wyczerpało się i powinno odejść. Na osłabieniu Amelii zyskuje też Fryderyk – jego forma jest tym silniejsza, im słabsza jest Amelia, jedyna osoba zdolna mu zagrozić. Powyższe zabiegi składają się na swoistą modulację, wzmacniającą akcenty związane z formą Amelii. Podkreślają aspekt, który istnieje także w oryginale (Amelia i tak przegrywa z Fryderykiem i umiera, tak jak umiera stara epoka), ale w bardziej wyrazisty sposób. A zatem forma Amelii zostaje nieco inaczej zaprezentowana w tekście docelowym: najpierw jako silna, ponieważ nie jest pospolitą dewotką, ale po tym mocnym ugruntowaniu się jej pozycji zostaje prędzej niż w tekście wyjściowym zdegradowana poprzez nazywanie jej lekceważącymi określeniami i osłabianiem pewności jej wypowiedzi. Tekst wyjściowy pod tym względem jest bardziej „stabilny”, nie ma w nim tak dużych różnic, choć należy zauważyć, że zastosowanie techniki rutynowej, czyli w tym przypadku zachowanie wypowiedzi Amelii jako twierdzącej oraz określeń Amelii z tekstu wyjściowego także zachowałoby znaczenie jej pozycji. Ostatecznie jednak los Amelii i jej rola wobec Fryderyka zostają zaprezentowane w podobny sposób.

Nie powinno dziwić, że skoro Amelia posiada tak wyraźne i silne zasady, wpoila je także synowi. I on ma siłę oddziaływania, choć nie tak dużą, o czym już była mowa powyżej: „powtórzyło się owo ‘otrzeźwienie’, które Wacław [syn Amelii] nam przywiózł z sobą (...), ale w większym jeszcze stopniu” (*Pornografia*, 61). Nie tylko siła, ale i charakter oddziaływania jest podobny, i Wacław również jest szlachetny i moralny, a przede wszystkim – reprezentuje dawne wartości (katolicyzm, godność, szlachetność), czy tradycje (małżeństwo – jest zaręczony z Henią). Jako taki, stanowi przeszkodę w realizacji formy nowoczesności. Ponieważ Amelia zginęła w nieszczęśliwym wypadku, zostaje unieszkodliwiona. Jednak jej syn żyje, a w dodatku planuje ożenić się z Henią, która z kolei aktywnie pomaga Fryderykowi i jest po jego stronie. Wacław stanowi więc utrudnienie. Nic dziwnego, że nie cieszy się sympatią ani Fryderyka, ani sprzymierzonego z nim Witolda, który dobitnie informuje czytelnika: „Znienawidziłem go fizycznie od pierwszej chwili, nienawiścią zmieszaną ze wstrętem” (*Pornografia*, 35). Po śmierci Amelii Fryderyk wymaga od Wacława natychmiastowego i głębokiego przepracowania śmierci matki, „bycia na wysokości zadania” (*Pornografia*, 84), czym powoduje w nim chaos, niepewność i emocjonalny rozstrój. Wykorzystuje też przy okazji jego młodość i łatwowierność oraz ufność wynikającą z faktu, że został doceniony przez jego matkę. Także Witold mu nie

pomaga, gdy ten zwraca się do niego o pomoc w cztery oczy. Nie podaje mu żadnej konkretnej odpowiedzi i zostawia go samego z problemem. Poza tym Witold podkreśla swoją wrogość do Wacława podczas opisu jednej z sytuacji:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
Była to zdrada – jej podła zdrada – oto tuliła się do <u>adwokata</u> , gdy (chłopiec), któremu powinna być wierna, wyrzucony został poza jej obręb... (40)	C’était une trahison de la part de Henia – une trahison abominable – voilà qu’elle se pressait contre l’ <u>avocaillon</u> , alors que (le garçon) a qui elle aurait du rester fidèle était rejète à l’extérieur, loin d’elle... (1023)

W tekście docelowym wrogość zawiera się nie tylko w opisie, ale też w określeniu – w tekście wyjściowym to tylko neutralny „advokat”, w tekście docelowym – „advokacina”, pejoratywny rzeczownik oznaczający niekompetentnego adwokata. Podobnie więc jak w przypadku Amelii, tak i tutaj występuje modulacja, ponieważ zmieniony jest punkt widzenia – z neutralnego na negatywny. Ta technika przyczynia się zatem do wzmocnienia wymowy motywu filozoficznego formy w tekście docelowym.

Forma Fryderyka jest przemożna, o czym świadczy nie tylko szacunek Amelii, ale i fakt, że zarówno ona, jak i jej syn, będący spadkobiercą jej wartości, przegrywają walkę z nowoczesnością reprezentowaną przez Fryderyka. Ich klęska jest uwypuklona w przekładzie za pomocą środków nieobecnych w tekście wyjściowym, co wzmacnia wymowę formy Fryderyka.

Kolejnymi bohaterami, którzy podjęli trud stworzenia formy, są Witold i Fuks z powieści *Kosmos*. Tak jak i w poprzednich powieściach główny bohater i narrator w jednej osobie spotyka kompana, z którym wędruje przez świat pełny ludzi znajdujących się na różnych etapach form. Pod względem konfiguracji tej parze najbliższy jest do pary Witolda i Fryderyka z *Pornografii* – w *Kosmosie* także koledzy, niczym partnerzy-spiskowcy, badają otoczenie, w jakim się znajdują i szukają możliwości utworzenia swojej formy. Także w ostatniej powieści Gombrowicza główny bohater ma spokojniejszy charakter, jest nieco wycofany i woli oddać inicjatywę koledze, choć popiera jego działania i sam się w nie włącza, więc osiągnięta forma jest ich wspólnym dziełem. O ile jednak *Pornografia* ukazuje rozpad dawnych form (początkowa scena w kościele, śmierć Amelii i Wacława), zawiązanie się nowej (ujrzenie dwojga młodych ludzi w kościele przez Witolda) i wreszcie

jej realizację poprzez liczne sceny z udziałem młodych, zaaranżowane i oglądane przez Fryderyka i Witolda – o tyle akcja *Kosmosu* zaczyna się już w świecie bez form, i koncentruje się na samym procesie, jego mozolnym postępie, a nie – jak w poprzedniej powieści – na celu, jakim dwóch współników chciałoby osiągnąć. Innymi słowy, Witold i Fuks koncentrują się na bieżących, kolejnych etapach tworzenia formy i jej stopniowym rozwoju, podczas gdy Witold i Fryderyk niejako od początku, tzn. od sceny w kościele wiedzieli już, w jakim kierunku pójdzie tworzenie się ich formy i świadomie, aktywnie do tego dążyli. W porównaniu do nich, Witold i Fuks wydają się bardziej spontaniczni, idą intuicyjnie za kolejnymi znakami do celu, który powoli się przed nimi odkrywa, a nie spełniają odgórnie założonego planu. Witold i Fuks reprezentują też typ człowieka modernistycznego, zagubionego, szukającego na siłę jakiegoś sensu, logiki, wartości, która uporządkowałaby mu świat – jest nią forma, w *Kosmosie* trudna do odkrycia i nieoczywista: „przygody, które spotykają owego narratora-bohatera, odsłaniają się niejako przed nim, świat zaskakuje go” (Neuger, 1999: 4). Ten aspekt podkreślił Gombrowicz, pisząc o *Kosmosie*: „[t]en utwór chętnie nazywam „powieścią o tworzeniu się rzeczywistości” (Gombrowicz, 2009: 353). Przy czym „rzeczywistość” można tu rozumieć bardzo szeroko: jako regularności w obrębie zjawisk i wydarzeń, relację bohaterów wobec innych, czy też ich subiektywny punkt widzenia, za pomocą którego przeprowadzają procesy epistemologiczne. Ale wszystkie te aspekty dają się ująć terminem szerszym, jakim jest forma. To forma decyduje o prawidłowościach w relacjach międzyludzkich, stanowi o punkcie widzenia jednostki i jej relacji z otoczeniem. Zatem powieść jest tyle o „tworzeniu się rzeczywistości”, co o formie, która przybrała tutaj miano kosmosu. Takie postawienie sprawy czyni z formy instancję nieograniczoną, wszechogarniającą i nieodwołaną, jak kosmos – to właśnie z form składa się międzyludzki kosmos. Gombrowicz powiedział także, że „Kosmos wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata” (Roux, 1969: 128, cyt. za: Fiała, 1974: 107). Choć pewnie można by tak określić do pewnego stopnia także akcję *Pornografii*, *Kosmos* bardziej się nadaje do określenia „kulisami”, ponieważ jego wypadki nie są teatralne i „na pokaz”, w przeciwieństwie do aranżowanych scen z udziałem Karola i Heni, a raczej „podwórkowe, tylne”, by posłużyć się określeniami Gombrowicza.

O tym, jak ważne jest słowo „kosmos”, świadczy tytuł powieści. Ale nie tylko: korelacja między „kosmosem” a „formą” zostaje nawiązana wcześniej, już w *Pornografii*. W kościele, pod wpływem modlitwy ateisty Fryderyka msza przestaje istnieć naprawdę:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już <u>kosmiczna</u> , czarna, i to nawet nie działo się już na ziemi, lecz raczej ziemia przeistoczyła się w <u>planetę</u> zawieszoną we <u>wszechświecie</u> , <u>kosmos</u> stał się obecny, to odbywało się w jakimś jego miejscu. Tak dalece, że światło świec, a nawet światło dnia, wdzierające się poprzez witraże, stało się czarne jak noc. Więc nie byliśmy, już w kościele, w tej wsi, ani na ziemi, tylko – i zgodnie z rzeczywistością, tak, zgodnie z prawdą – gdzieś w <u>kosmosie</u> , zawieszeni z naszymi świecami i naszym blaskiem, i tam gdzieś w <u>bezmiarach</u> wyczynialiśmy te dziwne rzeczy ze sobą i pomiędzy sobą, podobni małpie która by wykrzywiła się w <u>próżni</u> . Było to szczególne drażnienie się nasze, gdzieś, w <u>galaktyce</u> , ludzka prowokacja w ciemnościach, dokonywanie dziwacznych ruchów w otchłani, wykrzywianie się w astronomicznych <u>bezkresach</u> . A temu tonięciu w <u>przestrzeni</u> towarzyszyło straszne wzmożenie konkretności, byliśmy w <u>kosmosie</u> , ale byliśmy jak coś przerażająco danego, określonego we wszystkich szczegółach. (17-18)	L'église n'était plus une église. L'espace y avait fait irruption mais un espace <u>cosmique</u> déjà et noir, et cela ne se passait même plus sur terre, ou plutôt la terre se transforma en une <u>planète</u> suspendue dans le <u>vide de l'univers</u> , le <u>cosmos</u> fit sentir sa présence toute proche, nous étions en plein dedans. Au point que la lumière vacillante des clergés et même la lumière du jour, qui nous parvenait à travers les vitraux, devinrent noires comme de l'encre. Nous n'étions donc plus à l'église, ni dans ce village, ni sur la terre, mais – conformément à la réalité, oui, conformément à la vérité – quelque part dans le <u>cosmos</u> suspendus avec nos cierges et notre lumière et c'est là-bas, dans <u>l'espace infini</u> , que nous manigancions ces choses étranges avec nous et entre nous, semblables à des singes qui grimaceraient dans le <u>vide</u> . C'était là un jeu bien particulier, quelque part dans les <u>galaxies</u> , une provocation humaine dans les ténèbres, l'exécution de curieux mouvements et d'étrangers grimaces dans le <u>vide</u> . Cette noyade dans <u>l'espace</u> s'accompagnait pourtant d'une extraordinaire résurgence du concret, nous étions dans le <u>cosmos</u> , mais comme quelque chose d'irréremédiablement donne, de détermine dans les moindres détails. (998)

Zarówno opis polski, jak i francuski obfitują w rzeczowniki „kosmos” (cosmos), czy też inne z nim związane, oddane za pomocą ekwiwalentów pełnych lub wariantów przekładowych: galaktyka (galaxies), wszechświat (vide de l'univers), bezmiary (espace infini), bezkresy (vide), przestrzeń (espace), wymownie podkreślając kosmiczny wymiar formy, zawarty potem w tytule kolejnej powieści – *Kosmos* (*Cosmos*), co jest jednym z mocniejszych argumentów pozwalających na mówienie o spójności filozofii Gombrowicza nie tylko w obrębie poszczególnych utworów, ale i w wymiarze ogólniejszym. Tym razem przyczyniła się do tego technika rutynowa, według której polskie rzeczowniki otrzymały swoje ekwiwalenty, przyczyniające się do spójności pojęciowej filozofii Gombrowicza. Dwie ostatnie powieści Gombrowicza są dwiema stronami tego samego kosmosu formy: *Pornografia* ukazuje go od strony gotowej, „oficjalnej”, na pokaz, scenicznej, zakładającej obecność i spojrzenie widzów. Choć dopiero działania Witolda i Fryderyka doprowadzą do pełnego triumfu formy na końcu powieści, już w trakcie scen, które do tego prowadzą odnosi się wrażenie, że obcuje się z jakimiś całościami podanymi na tacy. *Kosmos* – przeciwnie, ukazuje świat od strony kulis, którym nikt zazwyczaj nie poświęca uwagi, pełnych kosmicznego bałaganu, w którym nic nie jest dane z góry, dopiero trzeba przebierać i selekcjonować elementy (strzałki, pęknięcia na suficie, wieszanie, itp.), które mogą się przydać do konstrukcji formy. *Kosmos* upodabnia się do innego utworu Gombrowicza – *Ferdydurke* – dlatego że w obu główny bohater ucieka od formy. Według Barbary Sienkiewicz, narrator *Kosmosu* „[u]cieka przed znanym ‘mechanizmem struktury społecznej’, do której należy rodzina, egzaminy, rygory codzienności” (Sienkiewicz, 2019: 443). Jednak o ile pierwsza powieść pisarza składa się z mnóstwa wypadków, mających obalić formę, o tyle meritum ostatniej leży gdzie indziej – zaczyna się ona w momencie, gdy bohater już uciekł od swojej dotychczasowej formy (syna, studenta), by w innym środowisku zawiązać nową formę, która będzie mu bardziej odpowiadać.

Podczas procesu tworzenia się formy Witold stara się między innymi ustalić swój stosunek do Leny, córki gospodarzy, do której coś czuje i chciałby się do niej zbliżyć. Sytuacja przypomina nieco *Ferdydurke* i Józia, który także zakochał się w córce gospodarzy, Młodziaków – Zucie. Witold rozważa różne fakty i domysły, zastanawia się nad własnymi emocjami. W tekście docelowym jednak ten fragment został znacznie skrócony. Na temat tego opuszczenia pisała już Maryla Laurent (2005: 170). Według badaczki, narrator w tym fragmencie „poszukuje swojej osobistej kosmogonii, pragnie

odnaleźć ład w panującym w jego świadomości, trudnym do zniesienia chaosie”, a braki w tekście docelowym zubażają go. Oczywiście opuszczenie tekstu w tekście docelowym jest błędem tłumaczeniowym, który powinien zostać poprawiony w kolejnych przekładach lub edycjach tego samego przekładu. Warto jednak zastanowić się, czy zmienia on filozoficzną wymowę utworu. Poniżej fragment tekstu wyjściowego z podkreślonymi opuszczeniami oraz tekst docelowy, w którym miejsca z większymi brakującymi fragmentami oznaczone są gwiazdką (*):

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
Zaszedłem nawet do pustego, gościnnego, pokoju gdzie po raz pierwszy zobaczyłem Lenę i jej nogę na żelazie łóżka, wracając zatrzymałem się na korytarzu, żeby przypomnieć sobie skrzypienie podłogi, gdy, owej pierwszej nocy, wyszedłem szukając Fuksa. Rozpoznałem strzałkę na suficie, przyjrzałem się popielniczce i odszukałem spojrzeniem odrobinę korka na szyjce butelki – jednakże to moje oglądanie było bezmyślne, przyglądałem się i nic więcej, czułem się wśród tych drobiazgów słabo, niczym rekonwalescent po ciężkiej chorobie, któremu świat streszcza się do żuczka, lub plamki słonecznej... i jednocześnie jak ktoś, kto po długim czasie usiłuje odtworzyć swoją historię niezgłębioną, niepojętą (uśmiechnąłem się, bo Leon mi się przypomniał ze swoimi minutami, sekundami)... czegoż ja szukałem, czegoż szukałem? Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym sobie moje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć? Ale roztargnienie, nie tylko moje wewnętrzne, ale i napływające z zewnątrz, z wielorakości i nadmiaru, z plątaniny, nie pozwalało skupić się na niczym, jeden drobiazg odrywał od drugiego, wszystko było równie ważne i	Je retournai même à la chambre vide ou j’avais vu pour la première fois Lena et sa jambe sur le fer du lit ; en revenant, je m’arrêtai dans le corridor pour me rappeler le grincement du plancher sous mes pas quand, cette première nuit, j’étais sorti pour retrouver Fuchs. * Que cherchais-je ? Qu’est-ce que je cherchais ? La tonalité de base ? Le thème dominant, l’axe autour duquel j’aurais pu recréer, recomposer mon histoire personnelle ? Mais la distraction, et non seulement la mienne, intérieure, mais aussi celle qui venait de l’extérieur, de la multiplicité et de à profusion, la distraction ne me laissait me concentrer sur rien, une bagatelle me détournait d’une autre, tout avait autant et aussi peu d’importance, je

nieważne, podchodziłem i odchodziłem... Kot. Dlaczegoż ja jej kota zadusiłem? Rozpatrując grudki w ogródku, jedne z tych cośmy badali z Fuksem podczas owego posuwania się po linii, wskazanej przez strzałkę (gdy ja szczotką kierunek wytyczałem), pomyślałem, że byłoby łatwiej na to odpowiedzieć, gdyby moje uczucia względem niej były dla mnie mniej zagadkowe. Ale co? – zastanawiałem się rozganiając trawki, te same, co wtedy – ale co? Miłość, jaka tam miłość, pasja, tak, ale jaka? Od tego się zaczynało, że ja nie wiedziałem i nie wiedziałem, kto zacz ona, jaka jest, była zawila, zamazana, nieczytelna (myślałem wpatrując się w lądy, archipelagi, mgławice sufitu), była nieuchwytna i męcząca, mogłem wyobrażać ją sobie i tak, i siak, w stu tysiącach sytuacji, ujmować ją od tej i od tamtej strony, gubić ją i odnajdywać, wykręcać na wszystkie sposoby, ale (snułem dalej mój wątek rozglądając się uważnie po terenie między domem a kuchnią i obserwując drzewka białe, przywiązane do palików mocnym sznurkiem) ale, nie ulegało wątpliwości, ta jej próżnia wsysała mnie i wchłaniała, ona i tylko ona, tak, tak, ale, zastanawiałem się gubiąc oczy w zawijasach rynny wygiętej, uszkodzonej, ale czego ja od niej chciałem? Pieścić? Dręczyć? Poniżać? Wielbić? Czy chciałbym z nią świństwa czy anielstwa? Było dla mnie ważne, żeby tarzać się w niej czy żeby ją objąć ramieniem, przytulić? Bo ja wiem, bo ja wiem, w tym sęk, nie wiem. Mógłbym wziąć ją pod brodę i zajrzeć w oczy, bo ja wiem, bo ja wiem. I plunąć w usta. A przecież ciążyła mi na sumieniu, wylaniała się, jak ze snu, z ciężką, wlokącą się, jak włosy rozpuszczone, rozpaczą. I	m'approchais et m'éloignais... Le chat. Pourquoi lui avais-je étranglé son chat? * Je pensai qu'il aurait été plus facile de trouver une réponse si mes sentiments à son égard avaient été moins obscurs. Mais de quoi s'agit-il ? me disais-je en foulant le gazon comme l'autre jour. De quoi s'agit-il ? D'amour? Quel amour? De passion? Oui, mais quelle espèce de passion? Que voulais-je d'elle? La caresser? La torturer ? L'humilier ? L'adorer ? Voulais-je avec elle faire l'ange ou le salaud ? Etait-il important pour moi de me vautrer sur elle ou de la prendre dans mes bras ? Le savais-je ? Voilà le problème, je n'en savais rien... Je pouvais lui relever le menton et la regarder dans les yeux, que sais-je, que sais-je... Et lui cracher dans la bouche. Mais elle pesait sur ma conscience, elle émergeait comme d'un rêve, lourde d'un désespoir qui se trainait comme une chevelure dénouée... Et le chat semblait
--	--

wtedy kot wydawał się straszniejszy. W rozważaniu zaszedłem do wróbla – mimo iż coraz bardziej mi doskwierało, że wróbel gra rolę niewspółmierną ze swoim znaczeniem i, choć z niczym nie można go związać, ciągle się nasuwa, na marginesie ciąży nieruchomo. Jednakowoż (myślałem przechodząc powoli drogę rozpaloną i zagłębiając się w wyschnięte trawy) nie dawało się zaprzeczyć, istniały pewne zbieżności, choćby ta, że kot, wróbel, to dosyć pokrewne, zresztą kot jada wróble, ha, ha jaka lepka, ta pajęczyna związków! Dlaczego jest się wydany na łaskę i niełaskę skojarzeń? To jednak było drugorzędne; natomiast rzeczywiście wyglądało, że coś wybija się powoli na plan pierwszy, coraz bardziej znaczące, już dość natrętne... (74-76)	alors plus terrible... Rodant, je fis un tour de côté du moineau, malgré mon tourment de voir que ce moineau jouait un rôle disproportionné et que, sans que l'on sait sut pourquoi, il s'imposait toujours, immobile. * Et l'important, c'était que quelque chose semblait bien passer au premier plan, quelque chose de plus en plus significatif... (1215 -1216)
---	---

Jak widać, pominięcia obejmują całe, liczne zdania, co redukuje tekst objętościowo. Jeśli jednak wziąć pod uwagę wymowę całości, nie jest to strata w sensie jakościowym – przytoczony fragment nie jest kluczowy ani jedyny, w którym Witold rozważa swoje podejście do Leny. Jego rozważania w tekście docelowym stają się mniej szczegółowe, jednak zostaje zachowane meritum: niepewność bohatera co do własnych emocji i tego, co zamierza dalej zrobić. Tekst docelowy jest krótszy, a co za tym idzie – bardziej zwięzły. Tym samym, przyznając rację Laurent co do konieczności poprawy błędów można też stwierdzić, że opuszczenia nie stanowią przeszkody w odczytaniu filozofii Gombrowicza.

Niepewność towarzyszy Witoldowi i Fuksowi od początku powieści niemal do końca. Dopiero od momentu, kiedy Witold decyduje się na powieszenie martwego kota, można mówić o jego czynnym przystąpieniu do tworzenia formy na zasadzie uzupełnienia serii innych wiszących obiektów: wróbla i patyka. Jednak wcześniejsze stadia rozwoju formy pełne są niedopowiedzeń, dziwnych wypadków i skojarzeń, które Witold wraz z Fuksem starają się jedynie odczytać, wychwycić, zinterpretować. Co ciekawe, o ile Witold

przejmuje inicjatywę w momencie zdarzenia z kotem, o tyle wcześniej pozostawał bierny, może nawet trochę niechętny wobec procesu tworzenia się formy. To Fuks namawiał go do sprawdzenia różnych miejsc i podsuwał wskazówki co do znaczeń znalezionych znaków i obiektów. Jak się okazuje, motorem napędowym, pchającym bohaterów w coraz to nowe stadia rozwoju sytuacji, jest wspólny im obojgu stan wyczerpania form poprzednich. Sam Witold to podkreśla, mówiąc, że może nie zajmowałiby się dziwnymi poszukiwaniami, gdyby nie powody, które ich skłoniły do wyjazdu do Zakopanego, gdzie przebywają na wczasach. W przypadku Fuksa są to problemy w pracy, a dokładniej z szefem, z którym ma złe relacje i doszedł do punktu, kiedy nie może ich znieść. Natomiast nie tak wylewny i mniej emocjonalny Witold informuje jedynie czytelnika, że miał złe relacje z rodzicami, być może się z nimi pokłócił. Obaj więc stoją na progu kryzysu swoich form pracownika oraz syna, i od kiedy zamieszkają u pani Kulki i pana Leona, będą poszukiwać dla siebie nowej formy. Ale okazuje się, że nie tylko ich formy są na wyczerpaniu. Wczasowicze, a wraz z nimi czytelnik, dowiadują się, że także pozostali bohaterowie mają za sobą trudne doświadczenia i przechodzą kryzys. Leon jest zawiedziony panoptycznym społeczeństwem, które zapędziło go w kozi róg niemal niezauważalnych, drobnych czynności, będących zamiennikiem jego prawdziwych pragnień, których nie może realizować ze względu na zasady obyczajowe; pani Kulka okazuje się nie tylko wzorową gospodynią, ale i gospodynią przeciążoną obowiązkami, na skraju wyczerpania nerwowego; inżynier ze swoim racjonalnym myśleniem zostaje pokonany w rozmowie z Leonem; ksiądz jest wstydliwym, zahukanym, nieporadnym człowiekiem, niemającym żadnej mocy nad rozbewstwionymi młodymi, żądnymi zabawy i śmiechu. Jedyne osoby zdające się być na swoim miejscu i zadowolone z życia to młode małżeństwa – jednak te wydają się nierzeczywiste, gdyż są przerysowane i groteskowe, ich życie wydaje się ciągłą zabawą i śmiechem.

Jak wiadomo, formy są wszędzie, a życie bez nich jest niemożliwe. Dlatego pustka bohaterów *Kosmosu* tym silniej skierowuje uwagę na proces tworzenia się formy nowej, wynikającej z poszukiwania swojego miejsca przez Witolda i Fuksa wobec sytuacji, w której się znaleźli. Jednak nie bez powodu jest to powieść o „kształtowaniu się rzeczywistości”, ponieważ akcja skupia się nie tyle na indywidualności bohaterów i nie dąży do określenia jakimś konkretnym mianem ich formy – uwaga skupia się przede wszystkim na samym procesie mozolnego rozwoju formy. Dlatego, choć ten podrozdział

powinien odnosić się do głównych bohaterów, podążając za metodą podrozdziałów poprzednich, trzeba będzie tutaj zmienić nieco optykę. Główni bohaterowie są niejako pretekstem do ukazania procesu powstawania formy i to on jest w *Kosmosie* najważniejszy. Symbolem rozwoju formy jest natomiast czerń. Jak zauważa Jerzy Jarzębski (2007b: 113), czerń jest kluczem do odczytania ostatniej powieści Gombrowicza: „Ta metafora organizuje powieść (...), obrazuje nocne niebo najeżone gwiazdami tworzącymi coś jakby kształty”, a tej zewnętrznej ciemności symetrycznie odpowiada czerń we wnętrzu człowieka, który „nie panuje nad własnymi odruchami i emocjami”, nie wie nic o świecie. Zgadza się to z obrazem człowieka żyjącego w epoce modernistycznej opisanej w podrozdziale 5.1.1: człowieka zagubionego, pozbawionego dawnych wartości będących dla niego punktem oparcia, a przez to błędzącego i niepokodzonego z napierającym na niego chaosem. Przy czym warto zauważyć, że poczucie chaosu u Gombrowicza wzmagало się na przestrzeni kolejnych utworów. Bohater *Ferdynand* czuł się zagubiony w świecie form, ale te formy były jeszcze w jakiś sposób określone i ustalone: było wiadomo, jaki powinien być nauczyciel, jaka ciotka, jaki uczeń. Bohater *Kosmosu* jest pogrążony w chaosie podwójnie: nie dość, że sam jest zagubiony, to jeszcze formy stają się niepewne i nieoczywiste. Człowiek przeżywa ból, strach, niepewność – i okazuje się, że niezależnie od tego, czy od formy się ucieka, czy się ją tworzy, cierpi się tak samo, bo forma deformuje każdego, i tego kto się podporządkowuje formom zastanym, i tego kto stworzył własną (Jarzębski, 2007b: 114-115). Stanowi to wyraźną różnicę wobec Pimki lub Młodziaków, którzy pysznili się pewnością i słusnością swoich form i wydawali się w nich tkwić jak w wygodnym fotelu. Nowe czasy, po burzliwych doświadczeniach XX w. sprawiły, że dawne formy uległy rozluźnieniu i rozumienie formy u Gombrowicza dojrzało. Zatem człowiek tworzący formę (Witold, Fuks) jest tak samo zagubiony jak człowiek przed nią uciekający (Józio), a nawet bardziej, gdyż tworzenie jego formy przebiega w warunkach większej niepewności, niż kiedyś, w czasach sprzed wojen i rewolucji XX w. Zmieniające się społeczeństwo odrzuciło dawne formy, a na ich miejsce zaczęły się kształtować nowe, ale Gombrowicz już nie uchwycił ich tak konkretnie, dla niego nowy świat powojenny pozostał zagadką. Dlatego choć w jego ostatniej powieści mamy jeszcze do czynienia z jakimiś społecznymi rolami – ksiądz, gospodyni, ojciec, inżynier – są one już nieokreślone, niezbyt charakterystyczne, wszystko przenika czerń zwiastująca nadejście nowych form – jednak te formy nie będą już tak wyraźne i stereotypowe, jak na przykład w *Ferdynand*.

Powracając zatem do czerni, należy podkreślić jeszcze raz jej wagę w kontekście *Kosmosu*, w całości poświęconemu procesowi kształtowania się formy. Na przestrzeni utworu metafora czerni jest przywoływana często i regularnie, czasem pokrewnymi pojęciami – nocy lub mroku, i za każdym razem jest oddawana najczęściej pełnymi ewiwalentami (czarny – noir). Poniżej niektóre z licznych przykładów:

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
1. <u>czarno</u> od słońca (5)	1. le tout <u>noir</u> de soleil (1149)
2. i błyszczało od słońca, ale czarne, czerni drzew, szarość ziemi, przyziemna zieleń roślin, wszystko dość <u>czarne</u> . (6)	2. et tout brillait au soleil, mais en noir, le noir des arbres, le noir de la terre, le noir des plantes, le tout était plutôt <u>noir</u> . (1150)

Po raz pierwszy czerni zostaje wspomniana już na początku powieści, podczas wędrówki Witolda z Fuksem tuż po tym, jak się spotykają przypadkowo i razem poszukują pensjonatu, gdzie mogliby spędzić wczasy. Jeszcze co prawda nie wiedzą, że zmierzają w stronę nowej formy, ale już za chwilę, jeszcze przed znalezieniem noclegu, natkną się na powieszonego wróbla, który zmusi ich do dalszych poszukiwań i ustawi ich charakter. Zapowiada to czerni, paradoksalna, bo wynikająca ze słońca, które przecież związane jest ze światłem i jasnością, a podczas wakacji Fuksa i Witolda panuje upał. Mimo to działanie formy jest przemożne („wszystko dość czarne”) i sprawia, że nawet słoneczny dzień ulega wpływowi czerni. Czerni nie tylko jednak opanowuje świat od góry, od strony słońca, ale także od dołu, od strony ziemi, co utwierdza ją jako siłę przemożną i wszechwładną:

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
Czułem ziemię <u>czarną</u> i gołą, od dołu. (6)	je sentais à mes pieds la terre <u>noire</u> et nue. (1150)

Czerni towarzyszy Witoldowi jeszcze wiele razy podczas pobytu jego i Fuksa w Zakopanem, zawsze w czasie, gdy akurat do głosu dochodzi proces kształtowania się formy. I w tych przypadkach najczęściej stosowane są pełne ekwiwalenty: „noc” – „nuit”, „mroczne” – „tenebreux”, „nocny” – „nocturne”, „ciemny” – „obscur”.

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
1. Obudziłem się. <u>Noc. Ciemno.</u> I upłynęło z parę minut zanim, zaszyty pod prześcieradłem, odnalazłem siebie w pokoju z szafą, ze stołkiem, z karafką i pojąłem moje położenie względem okien i drzwi (11)	1. je me réveillai. <u>La nuit. Le noir.</u> Quelques minutes s'écoulèrent avant que, tapi sous mon drap, je m'y retrouve, dans cette pièce, entre l'armoire, la table, la carafe, et comprenne ma position par rapport aux fenêtres et à la porte (1155)
2. I to było przesyccone <u>nocą</u> , jakby skąpane we wczorajszym, <u>mroczne</u> . (18)	2. et le tout était imbibé de <u>nuît, ténébreux</u> , comme baignant encore dans l'hiver. (1161-1162)
3. Sprawdzić! Och, działanie wyjaśniające! I, och, działanie <u>zaciemniające, w noc</u> , w chimere wprowadzające! (45)	3. Vérifier! Ah, pour tout <u>obscurcir</u> , au milieu des chimères, de la <u>nuît</u> ! (1186)
4. Czyn <u>ponocny</u> (61)	4. mon acte <u>nocturne</u> (1202)
5. Wargę zbliżała się do kocura, ulotniły mi się wszystkie wątpliwości w związku z jej fotografią, tak niewinną, zbliżała się z oślizgłym umykiem, wywichnięta i nikczemna, zachodziło dziwne podobieństwo w świństwie – i rodzaj <u>nocnego</u> dreszczu <u>ciemnego</u> przebiegł mnie po krzyżach. (63)	5. Sa lèvre s'approcha du félin, tous les doutes que m'avait inspirés sa photographie si innocente s'envolèrent, elle s'approchait, déformée et répugnante, avec sa déviation glissante : une étrange analogie dans la saleté se manifestait – et une sorte d' <u>obscur</u> frisson <u>nocturne</u> parcourut ma colonne vertébrale. (1203)

Jak wynika z powyższych przykładów, metaforyka kosmosu i czerni w odniesieniu do formy jest obecna zarówno w tekście wyjściowym, jak i docelowym, mimo że ten drugi jest nieco zubożony o kilka fragmentów. Dosłowne tłumaczenie powyższych pojęć zakategoryzować trzeba jako technikę rutynową. Na koniec warto wspomnieć o tym, że ciemność powiązana jest z formą nie tylko w *Kosmosie*. W *Ferdydurke* ciemną nocą następuje zarówno pierwsze „pobra...tanie” Miętusa z parobkiem (chęć zburzenia formy, ustalenia partnerskich stosunków między różnymi stanami społecznymi), jak i napaść służby na panów (radikalne zaburzenie formy, odwrócenie stosunku przemocy – tym razem to służba bije panów). Natomiast w *Pornografii* w ciemności ma miejsce walka parobka Józia z Amelią, zakończone jej śmiercią, a symbolizujące triumf niedojrzałości nad

formą. Ciemność jest więc siłą sprzyjającą niedojrzałości, żywiołowi dynamiki jednostek w obrębie form.

Choć *Kosmos* zdaje się przywiązywać mniejszą wagę do poszczególnych postaci, o czym była mowa wyżej, Witold pozostaje głównym bohaterem i narratorem, którego kompanem jest Fuks. Wydaje się więc, że dotychczasowy schemat – główny bohater i jego alter-ego – zostaje zachowany. Jednakże pod koniec powieści sprawa nieco się komplikuje. Nie dość, że znów do głosu dochodzą bohaterowie, to jeszcze dualistyczny schemat zostaje podważony i na czoło wybija się niespodziewanie postać trzecia. Nawiązuje ona porozumienie z Witoldem, niejako uzurpując sobie prawo do miejsca Fuka. Postacią tą jest Leon Wojtys: „postać Leona, z biegiem utworu coraz bardziej eksponowana, a w końcu – [staje się] pierwszoplanowa” (Okopień-Sławińska, 1976: 105). Leon jest gospodarzem pensjonatu, jowialnym, gadatliwym i ekscentrycznym w swoim zachowaniu i mowie. Przez większość powieści wydaje się być nieszkodliwym dziwakiem nieodgrywającym większej roli. Choć pojawia się często, nie ma związku z detektywistycznymi poszukiwaniami Fuka i Witolda, które stanowią główny wątek utworu. Pod koniec okazuje się jednak, że Leon także, całkiem otwarcie, choć w tajemnicy przed innymi, wykształcił swoją własną formę, w którą w końcu, niepostrzeżenie, wciągnie pozostałych bohaterów. Leon zachowuje się dziwnie, przed nikim tego nie ukrywając, a jednak nikt nie podejrzewa, że może to być objawem czegoś szczególnego. Wszyscy myślą, że zachowanie Leona wynika po prostu z jego ekscentryczności. Przejawia się ono między innymi w jego idiolekcie, bodaj najdziwniejszym spośród wszystkich, jakimi posługiwali się Gombrowiczowscy bohaterowie:

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
1. Sugerowałbym jeszcze <u>odrobinusię</u> mleka kwaskowatego, moja żona <u>spec specyficzny</u> od kwaśnego <u>mlimli</u> , a cały cymes, <u>proszę ja panoczka mojego</u> , w czym? W garnku! Dobroć skwaszenia się mlecznego zależy bezpośrednio od właściwości mlekowatych garnka. (10)	1. Je suggérerais encore une <u>gustule</u> de ce lait aigrelet, ma femme est une toute <u>spéciale spécialiste</u> du bon <u>lolo</u> caille, et tout le truc, <u>mon cher vicomte</u> , c'est quoi ? C'est le pot ! La perfection caillatique du caille est en relation directe avec les propriétés <u>lactiques</u> du pot. (1153-1154)
2. <u>Jam bridżista</u> , <u>panoczkowie moi</u> , ex bankowiec, obecnie bridżista, za	2. <u>Moi, je suis bridgeur</u> , <u>mes chers jeunes Messieurs</u> , ex-homme de banque et

specjalnym <u>zezwoleńm żonowatym</u> w godzinach popołudniowych, a w niedzielę, <u>nocnych</u>! A, panowie z myślą o studiach? W sam raz, jak ułał, akuratnie spokój i cisza, <u>intelekt może się pławić jak w kompocie...</u> (10)	présentement homme de bridge, par particulière <u>permission conjugale</u> aux heures meridiennes et, le dimanche, <u>vespérales</u> ! Ah, ce sont les études qui vous occupent ? Dans ce cas, cette humble demeure est exactement ce qu'il faut, n'y manque pas un iota, voilà la paix et <u>la tranquillité a dormir debout, si j'ose dire...</u> (1154)
3. <u>Puściuteńko</u> tutaj, żywej duszy, cały <u>domuś</u> dla nas, <u>żyć nie umierać</u>, głównie zajadać, <u>hej bracia sokoły dodajcie mi sił</u>, a co, nie <u>mówiusium</u>, <u>pejzażuś</u> jak sokół, potem zobaczycie, naprzód co na zębusia kąsim, kąsim, kąsim, marsz, marsz, <u>allons enfants de la patrie</u>! (91)	3. C'est <u>l'archi-solitude</u> ici, pas une âme, toute la <u>baraque</u> est à nous, <u>à la guerre comme à la guerre</u>, l'essentiel c'est d'abord de manger, <u>en avant, compagnons, aidons-nous les uns les autres</u>, alors, ce n'est pas ce que je vous <u>disouillais</u>, <u>paysajus</u> de première classe, vous verrez ensuite, d'abord se mettre quelque chose sous le dent-dent-dent-dent, une-deux, une-deux, <u>it's a long way to Tipperary</u> ! (1175)

Są to tylko trzy spośród licznych wypowiedzi Leona, pojawiających się regularnie na przestrzeni utworu. Stanowią one mieszankę różnorodnych zabiegów językowych i cytatów. Znajdują się wśród nich:

- zdrobnienia (odrobinusię, puściuteńko, domuś, pejzażuś), które mają funkcję wzmacniającą, wobec czego zostały oddane jako „l'archi-solitude”, lub po prostu stanowią wyraz ekscentryczności języka Leona, co jest oddane w tekście docelowym poprzez zniekształcenie wyrazów („paysajus” – od „paysage”, czyli krajobraz),
- określenia nacechowane negatywnie („baraque” – oznaczające prowizoryczne schronienie lub pejoratywne określenie na dom),
- okazjonalne neologizmy (odpowiadające „odrobinusi” gustule – rzeczownik, który nie widnieje w żadnym ze słowników języka francuskiego, ale może się kojarzyć z innymi rzeczownikami oznaczającymi porcję czegoś, jak „boule” - kulka, „spatule” – szpatułka, „pilule” – pigułka),
- wyrazy nacechowane („zezwoleń żonowate”), oddane jako „permission conjugale”, niezwykle oficjalne wyrażenie, które w kontekście wyboru rozrywki wydaje się przesadzone (żona Leona pozwala mu na grę w brydża) i daje efekt komiczny,

- neologizmy („mówiusium”, czyli w języku Leona – „mówiłem”), oddane także neologizmem okazjonalnym na bazie czasownika „disais” (mówiłem) – „disouillais”. Swoją budową, a zwłaszcza sufiksem, przypomina on czasownik „gazouiller”, określający szczebiot ptaków lub gaworzenie małych dzieci, co współgra z licznymi zdrobnieniami oraz z rzeczownikiem „lolo” z języka dziecięcego,
- wyrażenia gwarowe („proszę ja panoczka mojego”, „panoczkowie moi”), oddane jako przestarzałe i przesadzone, a przez to żartobliwe zwroty uprzejmościowe: „mon cher vicomte”, „mes chers jeunes Messieurs”; osobliwe porównania („intelekt może się pławić jak w kompocie”) – „la tranquillité à dormir debout, si j’ose dire”,
- związki frazeologiczne („żyć nie umierać”), w tym wypadku podkreślające komfort domku letniego, do którego właśnie przybyli bohaterowie, ale oddane jako „la guerre comme à la guerre”. To wyrażenie w tekście docelowym nie ma związku z sensem wyrażonym przez związek frazeologiczny z tekstu wyjściowego, ale nawiązuje do kontekstu żołnierskiego, przywołanego przez wyrażenia takie jak „en avant, compagnons, aidons-nous les uns les autres”,
- cytaty, jak na przykład ten z polskiej XIX-wiecznej pieśni *Marsz Sokołów*, będącej hymnem młodzieżowej organizacji patriotyczno-wychowawczej: „hej bracia sokoły dodajcie mi sił” (przy czym Leon przekręca go po swojemu i zmienia zaimek „mu” na „mi”). W tekście docelowym zamiast tego cytatu jest wyrażenie „en avant, compagnons, aidons-nous les uns les autres”, zanika więc odniesienie do polskiego kontekstu, ale zachowane zostaje wezwanie do działania i wzajemnej pomocy. Natomiast drugie wyrażenie nawiązujące do kontekstu żołnierskiego to „it’s a long way to Tipperary !”, tytuł i refren pieśni spopularyzowanej podczas I wojny światowej. Zastępuje on w tekście docelowym inny cytat z żołnierskiej pieśni, „Marsylianki” – „allons enfants de la patrie !” – będącej hymnem Francji. Pierwszy z cytatów jest po polsku i nawiązuje do polskiego utworu, a w tekście docelowym został zastąpiony wyrażeniem ogólnym, natomiast drugie wyrażenie jest zastąpione cytatem z innej znanej powszechnie pieśni, tym razem po angielsku, aby brzmiała obco tak jak obco brzmi cytat z francuskiego hymnu w tekście wyjściowym. Wobec wszystkich powyższych cytatów zastosowana została więc adaptacja, tak aby konotowały one podobne wrażenia, jak w tekście wyjściowym.

Po tej złożonej analizie nasuwa się wniosek, że język Leona nie stanowi żadnego spójnego systemu. Przypomina raczej *kunstkamerę*, gdzie swobodnie współlegzystują

zarówno wyrazy zwykłe, jak i nacechowane, potoczne i literackie, zdrobnienia, wyrażenia gwarowe czy neologizmy, do których wplatane są powszechnie rozpoznawane cytaty z pieśni, luźno nawiązujące do kontekstu. Dlatego dokładne oddanie wszystkich elementów nie było priorytetem – najważniejsze, że w tekście docelowym został zachowany ogólny efekt eklektyzmu idiolektu, dziwaczności, ale zrozumiałego, przekazującego jakiś komunikat (na przykład w ostatniej wypowiedzi Leon, niczym wodzirej i wódz, zaprasza wczasowiczów do domku), ale komunikat ten dałoby się powiedzieć krótko i zwięźle, podczas gdy w ustach Leona rozrasta się on niepomiarowo i chaotycznie. Można jedynie odnotować, że ztraca się kontekst polski – użyty po polsku cytat harmonizuje z czasem i krajem rozgrywania się akcji utworu. Poza tym jednak tekst docelowy opiera się na podobnych środkach językowych, co tekst wyjściowy. Nie ma pełnej i precyzyjnej ekwiwalencji poszczególnych wyrazów, ale brak danego środka językowego przy jednej jednostce przekładu zostaje zrekompensowany przy innej jednostce takim samym środkiem lub podobnym. Zamiast polskiego neologizmu autorskiego (czyli neologizmu utworzonego przez danego autora i funkcjonującego tylko w jego tekście [Lukszyn, 1998: 201]) „mlimli”, odnoszącego się do mleka, w tekście docelowym jest „lolo”, oznaczające mleko w języku dziecięcym. Ten dziecięcy charakter z kolei współgra z licznymi zdrobnieniami w idiolekcie Leona, także wykorzystywanymi często w języku dzieci. I tak na przykład, zdrobniąc rzeczownikowi „odrobinusię”, w tekście docelowym odpowiada neologizm okazjonalny „gustule”. Inny neologizm okazjonalny w tekście docelowym – „paysajus” – występuje jako odpowiednik innego zdrobnienia, „pejzażus”. Górnoletnia i oficjalna na wyrost deklaracja Leona „jam bridżista” zostaje co prawda przełożona neutralnie „Moi, je suis bridgeur”, ale za to „zezwoleń żonowate” jest oddane jako bardzo oficjalnie brzmiące „permission conjugale”, a godziny neutralnie określone jako „nocne” w tekście docelowym brzmią bardzo literacko – „vespérales”. Takie powiązania między tekstem wyjściowym a docelowym są bardzo liczne w obrębie idiolektu Leona. Przyczyniają się do wzmocnienia osobliwości jego języka w tekście docelowym dzięki kompensacji.

Odmienność języka Leona zaznacza odrębność jego formy. Niektóre z jego wypowiedzi są tak naszpikowane uduśnieniami, że przypominają zaklęcia, którymi stara się on podtrzymać istnienie swojej formy. Ostatnim i najsukcesowniejszym z nich okazuje się „berg”. Zamiłowanie Gombrowicza do wymyślania nowych słów wyraziście zaznaczyło się

już w momencie, gdy zatytułował swoją pierwszą powieść – jak sam twierdził – nic nieznaczącym neologizmem *Ferdydurke*²⁵, lub gdy w *Trans-Atlantyku* ojczyźnie przeciwstawił „syncyzną”. Także obecne w *Kosmosie*, niewystępujące w języku polskim „berg” jest słowem-koncepcją. Jego objaśnienia dokonała Aleksandra Okopień-Sławińska (1976). Aby jednak do niego przejść, należy przypomnieć na wstępie, co sądzi o życiu Leon Wojtys – otóż uważa on, że żyje w społeczeństwie panoptycznym, gdzie każdy kontroluje najmniejszy ruch wszystkich dookoła – dlatego też wcześniej został on wciągnięty w karby przykładowego życia przyzwoitego obywatela, pracownika, męża i ojca. W języku niniejszej pracy można powiedzieć, że Leon żył przytłoczony narzuconymi mu formami i zmuszony był im się podporządkowywać. Intensywność i gęstość interakcji z innymi osobami w jego otoczeniu nigdy nie pozwoliły mu na żaden eksces czy niekontrolowany ruch – a więc ograniczały jego wolność i możliwość awansu w obrębie narzucanych mu form. Jedyny raz w życiu podczas wczasów udało mu się spędzić noc z obcą kobietą, o czym nikt się nie dowiedział. Dało mu to podwójną satysfakcję: erotyczną oraz związaną z formą – po raz pierwszy wtedy „oszukał” gęsty układ form, w jaki był uwikłany, i zrobił coś wyłącznie po swojemu. Leon traktuje to wydarzenie jak swoje szczytowe osiągnięcie życiowe, które dało mu podstawę do stworzenia idei bergu. Według Okopień-Sławińskiej, berg to

wyrafinowana sztuka osiągania satysfakcji. Podporządkowane jej zostają wielorakie działania i zachowania jednostki, wszystkie nastawione na przyjemność i zaspokojenie, a rekompensujące osobiste niepowodzenia, defekty i niedostatek społecznej aprobaty. (...). Bergowanie (...) pozostaje zawsze napiętnowane dwuznacznością (...): przyzwoite a podszyte świństwem, publiczne a intymne, odkryte a sekretne, niewinne a grzeszne, asekuranckie a niebezpieczne. Im niewinniejsze z pozoru a grzeszniejsze w istocie – tym większą sprawia rozkosz. Nie posuwa się do otwartej rewolty, złamania tabu, pogwałcenia norm i obyczajów, ale syci dreszczem prowokacji, podnieca dialektyką wstydu (Okopień-Sławińska, 1976: 110, 113).

Krótko mówiąc, bergowanie to zaszycie się w kręgu drobnych, codziennych czynności, z pozoru normalnych, ale tak uduchowionych i zindywidualizowanych, żeby mogły pełnić funkcję namiastki prawdziwej czynności przynoszącej zakazane szczęście. Jedną z takich czynności są opisane powyżej zabiegi językowe Leona. U podstaw bergu leży przekonanie, że to świadomość jednostki nadaje charakter każdej czynności, w związku z czym prawdziwe zaspokojenie zastąpić może wszystko: dziwaczny sposób wyrażania się,

²⁵ Więcej na temat genealogii *Ferdydurke* w: Magdalena Miecznicka (2006)

układanie kulek z chleba czy też jedzenie, polegające na celebrowaniu każdej, drobnej czynności, która się na nie składa. W ostatniej części powieści forma bergu Leona dochodzi do głosu, by w końcu zdominować wszystkich bohaterów: mimo nocnej pory, Leon zdołał nakłonić wycieczkowiczów na spacer i zabiera ich do legendarnego miejsca swojej schadzki sprzed lat. Triumf jego formy jest podwójny: po pierwsze, celebrowane jest wydarzenie ściśle związane z jego formą, a po drugie, w sposób przez nią określony, ponieważ Leon niewinnie zabiera innych na wycieczkę, a w gruncie rzeczy chce, żeby odwiedzili miejsce jego perwersyjnej przygody.

W tekście docelowym „berg” brzmi tak samo, jak po polsku, co potwierdza jego odrębność i kluczową rolę w kontekście formy Leona. Tym samym, neologizm autorski z polskiego tekstu wyjściowego pozostaje neologizmem autorskim także w przekładzie dzięki zastosowanej technice transferu bezpośredniego. Było to możliwe, gdyż tak jak po polsku, nie ma we francuskim już istniejącego wyrazu o takim kształcie i brzmieniu i jest ono zgodne z zasadami pisowni tego języka: nie brzmi zbyt obco, nie zawiera liter obcych francuszczyźnie, można się więc łatwo zorientować, jak je przeczytać. W związku z tym transfer tej jednostki przekładu jest techniką rutynową.

Jak zwraca uwagę cytowana już badaczka, „Ciągłe powtórzenia i multiplikacje uwydatniają jego znaczeniową intensywność i rangę, a zarazem zdolność do tworzenia sfery zamkniętej, zhomogenizowanej i monocentrycznej”(Okopień-Sławińska, 1976: 108). Ta elastyczność i wszechobecność „bergu” pod koniec powieści stanowi językową ilustrację dominacji jego formy. Została ona oddana w tekście docelowym, gdzie „berg” także pojawia się kilkadziesiąt razy w tych samych miejscach, w różnych konfiguracjach słowotwórczych i składniowych, niemal zawsze analogiczne względem polskich. Dowodzą temu liczne fragmenty, jak na przykład ten poniższy:

Kosmos PL	Cosmos FR
Bembergowanie bembergiem w berg! (148)	Bemberguement du bemberg dans le berg ! (1288)

Mówiąc o bergu, należy wspomnieć o jego istotnej cesze, jaką jest „wsobność”, polegająca na samowystarczalności. „Jej to dotyczą programowe i prowokacyjne porzekadła w rodzaju: ‘swój do swego po swoje’, ‘pan sobie rzepkę skrobie’, ‘jak się nie

ma co się lubi, to się lubi co się ma' (Okopień-Sławińska, 1976: 110)". Wszystkie one wzmacniają wydźwięk i sens bergu. Do tych wyrażen można dodać jeszcze kilka, znajdujących się na końcu tabeli:

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
1. swój do swego po swoje (127)	1. On est comme on est (1268)
2. pan sobie rzepkę skrobie (108)	2. Vous vous faites la nique ! (1248)
3. jak się nie ma co się lubi, to się lubi co się ma (113)	3. Quand on n'a pas ce que l'on aime il faut aimer ce que l'on a. (1251, 1272)
4. Jak ona siebie wacha, to jej nie szkodzi (120)	4. On est comme on est (1261)
5. Wsobny (120)	5. « privé » (1261)
6. Swojski, swoisty (120)	6. « bien à soi », « privé » (1261)

Przekład najważniejszego powiedzenia („swój do swego po swoje”) – pojawiającego się najczęściej, jak refren – zostaje użyte dodatkowo do jeszcze jednego powiedzenia. Tym samym, „swój do swego po swoje” oraz „jak ona siebie wacha, to jej nie szkodzi” zostają zastąpione przez „on est comme on est”. Z jednej strony, rzeczywiście istnieje ideowe powiązanie między tymi wyrażeniami. Z drugiej strony, „on est comme on est” („jest się takim, jakim się jest”) nie zawiera pierwiastka wsobności, tylko prostą afirmację swojego „ja”, więc jest nieco ogólniejsze. Warto wspomnieć o pochodzeniu tego wyrażenia, a pojawiło się ono w 20-leciu międzywojennym, kiedy to nawoływano do bojkotowania żydowskich sklepów i do korzystania wyłącznie z polskich towarów i usług. W tekście docelowym oczywiście to nawiązanie historyczno-polityczne, zanika, choć wydaje się nie mieć większego znaczenia już w tekście wyjściowym – Gombrowicz posłużył się powszechnie znaną formułą, by nadać jej zupełnie nowe znaczenie, wyrażające jego przekonania filozoficzne.

Okopień-Sławińska zauważa ciekawą rzecz, a mianowicie, że nie tylko Leon oraz wtajemniczony przez niego Witold należą do formy bergu. Pozostali bohaterowie także wykazują skłonności do „wsobności” (Okopień-Sławińska, 1976: 116-117). Wynikałyby stąd ciekawe wnioski. Po pierwsze, berg jest nie tylko formą Leona, nie tylko on ją wymyślił i nie tylko on z niej korzysta. Po drugie, oznaczałoby to, że każdy, we własnym zakresie, może osiągnąć najwyższy etap rozwoju tej formy, będąc jej liderem. Skoro to, co się robi naprawdę i interakcja z otoczeniem nie mają znaczenia, bo znaczenie

konstituowane jest przez samą jednostkę, a nie jakiś uniwersalny charakter, to forma ulega skrajnej indywidualizacji, wbrew jej opisanemu wcześniej, społecznemu charakterowi. W tym wypadku jednostki tworzyłyby sobie indywidualne formy, do których przenosiłyby swoje prawdziwe pragnienia, a życie społeczne, jako powierzchowne i fasadowe, straciłoby znaczenie. To wszystko sprawia, że definicja formy w *Kosmosie* uległa istotnemu przesunięciu. Pozostaje kwestią otwartą, czy to tylko indywidualny przypadek, odstępstwo od normy (formy), czy też może w ten sposób Gombrowicz wyznaczył nowy kierunek w rozumieniu formy. *Kosmos* był jego ostatnim utworem, zatem co mogłoby być potem, nigdy się nie dowiemy. Tak pisze jeszcze o formie bergu Okopień-Sławińska:

Człowiek w *Kosmosie* jest pozostawiony jedynie sobie samemu, a idea bergu bez reszty zorientowana egocentrycznie. Nie zakłada ona jednak odosobnienia jednostek, natomiast nieodwracalnie deformuje społeczną relację między „ja” a „nie-ja”. Osłabia bowiem, a nawet eliminuje te warianty owej relacji, które dopuszczają zmniejszenie dystansu między jej uczestnikami, a więc „ja – ty ” oraz „ja – my”, sprowadzając je wszystkie do jednego układu „ja – oni” (wszyscy, którzy nie są mną, inni. Pozycja „ja” pozostaje zatem szczególnie samotna, wyizolowana i przeciwna wszystkim, którzy nie są „ja”. Zadaniem „ja” jest się od nich nie tylko uniezależnić, ale ich zdominować przez zyskanie wewnętrznej przewagi. (...) Narzucenie nieświadomego uczestnictwa prowadzi do zniewolenia, i w ten sposób bergując sobie można bergować sobie innych (Okopień-Sławińska, 1976: 115).

Bergowanie jest wyrazem skrajnego subiektywizmu i braku wiary we wspólną wszystkim ludziom obiektywną rzeczywistość – co stanowiło cechę modernizmu i silną, pesymistyczną odpowiedź na pozytywizm. Idea bergu jako przykładu nowego typu formy jest pesymistyczna, a nawet nihilistyczna. Oto każdy zamyka się we własnym świecie i z kąta, w którym się zaszył, prowadzi podwójną grę polegającą na prowizorycznej grze społecznej, jednocześnie próbując osiągnąć indywidualne cele w sposób ukryty, niejasny i podstępny. Nie ma nawet znaczenia, czy ewentualni pokonani, zdominowani przez cudzą formę, zdają sobie sprawę ze swojej porażki. Nie dowiadujemy się, co myślą uczestnicy nocnej wycieczki zaaranżowanej przez Leona. Co prawda nie są najbardziej pozytywnie nastawieni do jego pomysłu, ale czy mają świadomość triumfu jego formy, nie wiadomo. Liczy się tylko poczucie Leona, że wygrał, że dopiął swego, nawet jeśli następuje to w sposób nieracjonalny. Indywidualizm i nieracjonalność jest zatem ważnym aspektem formy bergu. W *Kosmosie* można odnaleźć bardzo symptomatyczną scenę, gdzie

reprezentant bergu, Leon, pokonuje pozytywistę-Ludwika. Ludwik to mąż jego córki, Leny, a także inżynier. Zawód inżyniera jest tu alegorią rozumu, racjonalności. Zresztą jest on tym samym typem inżyniera, co Wiktor Młodziak w *Ferdydurke*, tylko skrojonym na miarę i ton utworu. W *Ferdydurke* Wiktor był groteskowym, przerysowanym, skorym do śmiechu miłośnikiem kabaretowego humoru. W porównaniu do niego mąż Leny jest człowiekiem statecznym, kulturalnym, przyzwoitym i poważnym. To co ich jednak łączy, to zamiłowanie do racjonalności, wiara w postęp, naukę i swoje umiejętności umysłowe. Obaj reprezentują racjonalność, której przeciwstawiony jest człowiek Gombrowiczowski: Józio i Leon, podważający tę racjonalność. Józio zrobił to swoimi spektakularnymi, wywrotowymi skandalami obyczajowymi (z Kopyrdą i Pimką w szafie), a Leon robi to dyskretnie, bez fajerwerków, podczas obiadu rodzinnego, po prostu odrzucając argumenty Ludwika typowym dla siebie wielosłowiem:

<i>Kosmos</i> PL	<i>Cosmos</i> FR
1. Naukowo! (...) Człowieczuniu – pytał konfidencjonalnie – czyś ty z główką poszedł po rozumek do makówki? Organizować! To ty sobie wymarzasz, wysmażasz, że tak tum tak pak złapie się wszystko w garść, co? I palcami drapieźnie zagiętymi tańczył przed nim, a potem je rozłożył i dmuchnął w nie: - <u>Fiuuut! Pyf! Uciekło. Fyyy, pum, pum, pum, papapa, eeeee... rozumiesz... pua, pua, i co ty tam, czego ty tam, jak ty, co ty... Uciekło. Przeciekło. Nie ma.</u> (39)	1. Scientifiquement! (...) Mon petit, demandait-il en confidence, tu ne serais pas tombé sur la tête? Organiser ! Alors comme ça tu imagines, tu cuisines, que crac ! un-deux-trois, tu n'auras qu'à allonger le bras pour mettre le monde dans ta poche, oui? Et il dansait devant lui en courbant les doigts comme des griffes, puis il ouvrit la main et souffla dessus : - <u>Phuuuut ! Puff ! Parti. Fffuuu, pan pan pan, po-po-po, he... tu comprends... pa-pa-pa, et qu'est-ce tu veux, et qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce que tu... de quoi te... ? Parti. Fini. N'a plus.</u> (1180)
2. <u>Naukowczuniu</u> (...) zwierzę mi, proszę, zwierzę memu śnieżno dziewiczemu <u>łonu jak ty z tym naukowym przygotowaniem będziesz or-ga-ni-zo-wał, w jaki deseń, pytam, jak, jak ty to tam z tym do czego, pytam, jak z czym i po co i ku czemu i gdzie, jak ty, pytam, to z tym, tanto z tamtym,</u>	2. <u>Scientificaillon!</u> (...) Confie-moi, je t'en prie, confie à mon sein virginal et <u>immaculé comment, avec ta préparation scientifique, tu vas or-ga-ni-ser, sur quel modèle, dis-moi, comment, comment tu iras comme ça avec ça et vers quoi, dis-moi comment et avec quoi, pourquoi, à quoi et où, comment toi, dis-moi, ceci avec ceci, cela avec cela, ça avec ça, à</u>

<u>owo z owym, gwoli czemu, jak...</u> (...) Co ty wiesz?! (...) Studia! Studia! Ja ta nie studiował, ale lata myślał... myślę i myślę... odkąd z banku wyszedłem nic nie myślę, mnie głowa pęka od myślenia, co ty tam, czego ty tam, co tam tobie do... <u>daj spokój, daj spokój!</u> (39)	<u>cause de quoi, comment...</u> (...) Qu'est-ce que tu peux savoir ? (...) Les études, les études ! Moi j'ai pas étudié, mais j'ai pensé pendant des années... je pense, je pense... depuis que je j'ai quitté la banque je ne fais rien d'autre que penser, ma tête éclate, et toi qu'est-ce tu veux ? Qu'est-ce que tu... Qu'est-ce qui te... <u>laisse-moi tranquille va, laisse-moi tranquille !</u> (1181)
---	--

W rozmowie tej pobrzmiewa wyraziście zaprezentowana w *Ferdydurke* satyra na ślełą wiarę w naukowy rozwój świata. Jak na nieracjonalny świat i formę przystało, w dyskusji niepotrzebne są racjonalne argumenty. Leon ośmiesza plany inżyniera, „rozwiewa” wypowiedź naukowym postępie onomatopejami, rozkłada je na czynniki pierwsze i pyta o ich sens, by na końcu ostatecznie odrzucić naukową wizję, co zostało przetłumaczone dosłownie: „Uciekło. Przeciekło. Nie ma” (Parti. Fini. N’a plus) i „Daj spokój” (laisse-moi tranquille). W obrębie jego formy to środki wystarczające na pokonanie przeciwnika. A jakby klęska na poziomie werbalnym była niewystarczająca, Ludwik dodatkowo zapłaci za swój anachroniczny, uparty i powierzchowny racjonalizm cenę najwyższą, jaką jest życie. Pod koniec utworu, w czasie nocnej wycieczki zaaranżowanej przez Leona, Witold odchodzi nieco na bok i natyka się na wiszące na drzewie ciało inżyniera. Tym sposobem klęska racjonalizmu i optymizmu wobec nauki jest zupełna: nie dość, że symbolizujący te dwie wartości bohater nie żyje, czytelnik dowiaduje się o tym w niejasnych, absurdalnych okolicznościach (podczas wycieczki krajoznawczej), a poza tym tragiczne zdarzenie następuje na skutek działania form: Witolda i Fuksa (Ludwik staje się czwartym powieszonym obiektem, po wróblu, patyku i kocie) oraz Leona (czytelnik dowiaduje się, że Ludwik nie żyje podczas wyprawy zorganizowanej przez Leona, będącej triumfem jego formy). Im zaś większa klęska Ludwika, tym większy sukces form trzech bohaterów, będących na samym szczycie schematu Nowaka, a uosabiających człowieka XX w. Warto też zwrócić uwagę na zdrobnienie „naukowczuniu” w tekście docelowym oddanego jako pełny ekwiwalent, równie pogardliwy w wymowie – „scientificaillon”. Sufiks „-aillon” przywołuje na myśl inną osobę pokonaną przez formę człowieka Gombrowiczowskiego – chodzi o Wacława, syna Amelii z *Pornografii*, który został nazwany „avocaillon”, też nie przystawał do formy jednego z głównych bohaterów i też zginął na końcu utworu. Jest to

skojarzenie w oryginale nieobecne, ale wzmacniające wspólnotę osób wykluczonych z grona tych, których forma odniosła sukces.

Przy całym powodzeniu, z jakim forma Leona została misternie odtworzona w tekście docelowym, jest jedna drobna wada. Chodzi o imię racjonalisty Ludwika, które według Anny Czabanowskiej-Wróbel (2005: 89-90) przywołuje autora *Traktatu logiczno-filozoficznego*, Ludwika Wittgensteina. W tekście docelowym takie skojarzenie nie jest możliwe, ponieważ Ludwik został zaadaptowany na „Luciena”. Jest to skojarzenie cenne z punktu widzenia form Leona oraz Witolda z Fuksem: Wittgenstein jako autor *Traktatu* jest związany z przebrzmiałym w nowych czasach (neo)pozytywizmem, a jego alter-ego – Ludwik z *Kosmosu*, ginie wskutek absurdalnej logiki wieszania, wyznaczonej przez formę Witolda i Fuksa. Nawiązanie do *Traktatu* jest jednak możliwe poprzez dwa inne aspekty, które są obecne w obu tekstach, wyjściowym i docelowym: po pierwsze, w *Kosmosie* jest mowa o „FAKCIE”, który „wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący” (*Kosmos*, 138), który odnosi się pojęcia faktu u Wittgensteina. W tekście docelowym natomiast ten fragment brzmi następująco: „ce FAIT pendait la, le fait de Lucien pendu” (*Cosmos*, 1279), przy czym w wersji francuskiej *Traktatu* także jest mowa o fakcie, czyli „fait”. Po drugie, w powieści występują „[j]ak zaczerpnięte z podręcznika logiki” (Czabanowska-Wróbel, 2005: 89) sprzeczności i tautologie – także obecne w tekście docelowym. W tym przypadku niezastosowanie techniki rutynowej, która z pewnością nasunęła się podczas tłumaczenia (a było nią zachowanie imienia Ludwika), nieco osłabia filozoficzne nawiązanie. Z drugiej strony, pozytywnym aspektem wyboru takiego imienia jest jego neutralny charakter. „Lucien” nie kojarzy się z niczym szczególnym, nie jest obarczony konotacjami historycznymi, jak na przykład imię „Louis”, które też mogło zostać użyte, a kojarzy się z wielkimi królami Francji. W związku z tym łatwiej się ono wpasowuje w przesłanie filozoficzne utworu, zgodnie z którym Lucien reprezentuje „przegrany” historycznie racjonalizm.

Jak wiadomo i wielokrotnie było podkreślane, *Kosmos* to ostatnia powieść Gombrowicza, zatem analiza etapów formy tutaj musi się zatrzymać i zakończyć. Jak wynika z przeprowadzonej analizy, odczytanie kolejnych etapów formy w rozumieniu Nowaka (i dwóch poprzedzających wyodrębniony przez niego pierwszy etap) jest możliwe zarówno w tekście wyjściowym, jak i we francuskim tekście docelowym – nie zawsze w taki sam sposób, czasem z pewnymi stratami, ale czasem z pewnymi kompensacjami,

dodatkami zgodnymi z wymową zawartych w tekście wyjściowym motywów filozoficznych. Dzięki temu ogólny obraz formy w przekładach jest zachowany. Jest to obraz człowieka Gombrowiczowskiego, wchodzącego w interakcje z innymi członkami społeczeństwa. Po tym, jak człowiek ten przeżyje swoje pierwsze doświadczenia z formą, niejako inicjację, następnie bunt (Józio, Miętus), wchodzi do układu, gdzie czekają go cztery możliwe etapy „właściwe”, po których może się poruszać tak długo, jak żyje: dołączenie do istniejącej formy na pozycję podporządkowaną i wykonywanie wynikających z tego zobowiązań; jeśli jednostka rozpozna swoją sytuację, może rozpocząć mozolną wędrówkę po drabinie hierarchii w obrębie danej formy; zdobywanie wpływu odbywa się poprzez uzależnianie od siebie kolejnych ludzi i kiedy uzależni się od siebie wszystkich w obrębie danej formy, staje się liderem formy; w końcu, najbardziej sprytnie jednostki mogą wyzwolić się z formy, w jakiej są obecnie, i stworzyć własną. Gdyby chcieć to zilustrować przykładami z utworów Gombrowicza, na pozycji najbardziej podporządkowanej są nauczyciele i uczniowie w szkole dyrektora Piórkowskiego, będący jedynie trybikami w wielkiej maszynie edukacyjnej; Bładaczka (w niewielkim stopniu) i Młodziakowie to jednostki posiadające świadomość swojej formy i dążące do uzyskania w jej obrębie wpływów (Bładaczka poprzez wykonywanie formy chce utrzymać rodzinę, Młodziakowie-rodzice chcą zyskać popularność i szacunek społeczeństwa, Zuta - rówieśników); następnie Pimko i Fryderyk jako mistrzowie swoich form (edukacyjnej i towarzyskiej) cieszą się poważaniem i autorytetem. Jednak powyższe formy są powszechne, ich członkowie kiedyś dołączyli do nich na pozycjach podporządkowanych i awansowali na szczyt; natomiast Fryderyk, Fuks z Witoldem i Leon nie zadowolają się formami zastanymi, ale zdobywają się na „najostrzejszą świadomość” i konstruują formy własne. Tym samym na przestrzeni kolejnych utworów następuje przejście od form oficjalnych, stereotypowych, tradycyjnych, odgórnie narzucanych, jak nauczyciel, zwolennik postępu (Pimko, Młodziakowie, nauczyciele, w tym Bładaczka), poprzez formę konwenansu towarzyskiego (Fryderyk), aż do form najbardziej indywidualnych, „wsobnych”, gdzie każdy szuka swojej formy wyrazu we własnym kosmosie (Fuks i Witold, Leon).

6.2.7. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego formy

Z powyższej analizy motywu filozoficznego formy nasuwa się obserwacja, że w przeważającej większości przypadków motyw ten pojawia się z niemal równą częstotliwością i natężeniem w tekstach wyjściowym i docelowym. Poszczególne jego przykłady są oddane na dwa sposoby: za pomocą technik zbliżających go maksymalnie do tekstu wyjściowego albo za pomocą technik mających na celu kompensację różnic wynikających z ograniczeń systemowych. Przypadków wpisujących się w te dwa sposoby jest kilkadziesiąt, natomiast tylko kilka przypadków nie oddaje motywu formy dokładnie tak, jak tekst wyjściowy.

Poniżej znajduje się tabela streszczająca zanalizowane w tym podrozdziale językowe jednostki tłumaczeniowe oraz zastosowane do ich przetłumaczenia techniki:

Tab. 3. Techniki użyte do tłumaczenia motywu formy

Motyw filozoficzny formy	
Językowa jednostka tłumaczeniowa	Technika tłumaczeniowa
Nazwa tańca św. Walentego	Adaptacja
Nazwa zawodu mecenasa	Odpowiednik słownikowy
Słownictwo mecenasa na spotkaniu towarzyskim	Ekwiwalenty
Fragment bełkotu tancerza „zawsze, zawsze, zawsze...”	Opuszczenie
Zapisanie litery K. na murze	Eksplicytacja
Cytat z utworu Mickiewicza	Transfer bezpośredni z częściowym objaśnieniem tłumacza
Wierszowane wypowiedzi uczestników biesiady	Tłumaczenie wolne
Orzeł biały, symbol narodowy	Tłumaczenie dosłowne z objaśnieniem
Imiona niektórych bohaterów: hrabiny Kotłubaj, Bolka Kalafiora	Adaptacja
Akcent francuski w idiolekcie barona d'Apfelbauma	Adaptacja
Wyrażenia w języku francuskim	Adaptacja
Gra słowna (Bóg/Bug)	Adaptacja
Zdrobnienia świadczące o niewinności Alicji	Ekwiwalenty, opuszczenia, kompensacja
Bocian – wyrażenie podkreślające niewinność Alicji	Wariant przekładowy
Pojęcia związane z macierzyństwem	Tłumaczenie dosłowne

Opis sceny kłębowa w domu Młodzików	Ekwiwalencja, nad tłumaczenie
Polski związek frazeologiczny (ciemno, choć oko wykol)	Wariant przekładowy
Scena ciemności z udziałem Józia i Walka	Ekwiwalencja
Dalszy ciąg sceny	Odpowiedniki słownikowe
Wyrażenia związane ze stanem poza formą	Odpowiedniki słownikowe
Dalszy ciąg wyrażen opisujących nijakość	Tłumaczenie dosłowne
Określenia nauczycieli	Ekwiwalenty
Konwersacja w pokoju nauczycielskim	Ekwiwalenty, adaptacja
Opis płochliwego zachowania nauczycieli	Tłumaczenie dosłowne
Negatywne cechy nauczycieli	Tłumaczenie dosłowne, modulacja
Słowo-klucz „pupa”	Odpowiednik słownikowy, kompensacja w zamian za mniejszą częstotliwość użycia zdrobnień przez Pimkę
Gwara uczniowska czerpiąca z łaciny i archaizmów	Adaptacje, ekwiwalenty przesunięte
Synonimiczne określenia Marii	Warianty przekładowe
Lekcja nauczyciela Bładaczki	Ekwiwalenty
Perswazja nauczyciela	Ekwiwalenty
Konwersacja Młodzików przy obiedzie	Tłumaczenie dosłowne, ekwiwalent przesunięty, adaptacja
Idiolekt Zuty	Ekwiwalenty
Opis Zuty	Tłumaczenie dosłowne
„Zdrabniać”	Odpowiednik słownikowy
Idiolekt Pimki	Ekwiwalenty
Rapetisseur	Neologizm okazjonalny
Zdrobnienia Pimki	Odpowiedniki słownikowe nienacechowane
„Zbelfrzony”	Neologizm okazjonalny
„Drobie”	Odpowiednik słownikowy
Siedzenie Pimki	Odpowiednik słownikowy
Zdrobnienia ciało, dziełko, itp.	Odpowiedniki słownikowe
„Cu, cu, cu”	Neologizm okazjonalny, kompensacja
Wypowiedź dorożkarza	Opuszczenie
„Kowalski”	Transfer bezpośredni
Opis zachowania Fryderyka	Ekwiwalenty, tłumaczenie dosłowne
Kolatorka	Adaptacja, kompensacja
Wypowiedź Amelii	Modulacja
„Oddajcie jej hołd”	Modulacja
„adwokat”	Modulacja
Słownictwo związane z kosmosem	Ekwiwalenty, warianty przekładowe
Fragmenty <i>Kosmosu</i>	Opuszczenia
Słownictwo związane z czernią	Ekwiwalenty
Idiolekt Leona	Odpowiedniki słownikowe, kompensacje, neologizmy okazjonalne, adaptacja

Berg	Transfer bezpośredni
„Swój do swego po swoje” i inne „wsobne” wyrażenia	Ekwiwalent, adaptacja
Leona argumenty przeciw racjonalizmowi	Tłumaczenie dosłowne
Scientificaillon	Kompensacja
Lucien	Adaptacja

Spośród tych przykładów, w których motyw formy został bez większych problemów przeniesiony do języka francuskiego, znajdują się: wypowiedzi mecenasa Kraykowskiego, rymowane wypowiedzi uczestników biesiady u hrabiny Kotłubaj oraz Leona podczas dyskusji z Ludwikiem; opisy większości scen – rozbijania formy przez Józia u Młodziaków przy obiedzie, a następnie drugi raz nocą, opis zachowania i wyglądu nauczycieli, lekcji języka polskiego, zachowania Młodziaków podczas obiadu, „siedzenia” Józia w czasie wizyty Pimki, wyglądu Zuty, zachowania Fryderyka; a także językowe zabiegi, którym nie stały na przeszkodzie ograniczenia systemowe, czyli pole leksykalne związane z czernią i nocą, określenia związane z kosmosem, część zdrobnień oraz słowo-klucz *Kosmosu*, czyli „berg”.

Na szczególną uwagę zasługują bardzo liczne przypadki, w których zostało zastosowane tłumaczenie zgodne z motywem formy, choć nie było ani jedynym możliwym do wykorzystania, ani najbardziej oczywistym – czyli nie było możliwe zastosowanie techniki rutynowej. Takie przypadki są najsilniejszym argumentem za tym, by uznać francuskie teksty docelowe, czyli utwory prozatorskie Gombrowicza, za przekłady skoncentrowane na motywie formy. Wśród nich znajdują się: gra słowna barona Apfelbauma (foi – foie), sugestia w odniesieniu do Alicji, że dzieci przynosi bocian, określenia pani Marii jako matki i żony, wypowiedzi Zuty, jedno z kluczowych pojęć *Ferdydurke*, czyli „cucul”, gwara uczniów, „zdrabniający” język Pimki, zwłaszcza podczas jazdy dorożką, kiedy krzyczy do konia „cu, cu, cul”, rzeczowniki określające pogardliwie Wacława „avocaillon”, a Ludwika – „scientificaillon”, pominięcia skutkujące streszczeniem tekstu w *Kosmosie*, ekscentryczny idiolekt Leona, oraz jedno z kluczowych wyrażen w *Kosmosie* – „on est comme on est”, powtórzone więcej razy niż w oryginale.

Niektóre z tych przypadków, w których motyw formy został uprzywilejowany, wymagały zmian wynikających z ograniczeń systemowych: taniec świętego Walentego oddany jako „danse de Saint Guy”, znaczące imiona w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*,

pretensjonalny akcent barona, bułki zamienione na brioszki w *Ferdydurke*, pominięcie określenia kołnierzyka „a la Słowacki” na rzecz bardziej ogólnego, pozbawionego odniesień kulturowych, zamiana nazwy drobnej monety polskiej na francuską, użycie francuskiego związku frazeologicznego w kontekście opisu Amelii („grenouille du bénitier”) pominięcie historyczno-kulturowego powiedzenia „swoj do swego po swoje”. Można te zabiegi określić mianem adaptacji, bo pomijają część polskiego kontekstu, nieznaczącego w kontekście motywu formy, na rzecz zastąpienia go realiami kontekstu francuskiego.

Spośród przypadków z ograniczeniami systemowymi znacznie mniej liczne są te, w których wykorzystane zostały techniki nie adaptujące, a egzotyzujące. Zachowanie i objaśnienie elementów polskiej kultury było w nich konieczne do wyrażenia motywu formy. Do poszczególnych haseł dołączony jest zwięzły przypis. Ma to miejsce we fragmentach dotyczących polskiej kultury: przy „orle białym” wspomnianym przez mieszczanina Dróbka i przy nazwisku „Kowalski”.

Najmniej liczne są przypadki opuszczenia jednostek przekładu przekazujących motyw formy. Niektóre z nich wynikały z ograniczeń systemowych: dlatego pominięta została część zdrobnień w *Dziwictwie* i *Ferdydurke*. Jednak nie są one liczne i występują obok przypadków, w których zdrobnienia występują, co kompensuje brak tych pierwszych. Z drugiej strony imię Ludwika zostało zmienione na Luciena. Jednak motyw formy konstryuuje się poprzez całościowy obraz wszystkich składających się na niego przypadków. W związku z tym, biorąc pod uwagę zarówno kryteria ilościowe, jak i jakościowe, można stwierdzić, że motyw formy został zachowany dzięki wykorzystaniu różnych technik tłumaczeniowych, a przypadki niezachowania go są nieliczne i nie osłabiają go znacząco.

6.3. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego niedojrzałości

Przekrój poprzez różne typy pozycji w obrębie form, omówiony w powyższym podrozdziale poświęconym motywowi formy, skłania do pytania, co decyduje o takiej, a nie innej pozycji jednostki w danej formie. Dlaczego jedni tkwią całe życie w danej formie, nawet nie zdając sobie sprawy ze swojego położenia, a jedynie bezwolnie dostosowują się

do tego, co przynosi im życie? Dlaczego inni nabywają świadomość, a mimo to nadal decydują się pozostać w danej formie – lub dobrowolnie do niej wchodzić? Dlaczego wreszcie niektórzy porzucają bezpieczną, ustaloną formę, w której mieli swoje miejsce, na rzecz ryzykownego przedsięwzięcia utworzenia własnej formy? To prowadzi do motywu niedojrzałości i przed rozpoczęciem analizy jej przypadków w powieściach Gombrowicza po polsku i francusku, warto przypomnieć, na czym ona polega. Przede wszystkim, niedojrzałość jest ściśle powiązana z motywem formy. Według Nowaka, niedojrzałość jest czynnikiem, który sprawia, że dana jednostka dąży do opuszczenia formy i stworzenia nowej (lub też do jej kompromitacji, jak w przypadku Józia i Miętusa). Im ktoś ma większy potencjał niedojrzałości, tym mniejsze przywiązanie do dotychczasowej formy, co sprowadza się albo do chęci ucieczki od niej (Józio, Miętus), albo stworzenia własnej (Fryderyk, Leon, Witold i Fuks). Przy czym *Kosmos* jest przypadkiem specyficznym i jego bohaterowie wykazują najmniejsze (jeśli jakiegokolwiek) powiązania z niedojrzałością. Trudno znaleźć powiązanie form Leona oraz Witolda i Fuksa z objawami niedojrzałości. Jedyny powód, którym Witold motywuje swoje wspólne z Fuksem poszukiwania, jest „tamto”, czyli jego popsute relacje z rodzicami, oraz popsute relacje Fuksa z szefem – o obu czytelnik nie dowiaduje się niczego więcej, poza tym, że miały miejsce i że popchnęły ich do wyjazdu do Zakopanego, gdzie się przypadkiem (?) spotkali.

Pewnym tropem w poszukiwaniach oznak niedojrzałości w dwóch ostatnich powieściach Gombrowicza mogłyby być oznaki niedojrzałości z poprzednich utworów. W *Ferdydurke* stałym motywem była zieleń, pojawiająca się jako metafora („bycie zielonym” czyli niedojrzałym), jak i w sensie dosłownym (żebrak pod oknem Młodziaków z zieloną gałązką w ustach). W *Kosmosie* także przewija się stale jeden kolor, jednak jest to (opisany już powyżej) kolor czarny, którego wariantami w powieści są także takie określenia jak „noc”, „mrok”, „ciemność”. I tutaj występują one w różnych znaczeniach, przy czym nie zawsze jest to znaczenie dosłowne (czarna ziemia, ciemna noc) lub metaforyczne (działanie zaciemniające), niektóre z nich oscylują na granicy obu, jak na przykład „czarne słońce”, czy też „wszystko czarne od słońca”, na które skarży się Witold (w Zakopanem panuje wtedy upał). Można to potraktować jako wyraz jego subiektywnego odczucia, kiedy to pod wpływem wyjątkowo silnego słońca wszystko – paradoksalnie – zaczyna wydawać się ciemne, jednak i metaforyczna interpretacja nasuwa się sama – wszystko jest czarne, czyli niejasne, a tak jak natura ożywiona powstaje pod wpływem słońca, tak

pod wpływem słońca czarnego rodzi się nowa forma. Kolor czarny jest mroczny, tajemniczy, tak jak sam *Kosmos*, odsłaniający najbardziej tajemnicze szczegóły towarzyszące powstawaniu formy. Czarny kolor pojawia się we fragmentach, gdzie Witold opisuje swoje wątpliwości, niepewność i zagubienie towarzyszące poszukiwaniom powiązań między kolejnymi znakami, na jakie się z Fuksem najpierw natykają, a potem aktywnie poszukują i kojarzą z poprzednimi. Jeśli więc czarny towarzyszy powstawaniu formy – a przez to mógłby być powiązany z niedojrzałością – to symbolizuje raczej związane z tym trudności i wahania. „Ciemny” aspekt, wyeksponowany w *Kosmosie*, jest zupełnie niewidoczny w *Ferdydurke*, gdzie nikt jeszcze nie myśli o tworzeniu formy (a co dopiero o związanych z tym trudnościach i komplikacjach). Wręcz przeciwnie – forma jest dla Józia wrogiem numer jeden, a jej burzenie przebiega w atmosferze pełnej zieleni – a więc energii, dynamiki, młodości, humoru. Wydarzenia „zielonej” powieści pełne są entuzjazmu Józia, dzięki czemu czytelnik wierzy, że sama siła komizmu i pomysłowości działań głównego bohatera będzie w stanie obalić nawet najgorszą formę (mimo że ostatecznie powieść kończy się pesymistycznie, gdyż od formy nie ma ucieczki). „Czarna” powieść natomiast przebiega w atmosferze rezygnacji, niechęci. Witold nie wydaje się być zachwycony swoim położeniem i zachowuje postawę bierną, przynajmniej na początku, jednak i potem pozostaje dość wycofany i zdystansowany, proces tworzenia formy przysparza mu trudności.

W *Kosmosie* występuje jednak jeszcze inny twórca formy – Leon, który przynajmniej na początku wydaje się być bardziej optymistycznie nastawiony do życia (formy?). Cechy charakterystyczne Leona – jego zachowanie i język – raczej są objawami formy, niż czynnikami sprzyjającymi jej rozwojowi. W *Ferdydurke* Miętus przejmuje gwarę od służby domowej i próbuje wejść z nią w komitywę, co jest wyrazem jego prób obalenia formy. Jednak mowa Miętusa jest zapożyczona i ma na celu jedynie pomóc w realizacji jego planu. W porównaniu do tego idiolekt Leona jest wyjątkowy, odrębny i utworzony przez niego samego – równocześnie z jego formą, której jest wyrazem.

Ostatnim aspektem, sprzyjającym dynamice w świecie form, jest niedojrzałość w sensie wieku i/lub pozycji społecznej. Do wyodrębniania formy Fryderyka w *Pornografii* konieczni są nastolatki, Henia i Karol. Swoją rolę odgrywa tam też ich rówieśnik, parobek Józek. Natomiast parobkowie i służący w ogóle (a w szczególności parobek Walek) przyczynią się do zakwestionowania formy przez Miętusa. Jednym z głównych

wątków *Ferdydurke* jest wycieczka Józia z Miętusem na wieś, gdzie poszukują autentyczności nieskażonej formą, według Miętusa reprezentowaną przez postać wiejskiego parobka. Tymczasem w *Kosmosie* nie ma osób w wieku nastoletnim. Jest tam co prawda służąca Kataria, jednak nie odgrywa ona większej roli i przez większość utworu po prostu wykonuje swoje obowiązki i jedynie jej zniekształcona na skutek wypadku warga stanowi drobną obsesję Witolda.

Osoby młode i niższe społecznie przywołują na myśl *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i rzeczywiście, zachowanie bohaterów tego zbioru opowiadań ma w sobie potencjał niedojrzałości. Jest to jednak skojarzenie powierzchowne, a kiedy przyjrzeć się im bliżej, okazuje się, że nie jest to niedojrzałość w takim znaczeniu, jakie jej nadał Nowak. Wszyscy bohaterowie *Pamiętnika* działają po omacku, nie wiedząc jeszcze dobrze, czym jest forma, przeczuwając jej istnienie i próbując się do niej dopasować w miarę swoich możliwości. Działają więc w odwrotnym kierunku, niż nakazuje niedojrzałość: „niedojrzali” bohaterowie *Pamiętnika* pragną za wszelką cenę dopasować się do zastanych form, zamiast je obalać lub tworzyć nowe, własne. Jeśli przy okazji jakaś ich cecha (choroba, jak w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego*, niższy status społeczny mieszczanina Dróbka w *Biesiadzie hrabiny Kotłubaj*, żydowskie pochodzenie tytułowego bohatera *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*, niedojrzałość Alicji w *Dziwictwie*) doprowadzi do uwydatnienia cech jakiejś formy, dzieje się to niejako przypadkowo, mimowolnie, w sposób niezamierzony przez bohaterów i – co najważniejsze – prowadzący do ich kompromitacji, nie formy. Jeśli więc nawet mamy tu do czynienia z elementami niedojrzałości, zostają one użyte niewłaściwie, ich potencjał nie zostaje wykorzystany. Dopiero bohaterowie *Ferdydurke* nabywają pełną świadomość istnienia formy i podejmują świadomą drogę pośród elementów niedojrzałości. Pełny użytek z ich potencjału zrobią Józio i Miętus.

Pierwsza powieść Gombrowicza zaczyna się od przemyśleń Józia, głównego bohatera i alter-ego Gombrowicza. Rozważa on swoją sytuację życiową, biorąc pod uwagę między innymi reakcje, z jakimi spotkał się jego pierwszy utwór, zbiór opowiadań, których motywem przewodnim była niedojrzałość. Józio od tej pory czyni niedojrzałość jednym z przewodnich motywów, przez pryzmat których patrzy na świat i ludzi. Niedojrzałość stanowi jeden z czynników wskazujących, że jest on na II etapie w obrębie modelu ewolucji formy – to dzięki niej buntuje się i kwestionuje autorytet formy. Niedojrzałość stanie się słowem-kluczem, które rzadko kiedy będzie występować dosłownie i

samodzielnie; będzie to raczej symbol niedojrzałości – zieleń, przejawiająca się najczęściej jako przymiotnik „zielony”, a także jako rzeczownik „zieloność”. Zieleń pod tymi i innymi formami będzie się pojawiać regularnie na przestrzeni całego utworu w towarzystwie powiązanych z nią określeń, jak „naiwny”, „głupi”, „ułamkowy”, „niedorozwój”, „niedokształtowanie”. Jak nietrudno się więc domyślić, na początku zieleń ma wydźwięk pejoratywny i Józio używa jej w odniesieniu do formy, która go udziecinnia (przykłady 1, 2, 5 i 6). Paradoksalnie, zieleń jednocześnie staje się jedną z cech Józia i jego bronią walki z formą (3, 4, 7, 8), a dalsze wydarzenia sprawiają, że ten drugi sens zacznie przeważać i utwierdzi zieleń jako synonim niedojrzałości w znaczeniu subwersywnym, jako potencjał podważania formy:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
1. A, ciągle, ciągle mieć na karku ciotkę – być naiwnym dlatego, iż ktoś naiwny sądzi, że jesteś naiwny – być głupim dlatego, że głupi ma cię za głupiego – być <u>zielonym</u> dlatego, że ktoś <u>niedojrzały</u> zanurza cię i kąpie we własnej <u>zieleni</u> (40)	1. Mais toujours, toujours avoir une bonne tante sur le dos, être naïf parce que quelqu'un pense que vous l'êtes, être sot parce qu'un sot vous prend pour tel, être un <u>béjaune</u> parce qu'un <u>béjaune</u> vous plonge et vous fait macérer dans sa propre <u>immaturité</u> (277)
2. Nie, nie, w takim razie wolę pierwszy zacząć <u>niedojrzałe</u> , nie chcę narażać mądrości mej na ich głupotę, wolę głupotę przeciw nim wystawić! A zresztą nie chcę, nie chcę, wolę z nimi, kocham, kocham te pączki, te kielki, te krzaczki <u>zielone</u> , o! (43)	2. Non, non, dans ce cas, je préfère être le premier à me montrer <u>sans maturité</u> , je ne veux pas exposer ma sagesse z leur sottise, je préfère utiliser la sottise contre eux! Et d'ailleurs, je ne veux pas, je ne veux pas, je préfère rester, j'aime, oh ! comme j'aime ces bourgeons, ces germes, ces buissons <u>verts</u> ! (279)
3. Ukradkiem spod kołdry patrzyłem jakby nie na siebie i widziałem tę twarz, która była moją i nie moją. Wyłamała się ona z głębokiej i ciemnej <u>zieleni</u> , sama <u>zielona</u> jaśniej – to oblicze, które nosiłem na sobie. (44)	3. De dessous ma couverture, à la dérobée, je le regardai comme s'il ne s'agissait pas de moi et je vis ce visage qui était et qui n'était pas le mien. Il émergeait d'une végétation dense et <u>vert</u> sombre, il était d'un <u>vert</u> plus clair. (280)
4. zauważyłem, że belfer jak krowa pasie się moją <u>zielonością</u> . Przedziwne uczucie – gdy <u>zieloność</u> twoją belfer skubie na łące, a	4. Et je remarquai que la fraîche <u>verdure</u> qui était en moi, ce pédant la broutait comme une vache. Extraordinaire

jednak w mieszkaniu, siedząc na krześle i czytając (...) (47-48)	impression quand un pédant pait votre <u>verdure</u> dans une prairie tout en se trouvant dans votre appartement » il est assis sur une chaise et il lit (...) (283)
5. Żegnaj, Duchu, żegnaj – rozpoczęte dzieło, żegnaj formo własna i prawdziwa, witaj, witaj, formo straszna, infantylna, <u>zielona</u> i niewypierzona! (50)	5. Adieu esprit, adieu œuvre a peine commence, adieu forme propre et véritable, au revoir, au revoir, forme affreuse, infantile, <u>verte</u> et pas encore muée ! (286)
6. A przeto te dwie rzeczywistości infantylne – nowoczesna, staromodna – pobudzając jedna drugą, jątrząc się i podniecając tysiącnymi, najdziwniejszymi spięciami, kumulowały się i piętrzyły w świat coraz bardziej ułamkowy i <u>zielony</u> . (157)	6. Donc ces deux réalités infantiles, la moderne et la désuète, en s'irritant l'une l'autre, en s'électrisant, en se provoquant par de multiples tensions, grossissaient toutes deux et se déployaient en des limbes fragmentaires, toujours plus <u>verts</u> et inachevés... (377)
7. Horyzonty pękają jak flaszki <u>zielona</u> plama pęcznieje pod chmury przenoszę się znowu do cienia pod sosny – stąd: dopijam chciwym haustem moją codzienną wiosnę. (182)	7. Les horizons éclatent comme des bouteilles Une tache <u>verte</u> gonfle sous les nuages Je reviens à l'ombre des pins – d'où j'aspire d'une bouche avide Mon Printemps quotidien. (400)
8. A może u podstawy księgi leży kapitalna i zabójcza męka niedoludzkiej <u>zieloności</u> , kielków, listków, pączków albo męka rozwoju i niedorozwoju a może cierpienie niedokształtowania, niedoformowania (213)	8. Ou peut-être la base du livre est-elle le tourment capital et meurtrier de la <u>verdeur</u> enfantine, des germes, feuilles et bourgeons, Ou celui du développement et des obstacles au développement Ou peut-être la souffrance de ne pas parvenir à former une vraie forme (428)

Bez względu na formę gramatyczną, jaką przybiera w tekście, zieleni zawsze jest też obecna w przekładzie pod następującymi formami: „vert” (zielony), „verdeur” (zieloność) i „verdure” (zieleni), które stanowią pełne ekwiwalenty polskich określeń i w równym stopniu symbolizują niedojrzałość. Zastosowanie ekwiwalentów wobec zieleni, w powyższych i następnych przypadkach, stanowi zresztą technikę rutynową.

Zieleń w drugim znaczeniu odegra ważną rolę podczas kompromitacji formy przez Józia w domu Młodziaków. Jak zauważył Jan Błoński (1994: 57), kompromitacja ta polega na operowaniu elementami „maksymalizującymi niezborność”, które działają w ten sposób, że „[d]o każdego przejawu nowoczesności (dyskusji, sytuacji, widoku) nawet będzie się starał dorzucić [Józio] coś przypadkowego, niezgodnego i niestosownego.” Będą to: ogryzki i niedopałki wrzucane do kompotu, okaleczenie muchy w pokoju Zuty, a wreszcie odkrycie w szafie dwóch niedoszłych kochanków przed rodzicami Zuty. Jednym z takich „niezbornych” elementów jest też umieszczenie żebraka z gałązką w ustach pod domem Młodziaków. Józio zauważa mężczyznę za oknem, przywołuje i oferuje mu pieniądze. W zamian zobowiązuje nieznanego, aby włożył sobie zerwaną z drzewa gałązkę do ust i stał z nią pod oknem do wieczora. W scenie ostatecznej kompromitacji formy, kiedy rodzice Zuty odkrywają profesora i ucznia w jej szafie, żebrak stuka w okno, dopominając się obiecanych drobnych, potęgując swoją obecnością kłopotliwość sytuacji. Jest on „zielony” z trzech powodów. To osoba z marginesu, wykluczona społecznie i demaskująca ideały wyznawane przez Młodziaków: wierzą oni, że nadeszła nowa epoka i można naprawić całe zło na świecie, czemu fakt istnienia żebraków jawnie przeczy. Po drugie, żebrak wtrąca się w nieodpowiedniej chwili, kiedy rodzice Zuty są zbulwersowani sytuacją nocną i nie wiedzą w dodatku, czego od nich chce obcy człowiek (Józio obiecał mu pieniądze, ale nikogo oczywiście o tym nie poinformował). W końcu, widok osoby z gałęzią w ustach jest zupełnie bezsensowny, nikt nie zrywa liści i nie wkłada ich sobie do ust, przez co widok, jaki się pojawia w oknie Młodziaków, jest surrealistyczny i oderwany od racjonalnej rzeczywistości, „dojrzałej”, przyzwoitej i poukładanej. Wrażenie, jakie wywiera żebrak, jest piorunujące: Młodziakowie są wytrąceni z równowagi i tracą panowanie nad swoimi formami.

Narrator kilka razy wspomina o żebraku z gałązką i na podkreślenie jego potencjału niedojrzałości, dodaje przymiotnik „zielony”:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
1. (...) ospale i ślamazarnie wyszedłem na ulicę, urwałem <u>zieloną gałązkę</u> ze skweru. - Dziadku – rzekłem – macie tu pięćdziesiąt groszy. Dostaniecie na wieczór złotówkę, ale musicie wsadzić sobie tę gałązkę w usta	1. D'un pas lourd et endormi je sortis dans la rue et coupai <u>une branche</u> à un arbre du square. - Tenez, lui dis-je, voilà cinquante grosz. Vous aurez un zloty ce soir si vous vous

i trzymać ją przez cały czas do nocy. (171)	mettez cette branche dans la bouche et restez comme ca jusqu'à la nuit. (391)
2. Choćby nie odgadła – gałązka w brodaczu, cierpka, <u>zielona</u> gorycz w żebraczej jamie ustnej musiała ją nadwątlić (175)	2. Même si elle ne le devinait pas, cette <u>verdure</u> amère et acre dans une cavité buccale de mendiant ne pouvait que la rendre vulnérable (394)
3. Mrok zapadał, a żebrak przed oknami trwał z <u>zielenią młodą</u> , jak dysonans. (175)	3. La nuit tombait toujours et le mendiant, sous les fenêtres, tenait toujours sa <u>jeune</u> branche <u>verte</u> . (394)
4. Brodacz z gałązką <u>zieloną</u> w gąszczu brody trwał pod oknami wiernie i wytrwał. (178)	4. Le barbu avec une branche <u>verte</u> dans sa végétation pileuse stationnait sous les fenêtres, solide, fidèle (...) (397)

Zieleń jest ekwiwalentnie oddana w tekście docelowym w niemal wszystkich przypadkach – pomijając tylko pierwszy. Wykorzystane w tym celu zostały te same ekwiwalenty, co we wcześniejszych przykładach, co sprawia, że symbolika zieleni jest spójna i czytelna zarówno w tekście wyjściowym jak i docelowym, a Józio staje się jej rzecznikiem. Jak zostało wspomniane powyżej, niedojrzałość jest także cechą Miętusa, i to niedojrzałość pod postacią zieleni. Dlatego to od zieleni wypada zacząć omawianie niedojrzałości drugiego z buntowników *Ferdydurke*.

Nie jest zaskakujące, że zieloność pojawia się także w powiązaniu z Miętusem, drugim z pary „niedojrzałych” bohaterów *Ferdydurke*:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
1. Miętus zaśpiewał: Hej, hej, hej, zielony las Hej, hej, hej, <u>zielony</u> las! (225)	1. Mientus entonna: Hourra ! Par monts et par vaux... Hourra ! Par monts et par vaux... (441)
2. – Brata się? What is that bra-ta się? Do diabła! Książę Seweryn... Z łagodnym uporem powtarzałem wciąż „bra-ta się” i już za nic nie wyrzekłbym się <u>zielonkawej</u> , miękkiej naiwności, jaką smarowałem wujaszka. (256)	2. - Il fra...ternise? What is that, „il fraternise”? Que le diable l'emporte. Le prince Sévérin... Avec une douce obstination je ne cessais de répéter « il fra...ternise » et désormais pour rien au monde je n'aurais renoncé à cette naïveté <u>verdoyante</u> et douceâtre dont j'enduisais mon oncle. (470-471)

3. – Hejta, hejta – mamrotał. – Hajze, hajze! – i inne słowa bez związku, szare i zgrzebne jak ziemia, <u>zielone jak młoda leszczyna</u> , chłopskie, ludowe i młode. (269)	3. Ouille, ouille, ouille, marmonnait-il, nom de d’la de nom de d’la – et d’autres paroles sans suite, grises et rugueuses comme la glèbe, <u>vertes comme de jeunes coudrieres</u> , paysannes, populaires et fraîches. (483)
--	--

Po tym, jak Miętus rozprawił się z Syfonem, reprezentującym uległość wobec formy szkolnej, zaczyna marzyć o spotkaniu osoby zupełnie pozbawionej formy. Taką osobą jest dla niego wiejski parobek. Kiedy dwaj bohaterowie oddalają się ze szkoły na wieś, Miętus przyspiewuje podczas wędrówki (przykład 1), wspominając o „zielonym lesie”. Na francuski piosenka została przełożona z zachowaniem jedynie pierwszego sensu (śpiew podczas marszu dla dodania sobie otuchy), przez co Miętus w tekście docelowym wykrzykuje: „Hourra! Par monts et par vaux”. Wyrażenie to, oprócz entuzjazmu towarzyszącego wycieczce, oznacza też „wszędzie, trochę tu, trochę tam”, co nadal nie kładzie nacisku na jej „zielony” cel, jakim jest znalezienie osoby pozbawionej formy. Można to uznać za adaptację, dzięki której tekst docelowy brzmi bardziej naturalnie dla odbiorcy. Piosenka Miętusa w tekście docelowym może uchodzić za ekwiwalent pod różnymi względami, ale nie pod względem motywu niedojrzałości – natomiast kolejne przykłady obejmujące zieleń oddają ją w tekście docelowym. W przykładzie 2, gdzie Józio tłumaczy wujowi, na czym polega zainteresowanie Miętusa względem parobka Walka, i w przykładzie 3, gdzie zbratany już z parobkiem Walkiem Miętus, na znak tego zbratania przejmuje jego mowę, przymiotnik „zielone” zostaje zastąpiony odpowiednikiem słownikowym „vertes”, a „zielonkawa” – przymiotnikiem „verdoyante”. Warto zwrócić uwagę na fakt, że charakter przyjaźni Miętusa z parobkiem w ustach Józia jest nie zielony, a „zielonkowy”. Józio nie jest bezpośrednio zaangażowany w tę relację, tylko opisuje ją innej osobie, co można rozumieć jako uzasadnienie dla użycia tego przymiotnika. Pośredni udział Józia w całej sytuacji (obserwator i powiernik Miętusa, jego obrońca i rzecznik podczas rozmowy z wujem) jest analogiczny w stosunku do pośredniego charakteru czasownika „zielonkowy” wobec „zielonego”. Innymi słowy, Józio dystansuje się od pełnej „zieloności” „zbra...tania”, gdyż sam obserwuje je tylko z dystansu i przekazuje swoje obserwacje innym. Co ciekawe, ten pośredni charakter następuje tylko podczas przytaczania i objaśniania zdarzeń wujowi – innemu bohaterowi powieści, ale nie

obowiązuje już, gdy Józio relacjonuje przebieg wydarzeń czytelnikowi głosem narratora. Świadczy o tym powyższy przykład 3.

W tekście docelowym niuans różniący „zielony” z „zielonkawym” nie został w pełni oddany. Język francuski posiada odpowiednik słownikowy dla przymiotnika „zielonkawy” – „verdâtre”, to znaczy zbliżający się do zielonego, wpadający w zieleń. Zamiast tego w tekście docelowym jest „verdoyant” i przymiotnik ten nie różni się znacząco pod względem semantycznym od przymiotnika „zielony”, gdyż służy do opisanego czegoś, co jest lub staje się zielone. Zatem to, co opisujemy tym imiesłowem jest lub przynajmniej potencjalnie, docelowo ma się stać zielone, podczas gdy to, co „zielonkawe” (verdâtre) tylko przypomina zieleń, nawiązuje do niej.

Powyższy dowód na niedojrzałość Miętusa, czyli użycie metafory zieloności w odniesieniu do niego, nie jest jeszcze dowodem mocnym z racji niewielkiej liczby przykładów, gdzie zieloność się pojawia równocześnie z Miętusem. Zieloność za to wzmacnia inne przejawy niedojrzałości bohatera. Przede wszystkim, Miętus pokonał innego ucznia, reprezentującego formę szkolną, a także przejął inicjatywę w poszukiwaniu parobka i nawiązywania z nim więzi, co niespodziewanie w końcu doprowadziło do poruszanego już końcowego pokonania formy panów przez służbę.

Miętus jest nieco odważniejszy od Józia – podczas gdy ten biernie obserwuje bieg zdarzeń szkolnych, Miętus wiezie prym wśród uczniów i gromadzi wokół siebie grupę, która sprzyja jego buntowniczym nastrojom. Chłopiec ten zastrzeżenie jest określany jako „ordynarny łobuz” (*Ferdynand*, 56). Przy czym buntownicza natura nie musi być równoznaczna z niedojrzałością. Buntowniczym można być także dlatego, że wymaga tego forma (Nowak, 2000: 110). Jako przykład można podać Zutę, której krnąbrny charakter jest w jak najlepszym związku z jej nowoczesną formą. Jednak Miętus jest przypadkiem przeciwnym i te dwie cechy – niedojrzałość i buntowniczność – zbiegają się u niego w jedno i pozwalają mu na przeciwstawienie się formie. Co prawda Miętus nie obala formy szkolnej – jest zbyt silna i zbyt wiele wpływowych osób ją podtrzymuje – jednak udaje mu się pokonać kolegę, który otwarcie z nią sympatyzuje. Podczas przerwy szkolnej dochodzi do konfrontacji między nimi, a sprzeczka zasadza się na różnicach w słownictwie, jakiego używają:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
1. Koledzy, dlaczego mielibyśmy wstydzić się tego wyrazu? Czyż gorszy od innych? Dlaczego mielibyśmy w odrodzonej ojczyźnie wstydzić się <u>dziewcząt</u> naszych? Przeciwnie, należy je hodować w sobie! Dlaczego, pytam, w imię sztucznego cynizmu wstydzić się czystych wyrażen, <u>jak chłopię, orlę, rycerz, sokół, dziewczę</u> – bliższe one chyba naszym młodym sercom niż karczemny słownik, którym kolega Miętalski zanieczyszcza sobie wyobraźnię. (59)	1. Pourquoi devrions-nous avoir honte de ce mot ? Serait-il pire que d'autres ? Pourquoi devrions-nous, au sein de notre patrie bien-aimée, avoir honte de nos vraies <u>jeunes filles</u> ? Et je vous demande au nom de quel cynisme artificiel nous devrions avoir honte de beaux mots come « <u>adolescent</u> », « <u>feu de camp</u> », « <u>devoir</u> », « <u>vertu</u> », « <u>boy-scout</u> », « <u>jeune fille</u> » – plus proches à mon avis, de nos cœurs juvéniles que le vocabulaire de caserne qui salit l'imagination de Mientalski. (293)
2. W górę serca! Proponuję, abyśmy tu natychmiast ślubowali, iż nigdy nie zaprzemy się <u>chłopcica ani orlęcia</u>! <u>Nie damy ziemi, skąd nasz ród</u>! Ród nasz od <u>chłopcica i dziewczęcia</u> się wywodzi! Ziemia nasza to <u>chłopię i dziewczę</u>! Kto młody, kto szlachetny, za mną! <u>Hasło – młodzińczy zapał! Odzew – młodzińcza wiara!</u> (59)	2. Haut les coeurs! Je propose que nous fassions voeu ici meme et sur-le-champ de ne jamais renier <u>adolescent ni boy-scout</u>! <u>Nous ne renierons pas notre cher pays</u>. Ce sont les <u>adolescents et les jeunes filles</u> qui incarnent l'avenir de la mère patrie. <u>Vivent la jeune fille et l'adolescent ! A moi la jeunesse et la vertu ! L'ardeur et la foi juveniles!</u> (294)

W pierwszym przykładzie Syfon opowiada się za określeniem siebie i swoich popleczników jako „chłopięta”. „Chłopię” staje się symbolem chłopca podporządkowującego się formie, a więc figurą, z którą Syfon się utożsamia. „Chłopię” kojarzy się z małym chłopcem, niedojrzałym, a także z chłystkiem, infantylnym nastolatkiem, co zostało w tekście docelowym zastąpione odpowiednikiem „adolescent” (dorastający chłopiec, nastolatek), natomiast analogiczne „dziewczę” – odpowiednikiem „jeune fille” (dziewczyna, panna, nastolatka). Warto na marginesie zauważyć, że Syfon znów odnosi się do pierwszego znaczenia niedojrzałości – nie jako cechy zdolnej pokonać formę, ale jako infantylizmu właściwego formie. Syfon deklaruje też, że nie wstydzi się innych pojęć związanych z jego formą. W tekście docelowym zamiast „orlęcia, rycerza, sokoła” jest „feu de camp, devoir, vertu, boy-scout”, co stanowi ekwiwalent przesunięty, a więc taki, który przekazuje te same konotacje kosztem zmian denotacyjnych (Lukszyn, 1998: 79). Nie wszystkie pojęcia

mogły zostać oddane z pełną ekwiwalencją ze względu na ograniczenia systemowe: na przykład wyraz „orlę” po polsku używany był do opisania młodych patriotów. Znaczenie słownikowe poszczególnych wyrazów jest jednak mniej istotne, bardziej zaś związane z nimi konotacje, i te konotacje tekst docelowy także zawiera, w ogólny sposób nawiązując do ideałów patriotycznych i związanym z nimi życiem harcerskim. Tak samo jest w przypadku zawołania harcerskiego znajdującego się na końcu drugiego fragmentu: „Hasło – młodzieńczy zapał! Odzew – młodzieńcza wiara!”, wprost parafrazującego harcerski zwyczaj. W tekście docelowym i tym razem zostało potraktowanie niedosłownie. Zamiast tego jest wykrzyknienie wpisujące się w przemowę Syfona, uroczyste i pełne zapału: „Vivent la jeune fille et l’adolescent ! A moi la jeunesse et la vertu ! L’ardeur et la foi juvéniles !”. Jednak najważniejsze – czyli wartości wyznawane przez Syfona – zostaje oddane w tekście docelowym. Dlatego przekład powyższych wyrażenia jest ekwiwalentem względem tekstu wyjściowego wzięwszy pod uwagę motyw niedojrzałości. Natomiast powodem, dla którego w tekście docelowym nie ma dosłowności, jest specyfika polskiego kontekstu i brak odpowiedników jej elementów we francuskiej kulturze. Mimo to pewne elementy są wspólne tym dwóm, jak i wielu innym kulturom, a są nimi patriotyzm, harcerstwo czy wychowanie młodzieży. Do tych ogólnych elementów odwołuje się tekst docelowy, który tym samym można uznać za hiperonimiczny względem przykładów z tekstu wyjściowego.

W swoich wypowiedziach Syfon znacznie wychodzi poza formę czysto szkolną, czym Gombrowicz daje do zrozumienia, że łączy się ona z innymi formami: patriotyczną i wychowawczą, nawiązującą do tradycji harcerskiej. Świadczą o tym pojęcia takie jak „odrodzona ojczyzna”, odwołanie do harcerskich zwyczajów (hasło i odzew) oraz kryptocytaty z patriotycznej pieśni „Rota” Marii Konopnickiej („Nie damy ziemi, skąd nasz ród” w przykładzie powyżej) i pieśni harcerskiej „Marsz sokołów”:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Nagle Syfon, wobec świtającej klęski, zaintonował ostatkiem sił na nutę <u>Marsza Sokołów</u> . Hej, bracia chłopięta, dodajcie mu sił, by ocknął się z martwych, by powstał, by żył! (62)	Alors, au bord du désastre, Siphon rassemble ses dernières forces pour entonner la fameuse <u>Marche des Scouts</u> : <u>Debout, debout les morts ! Frères adolescents,</u> <u>Levez-vous pour lutter, mourant et</u>

Tak naprawdę wszystkie te formy mają ze sobą wiele wspólnego, przede wszystkim narzucane są przez dorosłych dzieciom w sposób instytucjonalny i autorytarny. Także wartości, jakie się wpaja dzieciom w ramach tych form, są ze sobą powiązane. Postać Syfona, który utożsamia się z tymi formami, reprezentuje postawę powszechną w 20-leciu międzywojennym, po odzyskaniu niepodległości przez Polskę (zob. podrozdział 5.2.1.2). Społeczeństwo ogarnęła wtedy euforia i radość, sprzyjające nastrojom patriotycznym i chęci jednoczenia się wobec wspólnych ideałów i wartości. Nie wiadomo właściwie, dlaczego Syfon wybrał ścieżkę inną od większości uczniów i jakie cele ma w podporządkowywaniu się takim a nie innym formom. W ten sposób Gombrowicz podkreślił bezmyślność i bezsens lekkomyślnego idealizmu patriotycznego. Więcej na temat motywu polskości będzie w podrozdziale 6.2.1. Tymczasem tekst docelowy nie zachowuje wszystkich tych aspektów: zanikają cytaty z polskich pieśni i zostają zastąpione ogólnikowymi wyrażeniami, wyrażającymi patriotyzm i harcerskiego ducha: „Nous ne renierons pas notre cher pays” zamiast cytatu z „Roty” oraz „Debout, debout les morts ! Frères adolescents,/ Levez-vous pour lutter, mourant et renaissant !” zamiast cytatu z „Marszu Sokołów”. Co prawda utwór pod tytułem „Marche des Scouts” rzeczywiście istnieje i jest to piosenka harcerska, jednak nie obejmuje ona cytatu, który został potraktowany jako jej słowa. Wygląda więc na to, że jest to fikcyjna pieśń, której fragment został stworzony na potrzeby tłumaczeniowe książki. Jest to kolejny przykład, w którym elementy polskiej kultury nie wysuwają się na pierwszy plan, ale służą do wyrażenia motywów filozoficznych. Co najważniejsze, tekst docelowy przekazuje je w sposób pomijający specyficznie polski kontekst, za pomocą adaptacji przyjmującej postać hiperonimów, ponieważ tekst docelowy obejmuje także patriotyczne, ale nie odwołuje się do patriotyzmu specyficznie polskiego i związanych z nim utworów.

„Francuski” Syfon nadal pozostaje wyznawcą form patriotyzmu oraz edukacji i wychowania. Zaproponowane przez niego wyrażenie „chłopię” jest przeciwstawione „chłopakowi” Miętusa. To właśnie pomiędzy biegunami tych dwóch określeń rozgrywa się konfrontacja uczniów. „Chłopak” ma być przeciwieństwem chłopięcia – niezależnym, wolnym buntownikiem opierającym się formie. W pewnym momencie Miętus wykrzykuje:

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
Pokażcie mu, żeśmy <u>chłopaki</u> z <u>dziewczynami</u> , nie jakieś tam <u>chłopięta</u> z <u>dziewczętami</u> ! (...) Brońcie <u>chłopaka</u> przed <u>chłopięciem</u> ! (...) <u>Chłopaka</u> brońcie! (60)	Montrez-lui que nous sommes des <u>gaillards</u> <u>amateurs de filles</u> , et pas des <u>adolescents</u> <u>pour adolescentes</u> ! (...) Défendez le <u>Gaillard</u> contre <u>l'Adolescent</u> ! Défendez le <u>Gaillard</u> ! (294)

Jako odpowiednik „chłopaka” w tekście docelowym jest „gaillard”, oznaczający silną, krzepką osobę, najczęściej płci męskiej. Wydziwisk pojęcia kładzie więc nacisk na cechy przeciwne wobec „chłopięcia”, kojarzącego się z niedojrzałością, słabością i potulnością. „Chłopak” i „gaillard” przywodzą na myśl chłopaka silnego, niezależnego, umięęcego przeciwstawić się formie. Odpowiada mu rzeczownik „dziewczyna”, zastąpione odpowiednikiem „fille”. Z kolei „dziewczęciu” odpowiada „adolescente”, czyli „nastolatka” i w tym przypadku opozycja, która po polsku jest analogiczna wobec „chłopaka” i „chłopięcia” wybrzmiewa nieco słabiej, ponieważ te dwa wyrazy niewiele się od siebie różnią. Oprócz tego polskie określenia Syfona są przestarzałe, czym mocno się odróżniają od współczesnych „chłopaków” i „dziewczyn” i podkreślają anachroniczny charakter narzucanego młodemu wychowania. Jednak odrębność terminologiczna i ogólna różnica między dwoma nomenklaturami, nowoczesną i tradycyjną zostaje zachowana, zwłaszcza że jest ona często eksponowana podczas sprzeczki uczniów z dwóch obozów. Znaczące jest, że w tej potyczce słownej Mięćus nie wygrywa, w kolejnej bitwie na miny także. Powierzchnowy nastrój patriotycznego uniesienia bierze górę – forma zwycięża. Ponieważ jednak Syfon określa jako swój atut niewinność, Mięćus pokonuje go w inny sposób – uświadamiając go na siłę. Niestety czytelnik dowiaduje się tylko, że Mięćus każe związać Syfona i mówi mu na ucho „słowa uświadamiające”, co ma drastyczne konsekwencje:

Syfon umarł. Zgwałcony przez uszy, nie mógł przyjść do siebie, nie mógł żadną miarą pozbyć się pierwiastków złowrogich, które mu wszczepione zostały przez uszy. Nadaremnie męczył się, godzinami całymi próbował zapomnieć słów uświadamiających, które chcąc nie chcąc usłyszał (*Ferdydurke*, 155).

Nie wiadomo zatem, co dokładnie Mięćus powiedział. Jest to zaskakujące, ponieważ w przypadku burzenia formy przez Józia, dowiadujemy się o każdym jego działaniu

(wrzucenie muchy do buta Zuty, włożenie gałązki żebrakowi do ust, itd.) i kluczowych słowach (np. „mamusia”).

Natomiast pokonanie „chłopięcia” Syfona nie jest jedynym buntem przeciw formie. Miętus i Józio nawiązują bliższą znajomość i widząc zbieżność swoich poglądów, postanawiają razem uciec ze szkoły na wieś. Tam Miętus zapoznaje się z parobkiem Walkiem na dworze wujostwa Józia i przyczynia się do kompromitacji formy ziemiaństwa w końcowej scenie nocnej bitwy. Przeanalizowany już podrozdziału 6.1 (forma) aspekt ciemności także można zaliczyć do kategorii niedojrzałości, ponieważ to on wpłynął na osłabienie ziemianina Konstantego i to podczas nocy służba zaatakowała panów. Ale poza tym także Miętus przyczynia się do tego ostatecznego zwycięstwa. Przede wszystkim, to on zaznajamia się z parobkiem Walkiem (Józio go od tego nie powstrzymuje, ale i nie jest skory do pomocy) i to on inicjuje napaść na panów – służba rusza do ataku po jego interwencji.

Znajomość z parobkiem Walkiem jest jednym z najważniejszych wątków powieści, mimo że narrator i główny bohater nie bierze w niej bezpośrednio udziału i nie jest obecny w większości przypadków, kiedy dochodzi do spotkania Miętusa z Walkiem. Jednak Józio wysłuchuje wszystkich relacji Miętusa z jego spotkań z parobkiem i sam stara się śledzić na bieżąco, jak sytuacja się rozwija. Miętus określa swoją relację z parobkiem jako „bra...tanie się”, co zostało oddane w tekście docelowym z zachowaniem największej możliwej ekwiwalencji jako „fra...terniser”. Czynność ta jest przywoływana bardzo często w toku powieści i określa to, do czego dąży Miętus: przede wszystkim, do osobistego doświadczenia relacji z drugim człowiekiem na partnerskiej stopie, bez restrykcji narzucanych przez jakąkolwiek formę; ale ten cel indywidualny da się wpisać w cel ogólniejszy, jakim jest zrównanie statusu wszystkich warstw społecznych i demokratyzacja, której proces w czasach Gombrowicza gwałtownie przyspieszył (więcej na ten temat w podrozdziale 4.3). Takie skojarzenie wywołuje też „bra...tanie”, a zwłaszcza jego francuski odpowiednik, przywołujący na myśl francuską dewizę „Wolność, równość, braterstwo”, która pojawiła się w czasach rewolucji XVIII – XX w. i towarzyszyła przemianom republikańskim we Francji, a potem w innych krajach europejskich. Te historyczno-społeczne skojarzenia wywołane przez określenie relacji Miętusa wobec Walka współgrają z motywem niedojrzałości, sprzyjającym przemianom w obrębie formy, w tekście wyjściowym i w tekście docelowym.

Istotnym elementem niedojrzałości Miętusa staje się gwara chłopska. Początkowo czytelnik zapoznaje się z nią, kiedy używa jej sam parobek Walek podczas nocnej wizyty Miętusa. Dochodzi do „zbra...tania”, ale nie dokładnie tak, jak sobie Miętus wyobrażał. Walek odbiera zaproszenie do przyjaźni jako słabość pana i zaczyna naśmiewać się ze szlachty, a zwłaszcza ze swoich państwa. Później gwarowy sposób wyrażania się przejmuje Miętus. Sytuacja się zaostrza, wujostwo Józia dowiadują się o ekscentrycznej znajomości Miętusa z Walkiem i podejmują decyzję o wyjeździe Józia i Miętusa – a także o wydaleniu Walka z dworu. Wtedy obrońca parobka zaczyna narzekać na „państwo” i starać się, aby za wszelką cenę nie dopuścić do rozdzielenia go od Walka.

<i>Ferdydurke</i> PL	<i>Ferdydurke</i> FR
1. Państwo takie som! Takie som! Państwo nie robiom, ciągiem ino żrom i żrom, to ich rozpiro! Żrom, chorujom, wylegujom się, po pokojach chodzm i gadajom cosik. Co tyż się nie nażrom! Matko Jezusowa! Ja tobym połowy nie zeżarł, choć ta zwykły cham jezdem. A to obiad, a to podwieczorek, a to cukierków, a to konfitury, a to jaja z cybulom na drugie śniadanie. Państwo bardzo som pazerne i łakome – do góry brzuchem leżom i choroby majom od tego. (246-247)	1. Y sont comme ça, les maîtres! (...) Y sont comme ça ! Y font rien, y font que manger et manger qu’y-z-en sont tout gonflés ! Y mangent, y mangent, pis y sont malades, y se couchent, y se promènent dedans leurs chambres et y racontent j’sais quoé. Qu’est-ce qu’y peuvent bouffer, Jésus-Marie-Joseph ! Moué j’ai beau être paysan, ben j’en boufferais pas la moitié. C’est le dîner, pis c’est le goûter, pis c’est des bombons, pis c’est des confitures, pis c’est des œufs, pis ca recommence. Les maîtres, y sont gourmands et goulafres, et y restent le ventre en l’air et y z’en attrapent des maladies. (460-461)
2. - Jaśnie państwo! (...) Jaśnie państwo! Idź, idź! Ty także – jaśnie pon! (...) – Hale! Jezdeś! Jaśnie pon! Jaśnie pon! (...) – Jaśnie pon! Państwo, cholera! Nie dadzm! Draństwo! O Jezu! I ciebie tyż przekabacili! (...) – Mój, mój... Nie dom! Mój! Zostaw go! Wyrzucóć chcom Walka! Wyrzucóć! Nie	2. - Les maîtres (...). Les maîtres! Va-t-en, va t-en! Toi aussi tu es un monsieur. (...) - Que si ! Toué aussi t’es un monsieur! T’es un monsieur ! (...) - Un monsieur ! Les mossieurs, qué crève! Ils permettent point, les bougres! Doux Jésus, toué aussi y t’ont enjolé, à c’tte heure. (...)

dom – mój – nie dom!... (265)	- A moué, il est à moué, l'est point au château ! L'est à moué! Laisse-moué! V'là qu'y veulent renvoyer Tintin! Le renvoyer, qu'y veulent! L'est point au château, l'est moué. (479)
3. Nie wyjode, powiedom, nie wyjode, jescebyk! Niech ta se sami wyjeżdżajom, jak kcom! Tu Walek, tu i jo będę. Z Walkiem! Z Walkiem mojem jodynem, oj, dana, dana, z parobcokiem! (270)	3. - J'partirai point, que j'te dis, j'm'en irai point, pour sûr! Y z'ont qu'à partir eux. Là ou qu'y a Tintin, là je resterai. Rian qu'avec lui ! Avec mon Tintin à moué, parguenne, avec mon 'tit valet de ferme que j'aime tout plein. (483)

Gwara w literaturze polskiej stosowana jest od wielu wieków, między innymi przez Władysława Reymonta, Elizę Orzeszkową czy Kazimierza Przerwę-Tetmajera (Karaś, 2010a, 2010b), by wymienić kilkoro spośród autorów, którzy tworzyli przed Gombrowiczem i których utwory mógł on znać. W związku z tym samo użycie gwary nie jest zabiegiem zaskakującym. Gwara w literaturze „[s]łuży (...) charakterystyce bohaterów, środowiska społecznego oraz odtworzeniu kolorytu lokalnego” (Karaś, 2010b), a w przypadku *Ferydurke* dodatkowo jest jednym z czynników niedojrzałości, co wyróżnia powieść Gombrowicza na tle innych utworów. Gwarowe wypowiedzi stanowią tutaj nie tylko część świata przedstawionego, jak w każdym innym utworze, gdzie występują, ale też współtworzą siatkę znaczeń filozoficznych. Dlatego właśnie Miętus przejmuje sposób mówienia służby: jest to jeden ze sposobów, za pomocą których dokonuje on „zbra...tania” się z nią, co z kolei wpisuje się w następujące pod wpływem niedojrzałości. W powyższych wypowiedziach w tekście wyjściowym występują wyrażenia pochodzące z gwary, rozumianej jako „terytorialna odmiana języka narodowego” (według definicji *Słownika Języka Polskiego*). Są to wyrażenia gwarowe, a jednocześnie powszechne i zrozumiałe dla przeciętnego użytkownika języka polskiego, jak np. ciągiem, cosik, ino, oj dana, o czym świadczy umieszczenie ich w słowniku języka polskiego, choć oczywiście z zaznaczeniem, że to słowa typowe dla gwar (ogólnego, nie gwarowego – *Słownik Języka Polskiego*). Brakuje natomiast słów typowo gwarowych, charakterystycznych dla danego regionu, hermetycznych, które przez to mogłyby być niezrozumiałe dla przeciętnego odbiorcy. Zdecydowanie jednak gwarowy charakter wypowiedzi zaznaczony jest przede

wszystkim zabiegami fonetycznymi, na przykład mazurzeniem (jeszczebym – jesccebyk, parobczak – parobcok). W związku z tym sposób mówienia parobka (przykłady 1 i 2, a potem także Miętusa – przykład 3) silnie odznacza się na tle wypowiedzi innych osób oraz języka, jakim prowadzona jest narracja, ale jednocześnie pozostaje zupełnie zrozumiały dla czytelnika. Tekst w języku docelowym zachowuje ekwiwalencję względem wyjściowego dzięki zastosowaniu takich samych zabiegów językowych. Choć nie zawsze ograniczenia językowe pozwalały na użycie ekwiwalentu przy danym słowie, to możliwe było zastosowanie kompensacji. Tym samym, w tekście docelowym występują słowa: „moué” (moi), „pis” (puis), „goulafre” (goinfre, glouton), „bougre” (Mauvais drôle ou [en bonne part] brave homme), będące wariantami gwarowymi, regionalnymi lub potocznymi słów standardowych (*Trésor de la Langue Française, Wiktionnaire*). Efekt gwarowy został także oddany przede wszystkim za pomocą zabiegów fonetycznych, dzięki którym wypowiedzi Miętusa i parobka wyraźnie odznaczają się od wypowiedzi innych bohaterów.

Już samo użycie mowy gwarowej sprawia, że Miętus podważa formę szlachty: „Na gumnie dziewczki, fornale dziwowali się i cudowali z pana, który zawodził po ichniemu” (*Ferdynand, 265*). Jednak świadczy to przede wszystkim o solidarności Miętusa z chłopstwem. I ta solidarność każe mu stanąć w obronie Walka, któremu po przyłapaniu nocą Konstanty z synem każą się obsługiwać i podawać sobie jedzenie. Miętus zjawia się nagle pośrodku tej sceny i od razu ujmuje się za Walkiem. Wywiązuje się sprzeczka, w wyniku której, ośmielony „pobra...taniem” Walek bije Konstantego:

<i>Ferdynand</i> PL	<i>Ferdynand</i> FR
- Co się pchosz? – krzyknął ordynarnie. Pękła mistyczna klamra! Ręka sługi spadła na pańskie oblicze. Druzgot, taran i świece w oczach. Konstanty tak był nie przygotowany, że wywalił się. <u>Niedojrzałość</u> rozlała się wszędzie. (283)	- Faut pas m'bousculer! Cria-t-il sur un ton vulgaire. Le verrou mystique avait sauté ! La main du serviteur était tombée sur le visage du maître. Fracas, tonnerre, trente-six chandelles. Constant s'y attendait si peu qu'il tomba à la renverse. Partout <u>l'immatrité</u> se répandait. (496)

Stanowi to kontrast do jeszcze przed chwilą panującej dojrzałości, kiedy to panowie rozkazywali, „tresowali ciągle, tresowali dojrzałe, po pańsku, niedojrzałego chłopaka” (*Ferdynand, 100*, wyróżnienie - PM). To był kluczowy moment, zwrot akcji. Pobratanie,

które przejawia się spoufaleniem Miętusa z parobkiem i przejęciem jego chłopskiej mowy, ośmieliło parobka do uderzenia pana – a za nim cały tłum służących wiejskich naparł do domu i poszedł w ślady Walka. Reszta zakończyła się chaotyczną bójką, „kupą”, kompromitacją formy i zwycięstwem niedojrzałości – służba zaatakowała panów, będąc w znacznej przewadze liczebnej.

W ten sposób niedojrzałość przyczyniła się do ujawnienia ograniczeń formy. Poprzez potyczki Miętusa z Syfonem Gombrowicz rozprawił się z formą anachronicznych tradycji i ślepego patriotyzmu (uświadomienie „chłopięcia” Syfona), niesprawiedliwej dominacji szlachty nad chłopami (atak Walka i reszty wiejskiej służby na panów) oraz owczym pędem ku nowoczesności (pokonanie formy Młodziaków). I tym samym Józio z Miętusem, każdy wykonując swoją pracę, wspólnie działają w jednym celu. Ze względu na podobieństwo Miętusa do Józia i taki sam charakter jego niedojrzałości, również i on znajduje się na II etapie w obrębie modelu ewolucji formy.

Utworem szczególnie poświęconym niedojrzałości jest powieść *Pornografia*. Występuje w niej aż troje bohaterów z nią związanych: kilkunastoletni parobek Józek (o którym będzie mowa niżej) oraz jego rówieśnicy, Henia z Karolem. Jednak ich pozycja w modelu ewolucji formy nie jest tak oczywista, jak w przypadku dwóch pierwszych „niedojrzałych” bohaterów. Henia i Karol są dziećmi dziedziców, mieszkających w sąsiedztwie i będących w dobrych stosunkach. Znają się i przyjaźnią od dzieciństwa, a Karol często bywa u rodziny Heni. Rola młodych dla meritum utworu zaznacza się już na początku „właściwej” części akcji: Witold poznał Fryderyka i razem wyjechali na wieś, a wątek tworzenia się nowej formy powstaje na gruzach formy kościelnej, opisanej już w części poświęconej formie Fryderyka i symbolice kosmosu. Zniknięcie formy, fakt, że „msza przestała być mszą”, pozwala Witoldowi na dojrzenie rzeczy z nią niezwiązanych, a mianowicie – domniemanego powiązania między dwojgiem młodych obecnych także podczas nabożeństwa. Intuicja nie zwiedzie Witolda – od tej pory młodzi rzeczywiście staną się pomocnikami Fryderyka, a Witold – jego powiernikiem i współnikiem, jako że wiele razy podkreśla, że on i Fryderyk myślą dokładnie tak samo – jednak Witold woli oddać inicjatywę Fryderykowi, a sam biernie się przygląda lub też wykonuje jego polecenia.

Wiadomo więc, że Henia i Karol nie są „samodzielnymi” bohaterami, ale ich rola w utworze jest ściśle związana z formą Fryderyka. Głównym celem Heni i Karola nie jest

tworzenie czy obalanie własnych form (co jest cechą niedojrzałych bohaterów – a oni z pewnością nimi są), ale przyczynienie się do utworzenia formy Fryderyka, gdyż jego strategia w tworzeniu formy zakłada udział młodych. Dlaczego Fryderyk nie utworzył jej sam? Dlaczego młodzi nie podjęli inicjatywy utworzenia swojej formy (wspólnej lub dla każdego osobnej) lub nie wpasowali się w już istniejące? Po pierwsze, młodzi są już w formach (jak wiadomo, istnienie poza formami nie jest możliwe), a po drugie – odpowiedzi na pytanie o tak dziwną konfigurację można udzielić, mając na względzie charakter utworu. Zresztą każda z powieści Gombrowicza jest nieco inna. *Ferdydurke* jest pełna nieoczekiwanych, szokujących, absurdalnych lub zabawnych przygód. W *Kosmosie* dominuje mroczny i tajemniczy ton, niczego nie wiadomo na pewno, a akcja zdaje się na początku przez długi czas spowolniona, kiedy Witold z Fuksem tkwią w domu u państwa Wojtysów, snując tylko domysły na temat tylko dla nich dostrzegalnych znaków. Witold musi wyławiać pojedyncze fakty na powierzchnię swojej świadomości, a przez to także na powierzchnię fabuły utworu, gdzie dopiero składają się mozolnie na pewną całość, z której tworzy się forma. Natomiast *Pornografia* jest na wskroś teatralna, wszystko zdaje się tam rozgrywać jak w teatrze, którego reżyserem jest Fryderyk. Występuje on w tej roli zarówno, kiedy realizuje pierwszą formę i „zachowuje się” na pokaz zgodnie z konwenansem społecznym, jak i kiedy wymyśla swoją własną formę, planując sceny z udziałem młodych. Już Adam Szumilak (2008) zauważył, że zachowanie bohatera podczas pierwszego spotkania z narratorem Witoldem (kiedy pił herbatę z cukrem i zapalał papierosa) jest teatralne w ujęciu Goffmanowskim. Fryderyk celebrował pozornie prozaicznie czynności, wykonuje je na pokaz, dla publiczności, aby wyrzeźbić określone, zamierzone wrażenie. Kiedy rozpoczyna tworzenie własnej formy, teatralność jego zachowania nasila się, aż osiągnie apogeum podczas prawdziwych, teatralnie aranżowanych przedstawień i sytuacji, z udziałem Heni i Karola. Warto podkreślić, że udział młodych jest dobrowolny:

„oni (bo ona też) garnęli się do nas – i napierali na nas – i chcieli z nami – i oddawali się nam, byli na rozkazy, gotowi z nami, za nas, dla nas, na skinienie wodza! (...) Tak to odczuwałem. Czy ja tak odczuwałem, czy Fryderyk?” (*Pornografia*, 89).

W drugim przypadku teatralność jest znacznie silniejsza, a wynika to właśnie z zaangażowania młodych, bo to oni biorą udział we wszystkich scenach mających

znaczenie dla formy Fryderyka. Wydaje się, że ich udział jest nieunikniony, a co najmniej uzasadniony, ponieważ młodzi reprezentują nowe czasy i odejście od dawnego porządku. Okazuje się też, że nie tylko Witold i Fryderyk przeczuwają wypadki, jakie nastąpią w trakcie ich wizyty na wsi. Ojciec Heni, Hipolit, podczas przyjazdu dwóch gości przedstawia im swoją rodzinę, żonę i córkę. O Heni mówi:

<i>Pornografia PL</i>	<i>Pornographie FR</i>
I wrzasnął: - A to Heniusia <u>moja</u>, Heniutka, Henieczka! I powtórzył, do siebie, ledwie dosłyszalnie: - A to Heniusia, Heniutka, Henieczka! (11)	Et il gueula: - Et voici Hénia chérie, <u>ma</u> jolie Hénia! Répétant pour lui-même, d'une voix à peine perceptible : - Et voici Hénia chérie, <u>ma</u> jolie Hénia! (990)

Polskie wypowiedzi Hipolita wyraźnie się różnią, za pierwszym razem Hipolit przedstawia Henię jako „swoją”, a za drugim pomija ten zaimek dzierżawczy. Wygląda na to, że podczas jej prezentacji przyszłym twórcom formy zorientował się, że Henia przejdzie na ich stronę, dlatego za drugim razem przedstawił Henię pomijając informację, że jest „jego”. Hipolit ogólnie ma zwyczaj powtarzania niektórych wypowiedzi, przy czym pierwszy raz wypowiada je głośniej, a drugi – ciszej. Powyższa różnica ma tym większe znaczenie, że na wszystkie powtórzone wypowiedzi Hipolita, ta jest pierwsza i jako jedyna zawiera różnicę – wszystkie inne są identyczne. Poza tym, Edward Fiała, rozpatrujący utwory Gombrowicza pod kątem kategorii oficjalności i podoficjalności tak opisał powyżej przytoczony fragment:

Jakże przejrzysty dwuwymiar oficjalny i podoficjalny w zachowaniu bohatera! Ustala się znacząca opozycja – „huknął” i „wrzasnął” dla planu międzyludzkiego, a „mruknął na własny użytek” i „powtórzył do siebie ledwie dosłyszalnie” – dla jego planu indywidualnej motywacji (Fiała, 1974: 84).

Wynikałoby z tego, że moment, kiedy Hipolit (świadomie bądź nie) określa przyszłą pozycję Heni, następuje po oficjalnej prezentacji, podczas jego drugiej, prywatnej wypowiedzi. W tekście docelowym ta istotna różnica została pominięta, przez co Hipolit uparcie powtarza, że Henia jest „jego”. Może się wydawać, że to drobna różnica, ale istotna z punktu widzenia dalszych wypadków i ogólnej wymowy filozoficznej utworu.

Hipolit jest szanowanym, pobożnym obywatelem i honorowym patriotą, co czyni z niego reprezentanta dawnej epoki. Fryderyk natomiast zdecydowanie należy do nowej i pod jej znakiem tworzy swoją formę, zatem przejście Heni spod kontroli rodzicielskiej pod skrzydła Fryderyka oznacza, że to do młodych należy przejęcie inicjatywy przy tworzeniu form właściwych nowoczesnym czasom. Nie wiadomo, czy sam Hipolit zdaje sobie sprawę z wagi swoich słów, ale odnotowuje je narrator, przez co nabierają znaczenia dla wymowy utworu. Niezachowanie różnicy (będące zresztą oczywistym wyborem, techniką rutynową) na skutek dodatku tłumacza w wypowiedzi Hipolita utrudnia odczytanie powyższych wniosków w przekładzie. Nie jest to oczywiście niemożliwe, bo czytelnik dowie się o powyższym stanie rzeczy dzięki późniejszym wydarzeniom, jednak już ta różnica w wypowiedzi Hipolita jest pierwszym sygnałem, który zapowiada rolę Heni i wagę nowoczesności i niedojrzałości przy tworzeniu nowej formy.

Jak zostało wspomniane wcześniej, głównym tematem *Kosmosu* i *Pornografii* jest tworzenie formy (w tej drugiej poprzedzone upadkiem dawnych form). W *Kosmosie* następuje to poprzez odnajdywanie coraz nowych obiektów i kojarzenie ich ze sobą w większe całości dzięki występującym między nimi powiązaniom. Ale podobny mechanizm zachodzi i w *Pornografii*, a kluczem do jego odczytania jest jego teatralny charakter. Najpierw Witold zauważa dwoje młodych, którzy staną się aktorami w teatrze Fryderyka-reżysera, zaś on sam pozostanie widzem lub co najwyżej pomocnikiem reżysera. Do tej formy z czasem wciągnięci zostaną narzeczony Heni, Wacław (jako widz) oraz parobek Józek i partyzant Siemian, którzy zginą w finałowej scenie rodem z tragedii. Dlatego ważne jest zwrócenie uwagi na język, jakim narrator Witold opisuje wydarzenia, a obfituje on w słownictwo specyficzne dla teatru. Ważnymi punktami na drodze do utworzenia formy Fryderyka są sceny z udziałem młodych, jakie tenże reżyseruje nad stawem niedaleko domu Hipolita i Marii. Któregoś dnia Witold zastaje Henię i Karola nad stawem w dziwnej konfiguracji, dopiero potem dostrzega ukrytego w trawie Fryderyka. Ten, zauważywszy kolegę, zaczyna od razu go wtajemniczać – używając przy tym teatralnego słownictwa:

<i>Pornografia</i> PL	<i>Pornographie</i> FR
Cóż Pan powie na tę <u>pantominę</u> ? (wskazał w ich stronę okrągłym ruchem). Nieźle grają, co, ha, ha, ha! (ten, śmiech był też niepotrzebny – ale głośny). Na bezrybiu i	Que dites-vous de leur <u>pantomime</u> ? (Il les désigna d'un mouvement enveloppant du bras.) Ils ne sont pas mauvais, hein ? ha, ha, ha! (Ce rire aussi était superflu, mais

rak ryba! Nie wiem, czy znany Panu mój feblik <u>reżyserski</u>? Ja też byłem jakiś czas <u>aktorem</u>, nie wiem czy znany panu ten szczegół mojej biografii? Ujął mnie pod ramię i wiódł wkoło po trawniku z gestykulacją jak najbardziej <u>teatralną</u>. Tamci przyglądali się nam bez słowa. – Mam pewien pomysł... <u>scenariusza</u>... <u>scenariusza filmowego</u>... ale niektóre <u>sceny</u> są trochę ryzykowne, wymagają opracowania, trzeba eksperymentować z żywym materiałem. (92)	bruyant.) Faute de grives, n'est-ce pas... Le connaissiez-vous, mon faible pour la <u>mise en scène</u>? J'ai été <u>acteur</u> dans le temps, ignorez-vous ce détail de ma biographie ? Il me prit par le bras et me fit faire le tour de la clairière en gesticulant de la façon la plus <u>théâtrale</u>. Les autres nous regardaient sans mot dire. – Il m'est venu l'idée d'un <u>scénario</u>... d'un <u>scénario de film</u>... mais certaines <u>scènes</u> en sont trop risquées, il faut encore les travailler, les mettre à l'épreuve sur du matériel vivant. (1077)
---	--

Teatralne określenia zostały oddane w tekście docelowym za pomocą odpowiedników słownikowych: Fryderyk prowadzi grę (jeu, 3-986), jest aktorem (acteur, 59-1048; 79-1069), tworzy aranżacje z udziałem Heni i Karola, które są teatralne (théâtrales, 85-1078; 113-1110). Także w tekście docelowym użyte zostaje słownictwo związane z grą teatralną – przez Fryderyka, samego twórcę formy, co tym bardziej podkreśla jej teatralny charakter. Większość pojęć z zakresu tematyki teatralnej ma w tekście docelowym odpowiedniki: „pantomima” – „pantomime”, „aktor” – „acteur”, „teatralna” – „théâtrale”, „scenariusz filmowy” – „scénario d'un film”. Tylko „feblik reżyserski” zostaje oddany nieco inaczej – jako „faible pour la mise en scène”. Stanowi to modulację, gdyż występuje tu nazwa dziedziny zamiast przymiotnika odnoszącego się do osoby, która się tą dziedziną zajmuje. Poza tym ta jednostka przekładu i jej odpowiednik różnią się stylistycznie: „feblik” jest archaizmem, a jego francuski ekwiwalent brzmi współcześnie, w związku z czym jest bardziej zrozumiały. Wszystkie powyższe przypadki, poza ostatnim, zostały przeniesione do tekstu docelowego za pomocą odpowiednika słownikowego, który stanowi tutaj technikę rutynową.

Forma nie sprowadza się jednak tylko do scen, dość jeszcze niewinnych. Dzięki zjednaniu i podporządkowaniu sobie młodych i z pomocą ich niedojrzałości Fryderyk może poszerzać grono osób biorących udział w scenach (i jego formie). Niejakie wskazówki co do dalszego ciągu daje Witold, opisując napiętą atmosferę w domu po tym, jak nadszedł rozkaz zabicia partyzanta Siemiana, kiedyś bardzo znanego ze swojej odwagi, który

podczas pobytu u Hipolita postanowił zdezerterować. Któregoś wieczoru przed nieuchronnym wydarzeniem Witold wchodzi do kuchni i zauważa Hipolita:

<i>Pornografia PL</i>	<i>Pornographie FR</i>
Ten zacny grubas, przemieniony w mordercę i sposobiący się do zarzynania, był jak z <u>farsy</u> – i naraz partactwo naszej przyzwoitości, wpakowanej w mord i tak nieudolnej, uczyniło z tego przedstawienie grane przez <u>trupę amatorów</u> i bardziej zabawne, niż groźne. (105)	Mon Dieu! Ce pauvre gros transformé en meurtrier et s’apprêtant à égorger était parfaitement <u>bouffon</u> , et soudain le ridicule de notre situation à nous autres gens bien élevés, si maladroitement fourrés jusqu’au cou dans ce meurtre me fit voir tous ces préparatifs comme une représentation jouée par une <u>troupe d’amateurs</u> , beaucoup plus comique que dangereuse. (1091)

Teatralna forma Fryderyka zaczyna dominować w sposobie percepcji rzeczywistości przez Witolda. Choć sytuacja jest dramatyczna, trudno wyobrazić sobie pocziwego, religijnego Hipolita jako mordercę, stąd wydaje się on Witoldowi „jak z farsy”, co ma znaczenie podwójne w kontekście motywu niedojrzałości. Po pierwsze, niepasujący do swojej formy Hipolit wywołuje śmiech, po drugie – „farsa” oznacza odmianę komedii. I tym razem termin teatralny został oddany za pomocą modulacji: w tekście wyjściowym jest nazwa odmiany gatunku teatralnego, a w tekście docelowym – „était (...) bouffon”, czyli określenie osoby śmiesznej, ale jednocześnie także wywodzące się z nazwy jednego z gatunków teatralnych. Bohaterowie utworu natomiast są jak „trupa amatorów”, co w tekście docelowym zostało oddane odpowiednikiem „troupe d’amateurs”. Chodzi oczywiście o trupę dowodzoną przez Fryderyka, który podczas tajemnych narad z pozostałymi stara się zaangażować młodych w proces zabójstwa Siemiana. Trudno orzec, czy Fryderyk zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji i po prostu ryzykuje, że sprawa skończy się skandalem, czy jest lekkomyślny i nie dostrzega niebezpieczeństwa – w każdym razie Witold uznaje, że Fryderyk „bawi się na serio” (122) – co zostało przetłumaczone dosłownie: „Il s’amusait avec sérieux” (1119). Pewne jest jednak to, że budowa powieści jest podporządkowana rytmowi tworzenia się formy: na początku rozpadowi ulega forma kościelna, a pod koniec pierwszej części umiera związana ze starym porządkiem Amelia. W międzyczasie Fryderyk robi przymiarki, bada sytuację, zaczepia młodych, żeby się

upewnić, czy będą mu posłuszni. Natomiast od drugiej części zacznie aranżować sceny z ich udziałem, pokazuje je Witoldowi, następnie Wacławowi. Kiedy zaś akcja zacznie wysuwać na pierwszy plan kwestie patriotyczno-honorowe (polecenie zabójstwa dezertera Siemiana), nie zawaha się ich przekształcić tak, by pasowały do jego formy. W końcu aranżuje scenę zabójstwa w taki sposób, że zyskuje aprobatę Hipolita, a na koniec ginie nie tylko Siemian, ale także parobek Józek, trzymany dotąd na uwięzi za zabicie Amelii, oraz Wacław. Przy czym Fryderyk posuwa się na tyle daleko, że sam zabija Józka, tylko dlatego, że to pasuje do formy. Jest to koniec tyleż teatralny, co symboliczny: umiera Wacław – ostoja moralności i tradycyjnych obyczajów, Siemian – symbol patriotyzmu, i parobek Józio – związany z dawnymi czasami sprzed demokratyzacji, gdy służba w domu była normą. Na koniec powieści „na scenie” pozostają tylko „wspólnicy” formy Fryderyka: on sam, Henia, Karol i Witold, teraz już ostatecznie połączeni w jednej formie. W oryginale na koniec wszyscy czworo „spoglądają sobie w oczy”:

<i>Pornografia PL</i>	<i>Pornographie FR</i>
Spojrzałem na naszą parkę. Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, <u>w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy</u> . (150)	Comme toujours les jeunes, quand ils ne savent trop comment se sortir d'un mauvais pas. Et l'espace d'une seconde, tous les quatre, <u>nous avons souri</u> . (1134)

Wzajemne spojrzenie jest wyrazem ich porozumienia. Dodatkowo patrzenie to nieodłączna część spektaklu – aby mógł zaistnieć, potrzebni są widzowie, którzy go obejrzą. Tym razem, po dramatycznych wydarzeniach grupa patrzy sobie w oczy, tak jakby jej członkowie chcieli nawzajem wybadać, jakie przemiany zaszły w każdym z nich pod wpływem ostatecznego dojścia do głosu nowoczesno-teatralnej formy Fryderyka. Są to też ostatnie słowa utworu, przesądzające o jego wymowie – a ta niewątpliwie w mocny sposób wskazuje na ukształtowanie się i triumf formy. W tekście docelowym natomiast spojrzenia zostają zmienione na „uśmiech”, a oprócz tego złagodzony jest dramatyczny (i teatralny) charakter sytuacji, bo opuszczone zostało określenie „w naszej katastrofie”. W ten sposób wymowa końcowej sceny zostaje nieco osłabiona na skutek niezastosowania techniki rutynowej, która nakazywałaby odtworzyć scenę – jak w tekście wyjściowym – z

udziałem spojrzeń, nie uśmiechów. Uśmiech też może być formą nawiązania porozumienia, ale nie tak głęboką, co patrzenie w oczy.

W ogólnym wymiarze teatralny charakter formy Fryderyka, nierozzerwalnie powiązany z niedojrzałością Heni i Karola, zostaje oddany w tekście docelowym przede wszystkim za pomocą teatralnego słownictwa. Teatralny charakter formy Fryderyka nasuwa też skojarzenie z teorią masek Goffmana (2008), twierdzącego, że życie jest teatrem, w którym ludzie, aby móc ze sobą egzystować, muszą przybierać określone role. Pozostaje jeszcze tylko pytanie o to, na jakim etapie w modelu ewolucji formy są Henia i Karol. Warto przypomnieć w tym miejscu ustalone już stwierdzenia. Niedojrzałość to nie tylko kwestionowanie, demaskowanie formy – jak w przypadku Józia i Miętusa. To także siła wymuszająca dynamikę w obrębie świata form, ich zmianę, zanikanie lub powstawanie. W *Pornografii* akcent jest położony na to ostatnie, czyli tworzenie nowej formy. Fryderyk jest co prawda mistrzem formy towarzyskiej, ale do utworzenia własnej potrzebuje niedojrzałości. Nie posiada jej, więc wykorzystuje niedojrzałość dwójga młodych, którzy jakby tylko czekali, by pomóc mu spełnić jego tajemniczy projekt. Wszystko to sprawia, że określenie pozycji młodych jest trudne. Nie można im przyznać miejsca na etapie I (wiedzą, czym jest forma i umieją się poruszać w jej obrębie, w niczym nie przypominają bohaterów *Bakakaju*), ani na etapie II (nie buntują się przeciw formie jak Józio i Miętus), ani na etapie 1, bo nie tkwią bezwolnie i nieświadomie w formie, ani na etapie 3 czy 4, bo nie mają aż tyle doświadczenia w zakresie życia w formach, by umiejętnie, świadomie i skutecznie wykorzystywać formy. To jakby osoby na 2 etapie na opak – bo posłusznie wypełniają wymogi tworzącej się nowatorskiej formy Fryderyka, licząc na korzyści dla siebie. Jednocześnie przeciwstawiają się tradycyjnym formom swojego środowiska, mają więc w sobie inicjatywę i chęć zmian, licząc, że forma Fryderyka przyniesie pozytywne zmiany w ich życiu. Nie są jednak typowymi bohaterami z 2 etapu, bo nie wpasowują się w formę już istniejącą, ale podejmują ryzyko udziału w tworzeniu się formy nowej, o której nie wszystko wiedzą.

Ostatnim „niedojrzałym” bohaterem jest parobek Józio. Potencjał jego niedojrzałości jest podwójny: po pierwsze, jest młody, kilkunastoletni, jak Henia i Karol, po drugie – pochodzi z chłopskiej rodziny, jest więc niższy, „niedojrzały” społecznie. To on jest odpowiedzialny za śmierć Amelii, depozytariuszkę formy dawnych wartości. Nic zatem dziwnego, że Fryderyk dostrzeże w nim sprzymierzeńca i będzie się starał go

włączyć w swoją teatralno-nowoczesną formę. Dodatkowo, Józek podczas bójki wykorzystuje nóż, od którego ginie Amelia, w związku z czym Fryderyk wykorzystuje to samo narzędzie do zabójstwa Siemiana (także reprezentanta dawnych form, głównie patriotyzmu).

Imię parobka jest znamienne. W powieściach Gombrowicz nazwał nim jeszcze tylko jedną osobę i jest nią narrator w jego pierwszej powieści *Ferdydurke*. Tamtejszy Józio świeżo zorientował się, że światem rządzą formy i rozpaczliwie chce się od nich uwolnić. Józio w powieści przedostatniej, *Pornografii*, także niszczy jedną formę (Amelia). Jego zaangażowanie w zmiany o obrębie form świadczy o jego niedojrzałości. „Drugi” Józio w przeciwieństwie do „pierwszego” jest bohaterem trzecioplanowym, a więc mniej znaczącym, usuniętym na koniec utworu. Miejsce narratora Józia w *Ferdydurke* zajmie w *Pornografii* narrator Witold, który pojawił się już w *Trans-Atlantyku* i który pojawi się też w ostatniej powieści – w *Kosmosie*. Witold jest bardziej rozważny, skupiony i przede wszystkim nie buntuje się już przeciw formie. Śmierć Józia jest więc mocnym akcentem zaznaczającym, z jakim charakterem bohatera od teraz chce utożsamiać się Gombrowicz. Zginął niedojrzały parobek, próbujący siłowo pokonać formę (jak Józio i Miętus), ten sposób walki z formą Gombrowicz zastępuje bardziej subtelnym podejściem, polegającym na szukaniu własnej formy i dążenia do jej realizacji.

To powiązanie imion dwóch bohaterów jest jednak niemożliwe do odczytania w tekście docelowym. Imię parobka z „Józka” zmieniono, wbrew narzucającemu się rozwiązaniu z wykorzystaniem techniki rutynowej – na „Olka”, niekojarzącym się zresztą z żadnym innym bohaterem Gombrowiczowskim. Tak radykalna zmiana będąca adaptacją we francuskim przekładzie zupełnie uniemożliwia powiązanie parobka z Józkiem z *Ferdydurke* i sprawia, że Józio odchodzi wraz z pierwszą powieścią i nigdy już się nie pojawia, a narrator Witold po prostu zajmuje jego miejsce. Jednak losy Józia w *Pornografii* mocno podkreślają ewolucję Gombrowiczowskiego bohatera na przestrzeni utworów i pomagają w jej dostrzeżeniu – w innym wypadku, jak we francuskim przekładzie, gdzie imiona się nie pokrywają, może ona umknąć uwadze czytelnika.

Niedojrzałość wpływa na dynamikę w obrębie świata form. Reprezentują ją osoby młode: 30-letni Józio oraz nastolatki (Miętus, Henia i Karol, parobek Józio). Choć ich wspólną cechą jest przyczynianie się albo do odrzucania form, albo tworzenia nowych, niedojrzałość w przypadku każdego z powyższych bohaterów działa nieco inaczej. Józio i

Miętus internalizują niedojrzałość i wykorzystują ją do zmiany własnej sytuacji. Zupełnie inaczej jest w przypadku Heni, Karola i Józia-parobka: ich młodość, a u Józia także niski status społeczny, decydują o charakterze niedojrzałości, która jednak nie stanowi zalety dla nich samych, ale przyczynia się do utworzenia teatralnej formy Fryderyka.

6.3.1. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego niedojrzałości

Tak jak w przypadku motywu formy, również motyw niedojrzałości został oddany niemal tak samo dokładnie w tekście docelowym, co w wyjściowym. Poniżej znajduje się tabela streszczająca zanalizowane w tym podrozdziale językowe jednostki tłumaczeniowe oraz zastosowane do ich przetłumaczenia techniki:

Tab. 4. Techniki użyte do przetłumaczenia motywu niedojrzałości

Motyw filozoficzny niedojrzałości		
	Językowa jednostka tłumaczeniowa	Technika tłumaczeniowa
Przypadki oddania motywu	Słownictwo związane z zielenią	Ekwiwalenty, odpowiedniki słownikowe, adaptacja
	Gwara	Ekwiwalenty, kompensacje
	Słownictwo teatralne	Tłumaczenie dosłowne
	Chłopięta, dziewczęta	Ekwiwalenty
	Pojęcia odwołujące się do polskiego patriotyzmu i patriotyczna pieśń młodzieżowa	Hiperonimy
	Bra...tanie	Odpowiednik słownikowy
	Cytaty z „Roty” i „Marszu sokołów”	Adaptacja
Przypadki nieoddania motywu	Imię parobka Józia	Adaptacja
	Okrzyk radości Miętusa, zawierający wzmiankę o zieloności	Pominięcie
	Moja Henia	Dodatek tłumacza
	Spojrzenia na koniec <i>Pornografii</i>	Modulacja

Dzięki użyciu głównie odpowiedników słownikowych i tłumaczenia dosłownego, zachowane zostały określenia zieloności, będącej symbolem niedojrzałości w *Ferdynandzie*, gwara ludowa, którą Miętus przejął od parobków, a także słowa związane z teatrem, charakterystyczne dla formy Fryderyka. Na szczególną uwagę zasługują przykłady, w których konieczność zachowania motywu niedojrzałości wymusiła użycie innego

rozwiązania, niż sugerowałby oczywisty wybór, wykorzystujący technikę rutynową. Chodzi przede wszystkim o słownictwo używane przez Syfona i Miętusa w trakcie „bitwy” na pojęcia. Dzięki temu, że tekst docelowy lawiruje między różnorodnymi ekwiwalentami, zachowany został kontrast między dwoma zakresami pojęć oraz związane z nimi konotacje. Na uwagę zasługuje też skojarzenie zieloności z niedojrzałością w *Ferdydurke*, polegające na zastąpieniu pierwszego z tych elementów drugim, będącym jego pełnym ekwiwalentem, bo oba pojęcia znaczą w *Ferdydurke* to samo. Oprócz tego, w tekście docelowym pominięte zostały niektóre aspekty związane z polską kulturą, co pozwala na wyeksponowanie motywu niedojrzałości. W walce słownej Syfona i Miętusa pojęcia odwołujące się do polskiego patriotyzmu i kultury zastąpiono bardziej ogólnymi, odwołującymi się do patriotyzmu w ogóle. Natomiast autentyczną patriotyczną pieśń młodzieżową zastąpiono w przekładzie inną, która parafrazuje jej słowa i sens, ale fikcyjną. Oba te zabiegi stanowią hiperonimy względem tekstu wyjściowego i pozwalają na zrozumienie motywu niedojrzałości, ale bez przeciążania czytelnika informacjami o polskich realiach kulturowych. Podobnie jest z cytataми z „Roty” i „Marszu sokołów”, w stosunku do których z kolei została zastosowana adaptacja.

Znacznie mniej liczne są przykłady niezachowania lub osłabienia motywu niedojrzałości, choć jest ich więcej niż przy motywie formy. Chodzi o przypadki, w których tekst docelowy cechuje niski lub zerowy stopień ekwiwalencji względem tekstu wyjściowego: imię parobka Józia, które zostało zamienione na imię Olek, zastąpienie okrzyku radości Miętusa, zawierającego wzmiankę o zieloności, okrzykiem o innej treści i pozbawionego zieloności, dodanie zaimka dzierżawczego „moja” przy przedstawianiu Heni, mimo że za drugim razem jej ojciec go nie używa, oraz zamianę spojrzenia w oczy na uśmiech w końcowej scenie *Pornografii*. Przy czym brak zieleni w wypowiedzi Miętusa jest zrekompensowany zielenią w innych miejscach, a poza tym zieleń nie stanowi głównego czynnika niedojrzałości u Miętusa, bo jest nim gwara parobków. Także przedstawienie Heni pierwszy raz jako „swojej”, a drugi raz już nie, jest dopiero „wstępem” do właściwego – teatralnego aspektu niedojrzałości, z którym Henia będzie związana. Jedynie pominięcie dramatyzmu w końcowej scenie *Pornografii* i zamiana imienia parobka wydają się być poważniejszymi przeszkodami w oddaniu motywu niedojrzałości, jednakże one same nie decydują o kształcie i sile niedojrzałości, a przykładów, w których jest on oddany jest nieporównanie więcej.

6.4. Analiza tłumaczeniowa motywu filozoficznego polskości

W podrozdziale 6.1.3 motyw polskości został scharakteryzowany jako specyficzny rodzaj formy. Jest to jednak charakterystyka bardzo ogólnikowa. Jak wynika z rozdziału 6.2 poświęconego analizie formy na przykładach z utworów Gombrowicza, nie tylko człowiek ewoluuje w obrębie formy, zmieniając swoją pozycję względem niej, ale też samo pojęcie formy – choć pozostało trzonem myśli Gombrowicza – ewoluowało w miarę kolejnych utworów. We wczesnych tekstach, *Pamiętniku z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*, forma jest silnie związana z konwencjami życia społecznego i ukazywana poprzez rządzące nim antagonizmy. W związku z tym często występują tam bogaci i biedni, niedoświadczeni nastolatki i dojrzały dorośli, szlachta i parobkowie, nauczyciele i uczniowie. Przy czym o ile w pierwszym utworze mamy do czynienia dopiero z galerią różnych typów bohaterów wraz z ich dziwacznymi przygodami w społeczeństwie – o tyle w *Ferdydurke* Gombrowicz pogłębia obserwacje społeczne i po raz pierwszy ujmuje je w ramy tego, co potem będzie określał formą i na bazie czego rozwinie swoją filozofię. Natomiast w ostatnich dwóch powieściach, *Pornografii* i *Kosmosie*, forma przybiera postać bardziej abstrakcyjną, zindywidualizowaną i złożoną. Późne rozumienie formy u Gombrowicza nie jest już jedynie synonimem relacji, jakie zachodzą między stereotypowymi rolami społecznymi, ale każdą niemal relacją, jaką jednostki są w stanie ustalić i przyjąć wobec reszty społeczeństwa. W przeciwieństwie do tego, polskość jest motywem stałym. Poglądy Gombrowicza na jej temat ustaliły się w realiach 20-lecia międzywojennego (opisanych w rozdziale 4.) i nie zmieniły się zasadniczo z biegiem lat.

Czasy, w których żył Gombrowicz, niejako narzucały temat narodowości. W XIX w. silne były ruchy narodotwórcze i narodowowyzwoleńcze, między innymi także u Polaków, którzy wtedy zabiegali o odzyskanie państwa. Temat patriotyczny, zabarwiony nostalgią za utraconym państwem i nadziejami na przywrócenie go był obecny w sztuce polskiej i bardzo na nią wpłynął. Przeżycia Polaków z okresu zaborów ukształtowały w dużej mierze ich tożsamość narodową. Miłość wobec ojczyzny nie osłabła, wręcz przeciwnie – nasiliła się podczas drugiego ważnego doświadczenia, jakim było odzyskanie państwa. Oddziało to na Gombrowicza tym silniej, że wydarzyło się to już za jego życia.

Dorastając w wolnej Polsce, miał możliwość obserwacji zachowań swoich rodaków. Zauważył, że patriotyzm polski jest tyleż pełen szczerych chęci, zapału i niemal religijnej gorliwości, co i bezmyślnego poddawania się temu, co mówi większość i dążeniom do wykluczenia z grona Polaków tych, którzy są choć trochę od nich odmienni. Te tematy zaczęły nurtować Gombrowicza na tyle wcześnie, że poświęcił im opowiadanie ze swojego debiutanckiego utworu, zbioru opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* – „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego”.

Głównym bohaterem opowiadania, będącym na etapie I, jest chłopak z rodziny raczej zamożnej, ale naznaczonej piętnem – matka Stefana jest pochodzenia żydowskiego. Jego ojciec jest arystokratą, ale zubożałym, i zdecydował się poślubić osobę niższą stanem, ale w lepszej sytuacji finansowej. Niestety czasy, w których żyją, nie sprzyjają Żydom i w związku z tym Stefan i jego matka są nieustannie stygmatyzowani – matka spotyka się z pogardą ze strony swojego męża, zaś Stefan jest dyskryminowany przez nauczycieli i kolegów. Nikt nie występuje otwarcie przeciw niemu, ale jest niepopularny wśród rówieśników, a nauczyciel nie chce go docenić i ostentacyjnie nie zwraca na niego uwagi, choć jest gorliwym i przykładnym uczniem. Stefan wyczuwa dystans i niechęć, wie, że ma to związek z jego matką i pochodzeniem i dlatego właśnie stara się zaskarbić sobie sympatię otoczenia ze zdwojoną siłą. A ponieważ w 20-leciu międzywojennym, kiedy się toczy akcja utworu, dominuje nastrój patriotyzmu, Stefan udowadnia na każdym kroku, że jest wielkim polskim patriotą.

W związku z powyższym motyw polskości obecny jest w opowiadaniu pod postacią licznych odwołań do oznak polskiego patriotyzmu, utworów lub symboli. Na tym polega też specyfika i odrębność tego motywu od znacznie ogólniejszego motywu formy – polskość dotyczy konkretnego kontekstu i realiów i to one stanowią nośnik jej sensów. Wcześniej odwołania do typowo polskich elementów, jak cytaty z pieśni i wierszy, imiona czy gry słowne bywały adaptowane bądź pomijane, aby uwypuklić uniwersalny, społeczny wydzźwięk motywu formy. W motywie polskości to one są nośnikami głównych znaczeń.

Najbardziej bodaj kluczowe i zapowiadające tematykę utworu jest już samo imię i nazwisko bohatera. Zostało ono wybrane nieprzypadkowo i nawiązuje do postaci historycznej, polskiego polityka i przywódcy wojskowego z XVII w., Stefana Czarnieckiego, który obecnie jest uznawany za bohatera narodowego. O randze jego popularności świadczy wzmianka o nim w tekście polskiego hymnu. Patronuje on zatem Czarnieckiemu

z utworu Gombrowicza, marzącemu, by stać się wielkim Polakiem. Jednak nadanie takiego imienia osobie o niepolskim pochodzeniu, spotykającej się z ostracyzmem zamiast uznania, nosi znamiona prowokacji i parodii. Jest oczywiste, że takim mocnym akcentem Gombrowicz rozpoczął polemikę z polskimi stereotypami. W pewnym momencie opowiadania główny bohater zresztą sam się przedstawia:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego</i> PL	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki</i> FR
Byłem wciąż hrabią <u>Stefanem Czarnieckim</u> z matki née <u>Goldwasser</u> (31-32)	j'étais toujours le même comte <u>Stefan</u> , fils d'un <u>Czarniecki</u> et d'une mère née <u>Goldwasser</u> . (99)

Jest oczywiste, że w tym przypadku konieczne było zachowanie zarówno nazwiska głównego bohatera (nawiązanie do bohatera historycznego), jak i jego matki (dowód żydowskiego pochodzenia) i tak też jest w tekście docelowym. Zarówno imię Stefana Czarnieckiego, jak i nazwisko jego matki – Goldwasser – zostały zachowane dzięki użyciu techniki transferu bezpośredniego. Dodatkowo, aby wyrównać ewentualny brak wiedzy dotyczącej historii Polski, w tekście docelowym zamieszczony jest zwięzły przypis od tłumacza, zawierający informację o tym kim był Czarniecki, dzięki czemu możliwe jest wywnioskowanie, jaką rolę pełni to nazwisko w opowiadaniu: « L'auteur a donné à son triste héros les nom et prénom d'un illustre hetman polonais du XVIII siècle (N.d.T.) » (99). Uwagę zwraca dodane od tłumacza przymiotnik „triste” w odniesieniu do bohatera. Choć subiektywny, dodatek ten zgadza się z linią interpretacji utworu według motywu polskości: Czarniecki, mimo starań, jest wykluczony z grona pełnoprawnych Polaków. Przypis o takim samym charakterze został umieszczony przy cytacie z patriotycznego wierszyka dla dzieci, „Katechizm dziecka polskiego”, z 1912 r.:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego</i> PL	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki</i> FR
Pamiętam także: Kto ty jesteś? Polak mały. Jaki znak twój? Orzeł biały. (27)	Je me rappelle aussi: Qu'es-tu? Un petit Polonais, Quel est ton signe ? L'aigle blanc. (94-95)

W tekście wyjściowym nie ma podanego tytułu utworu, z którego zaczerpnięty jest powyższy cytat. Jednak dzieci zapoznają się z nim w polskich szkołach, dzięki czemu jest powszechnie rozpoznawany, zwłaszcza dwa jego pierwsze wersy, które też znalazły się w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*. Zostały one przetłumaczone dosłownie, dzięki czemu czytelnik może poznać ich treść, a przypis informuje dodatkowo, że mają one charakter „patriotyczny i dziecięcy” i że były powszechne w 20-leciu międzywojennym: „Distique patriotique et enfantin à l’honneur entre les deux guerres (N.d.T.)”. Jedyne zastrzeżenie budzi ich charakterystyka jako „distique” (dystych, dwuwiersz), co jest pomyłką, bo cały utwór składa się z więcej niż przytoczonych dwóch wersów. Jednak błąd ten nie zmienia znaczenia cytatu i funkcji pełnionej przez niego w tekście. Ten, jak i wcześniejszy przypis umożliwiają zatem wyrównanie poziomu wiedzy czytelnika, poprzez objaśnienie kwestii, które są wiadome w oryginale implicytnie. Do powyższego cytatu odnosi się późniejsza wypowiedź Czarnieckiego, uparcie wierzącego, że może być członkiem formy patriotycznej:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego</i> PL	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki</i> FR
i ja jestem rogata dusza, łobuz, <u>Polak mały</u> (28)	moi aussi, je suis un gaillard, un polisson, <u>un petit Polonais</u> ! (96)

Tekst docelowy także zachowuje spójność pojęć („un petit Polonais”), dzięki czemu możliwe jest zrozumienie, że Czarniecki chce być właśnie takim idealnym małym patriotą, jakiego promuje wierszyk. Ponadto taki sam rodzaj spójności pojęć zachodzi też w odniesieniu do dwóch pozostałych, wymienionych określeń, „rogata dusza” i „łobuz”. Używa ich nauczyciel w trakcie lekcji, mówiąc o Polakach. Nauczyciel jest dla Czarnieckiego również autorytetem, więc używając jego pojęć Czarniecki chce powiedzieć, że utożsamia się z Polakami, o których nauczyciel opowiada:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego</i> PL	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki</i> FR
Polak zawsze był taki, jak to mówią – wisus i <u>rogata dusza</u> . (28)	Le Polonais a toujours été un sacre <u>polisson</u> , comme on dit, un vrai <u>gaillard</u> . (95)

W tekście docelowym spójność ta jest nawet większa, gdyż oba użyte przez nauczyciela zwroty zostają potem zacytowane przez Czarnieckiego. Natomiast po polsku rzeczownik „łobuz” nie jest zaczerpnięty bezpośrednio ze słów pedagoga, który w innym miejscu mówi „Polacy – zdolne, a leniwe szelmy” (27). Dopiero nawiązując do tych słów Czarniecki relacjonuje, że nauczyciel „miał słabość do leniwych łobuzów” (28), a słowa, że jest „rogatą duszą, łobuzem, Polakiem małym” następują potem. Spójność określeń jest więc w tekście docelowym nawet większa, niż w wyjściowym, bo w obu powyższych cytatach użyte są zwroty „gaillard” i „polisson”, bez pośrednictwa trzeciego określenia.

Nauczyciel odwołuje się także do wielkich bohaterów narodowych i przekonań przekazywanych uczniom w polskich szkołach, mających wpoić im przeświadczenie o wielkiej roli, jaką odegrała Polska w dziejach Europy. Używa w tym celu hasłowych, krótkich sformułowań, w założeniu, że uczniom znane są już związane z nimi przekonania:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego</i> PL	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki</i> FR
Panowie (...) – który inny naród był <u>Mesjaszem narodów?</u> <u>Przedmurzem chrześcijaństwa?</u> Któryż inny miał <u>księcia Józefa Poniatowskiego?</u> (27)	Messieurs! (...) Quel autre peuple a été <u>le Messie des peuples ? le rempart de la chrétienté ?</u> Quel autre a eu <u>un prince Joseph Poniatowski ?</u> (95)

W tekście docelowym te sformułowania są przetłumaczone dosłownie, jednak nie ma do nich przypisów. Zatem znaczenie denotacyjne zostaje zachowane, ale część konotowanych informacji pozostanie francuskojęzycznemu czytelnikowi nieznana. Z kontekstu łatwo się domyślić, że są one pochlebne dla Polski, a Poniatowski był ważną postacią w jej historii, skoro są one wymieniane przez nauczyciela zachwalającego swój kraj. Zatem możliwe jest odczytanie z nich niezbędnego minimum potrzebnego do zrozumienia motywu polskości.

Ten sam nauczyciel posuwa się w swojej miłości wobec Polski do tego, by ją zachwalać kosztem krytyki innych krajów. W czasie lekcji wspomina, że Polacy są wspaniali, a Polki piękne, powtarzając obiegowe, znane opinie i stereotypy. Oprócz tego chce uświadomić uczniom bogactwo języka polskiego poprzez przyrównanie go do języka francuskiego:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego PL</i>	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki FR</i>
Cóż Francuz? <u>Petit, petiot, très petit</u> – co najwyżej. A my, jakie bogactwo : <u>mały, malutki, maluchny, malusi, maleńki, malenieczki, malusieńki</u> i tak dalej. (27)	Que dit le français? « <u>Petit</u> », « <u>petiot</u> », « <u>très petit</u> » – tout au plus. Tandis que nous, quelle richesse : « <u>mały</u> », « <u>malutki</u> », « <u>maluchny</u> », « <u>malusi</u> », « <u>maleńki</u> », « <u>malenieczki</u> », « <u>malusieńki</u> », et ainsi de suite. (95)

Wybór francuskiego jest nieprzypadkowy, ponieważ w 20-leciu międzywojennym był on nadal powszechnie nauczany wśród dzieci i młodzieży z wyższych sfer, więc uczniowie mogą zrozumieć, na czym polega porównanie nauczyciela. Chodzi o zdrobnienia, które są często obecne w języku polskim i łatwo je utworzyć za pomocą wielu różnych sufiksów, w języku francuskim natomiast zdrobnienia nie są zbyt częste (co zresztą można było zauważyć we wcześniejszych przykładach tej analizy). Nauczyciel przeciwstawia bogactwo sposobów tworzenia zdrobnień po polsku bardzo ograniczonym możliwościom języka francuskiego w tym zakresie, co ma być argumentem za wyższością języka polskiego. Ta sytuacja jest dość czytelna, nawet w tekście docelowym, ponieważ porównywane są dwa języki, z czego najpierw po francusku wymienionych jest kilka zdrobnień. Zrozumiałe więc, że ciąg wyrazów w innym języku, który następuje potem, obejmuje także zdrobnienia od przymiotnika „mały”, w związku z czym zostały one oddane poprzez transfer bezpośredni, a ich znaczenie można odczytać z kontekstu.

Patriotyzm w opowiadaniu przechodzi zatem w formy nacjonalistyczne, a nawet szowinistyczne. Jednym z najmocniejszych tego przejawów jest w utworze antysemicki wierszyk, który służy dzieciom podczas zabaw:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego PL</i>	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki FR</i>
Czyż bo nie uoczy to i tajemniczy wierszyk: „ <u>Raz, dwa, trzy, wszystkie Żydy psy, a Polacy złote ptacy, a wychodzisz ty</u> ” – którym wywoływaliśmy się z towarzyszami, podczas zabaw na szkolnym podwórku? (27)	N’était-elle pas attirante et mystérieuse, cette comptine « <u>Un-deux-trois, les Juifs sont des oies, les Polonais sont en or, et c’est toi qui sors</u> » que récitait mes camarades pendant nos jeux dans la cour de l’école ? (94)

Efekt, jaki wywiera ten wierszyk, polega na skonstruowaniu nienawiści z niewinnością: dzieci powtarzają antysemickie hasła w trakcie zabaw. Ważnym elementem są tutaj miana, jakie zostały użyte w odniesieniu do Polaków i Żydów: „psy” i „złote ptacy” (archaiczna forma liczby mnogiej rzeczownika „ptak”). Jest to wierszyk wymyślony przez Gombrowicza, nie jest cytatem (jak na przykład cytaty z pieśni „Marsz Sokołów” czy „Katechizm dziecka polskiego”), ani obiegowym hasłem, jak na przykład popularne w 20-leciu w Polsce (i też nacjonalistyczne) „swoj do swego po swoje”. Aby oddać charakter dziecięcej wyliczanki i jednocześnie antysemicki sens, tekst docelowy zachowuje rymy i zwięzłą formę, a także kontrast między pozytywnym wizerunkiem Polaków i negatywnym Żydów, przemianowując ich odpowiednio na „Polaków ze złota” – „les Polonais sont en or” i „gęsi” – „des oies”. Francuski tekst docelowy stanowi więc ekwiwalent przesunięty (tj. ekwiwalent oddający konotacje tekstu wyjściowego kosztem zmian denotacyjnych [Lukszyn, 1998: 79]), w którym zderzenie pozytywnego wizerunku Polaków z negatywnym Żydów zostało oddane za pomocą innych środków językowych, konotujących jednak te same skojarzenia.

Oprócz tego w opowiadaniu pojawiają się cytaty z pieśni żołnierskich. Cytuje je sam Czarniecki, który zdecydował się dowieść swojego patriotyzmu, wstępując do wojska²⁶:

<i>Pamiętnik Stefana Czarnieckiego PL</i>	<i>Mémoires de Stefan Czarniecki FR</i>
1. I oto – byłem żołnierzem, ułanem i śpiewałem wraz z innymi: <u>ułani, ułani, malowane dzieci, niejedna panienka za wami poleci.</u> (31)	1. Je deviens ainsi soldat, uhlan, je chantai avec les autres : « <u>Uhlans, uhlands, jolis enfants, plus d’une demoiselle courra vers vous gaiement.</u> » (99)
2. <u>Wojenko, wojenko, cóżes ty za pani?</u> (32)	2. <u>Guerre, chère guerre, quelle maîtresse es-tu ?</u> (100)

W obu przypadkach cytaty zostały przetłumaczone dosłownie, z zachowaniem sensu i wydźwięku oryginalnych cytatów. Drugi z nich zawiera rym podkreślający, że jest to

²⁶ Opowiadanie powstało w 1926 r., być może więc Czarniecki był tym żołnierzem, którym nie został Gombrowicz w 1919 r., kiedy rozpoczęła się wojna polsko-rosyjska o granice? Zbiorowe zaangażowanie traktował Gombrowicz bardzo nieufnie i wystrzegał się go także i pod innymi aspektami, więc opowiadanie, pokazujące żołnierzy jako bezwolnych uczestników tragicznej rzezi, można traktować jako rozrachunek z tamtym doświadczeniem odmowy uczestnictwa w wojnie, które traktowane było jako brak wdzięczności za odzyskanie niepodległości.

piosenka, i z tego powodu jego słowa są nieznacznie zmodyfikowane. „Uhlans, uhlans, jolis enfants, plus d’une demoiselle courra vers vous gaiement”. Ani po polsku, ani w tekście docelowym nie ma podanych tytułów piosenek, z których pochodzą cytaty. A chodzi o piosenkę anonimową „Hej, hej ułani malowane dzieci” z XIX w. oraz „Wojenko, wojenko”, której autorstwo jest przypisywane różnym osobom, niepewna jest też data jej powstania, choć za najbardziej prawdopodobny podaje się 1914 r. Ponieważ bohater informuje w tekście, że został żołnierzem i śpiewał jedną z nich, łatwo się domyślić, że była to piosenka żołnierska. Po francusku dodatkowo cudzośćłów ułatwia identyfikację fragmentu jako cytatu. Druga z nich jest trudniejsza do zidentyfikowania jako fragment piosenki (obie z nich są oczywiście piosenkami polskimi i nie były tłumaczone na francuski). Jedynie dlatego, że jest to pytanie retoryczne oraz brzmi właśnie jak fragment jakiegoś utworu, można się domyślać jego pochodzenia. Z pewnością przypisy objaśniające pochodzenie cytatów ułatwiłoby zrozumienie ich roli, ale już sama ich obecność w tekście, ich sens oraz fakt, że wypowiada je Stefan Czarniecki świadczą o tym, że w pełni przyjął i zaakceptował los żołnierza.

Powyższe, a także poprzednie przykłady z opowiadania „Pamiętnik Stefana Czarnieckiego” zawierają fragmenty ważne z punktu widzenia motywu polskości. Pozwalają one w pełni zrozumieć charakter zaangażowania patriotycznego tytułowego bohatera oraz atmosferę patriotyzmu i antysemityzmu w Polsce międzywojennej. W szerszej perspektywie, patriotyzm został tu ukazany jako forma, czyli jeden ze sposobów regulowania relacji międzyludzkich, wyznacznik wartości i zachowań. Tę formę Gombrowicz wyraźnie krytykuje, pokazując losy zagubionego, dyskryminowanego chłopca, który z powodu pochodzenia i mimo autentycznego, osobistego zaangażowania w sprawy patriotyczne, nie uzyskał pełni szacunku, o jakim marzył. Wynika to z faktu, że bohaterowie *Pamiętnika* znajdują się na etapie I, a zatem przed wejściem w formy. Również i Stefan Czarniecki stara się zdobyć pozycję w formie patriotyzmu, ale nie jest w stanie pojąć, do jakiego stopnia jego „niższość”, związana z pochodzeniem, jest ku temu przeszkodą. Skoro nie wie, że pochodzenie ma w tej formie kluczowe znaczenie i ponosi niemal ciągle klęski, to oznacza, że nie rozumie formy patriotyzmu i nigdy nie wychodzi poza swoją pozycję na etapie I. Francuski tekst docelowy nie podaje wszystkich informacji zawartych w tekście wyjściowym. Polskiemu czytelnikowi są one po prostu znane i nie wymagają objaśnienia, natomiast dla francuskojęzycznego czytelnika mogą być

niezrozumiałe. Zwięzłe, nieliczne przypisy wyjaśniają niezbędne minimum pozwalające zrozumieć wydźwięk większości typowo polskich faktów czy utworów. W związku z tym, choć przekład mógłby być bogatszy w objaśnienia, mimo wszystko pozwala na odczytanie motywu polskości.

Motyw polskości po raz pierwszy pojawił się w omówionym powyżej opowiadaniu ze zbioru *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Jednak głównym utworem, gdzie Gombrowicz w pełni zobrazował swoje poglądy na temat polskości, jest *Trans-Atlantyk*. Powieść ta została napisana znacznie później, po II wojnie światowej i po opuszczeniu kraju przez Gombrowicza. W związku z tym motyw polskości jest tam pogłębiony i zaktualizowany o doświadczenie polskiego emigranta i obserwatora horroru ostatniej wielkiej wojny XX w., która wywarła trwałe ślady na historii Polski. Jednak z drugiej strony, *Trans-Atlantyk* nie jest powieścią wyłącznie o II wojnie światowej, to uniwersalna powieść o polskości w ogóle (Malić, 1984: 254-255). Jej bohater, kolejne wcielenie człowieka Gombrowiczowskiego, ma trudności z ustaleniem swojego stosunku wobec polskości. Stosunek ten jest złożony, niejednoznaczny i ewoluuje w trakcie utworu. Dlatego też charakterystyka głównego bohatera *Trans-Atlantyku* będzie nieco dłuższa.

Przede wszystkim, uderza kontrast między dwoma utworami poświęconymi polskości. Opowiadanie o Stefanie Czarnieckim kończy jednoznaczna, krytyczna konstatacja, że polski patriotyzm 20-lecia międzywojennego jest narzędziem służącym do manipulacji i opresji oraz prowadzi do wykluczenia społecznego niektórych jednostek („pieścicie jaskółki, a dręczycie żaby, czepiacie się nosa; nieustannie kogoś tam nienawidzicie” [Bakakaj, 34]). Powieść *Trans-Atlantyk*, choć o wiele dłuższa, z bardziej rozwiniętą akcją, większą liczbą wątków i postaci, jest o wiele mniej jednoznaczna. O ile wcześniej Gombrowicz skupił się na jednym aspekcie polskości, który skrytykował, o tyle potem odczuł potrzebę „rozprawienia” się ze wszystkim, z czym się ona wiąże. Tym razem nie udało mu się wypracować jednoznacznego stanowiska i powieść, choć dłuższa i bardziej złożona, przynosi jedynie zapis ścieżki Witolda na jego drodze do własnego ujęcia polskości.

Przy rozpatrywaniu *Trans-Atlantyku* trzeba uwzględnić fakt, że to charakterystyka kolejnego etapu rozwoju człowieka w obrębie formy. Stefan Czarniecki, będący na etapie numer I, był bardzo zagubiony i niezdolny do ujrzenia innych aspektów polskości niż ten, którego sam doświadczył, i nie nazywał go jeszcze wtedy formą. Kolejny bohater, Józio w

Ferdydurke, będący na etapie numer II, odkrył świat form i zdał sobie sprawę do jakiego stopnia jest w nim uwięziony; od początku do końca starał się uniknąć za wszelką cenę wejścia w jakąkolwiek formę, a gdy mu się to nie udawało, wszystkie siły koncentrował na próbach wyrwania się z niej. Wniosek z utworu był taki, że forma jest nieunikniona. Wobec tego główny bohater *Trans-Atlantyku* podejmuje ścieżkę trudną, ale konieczną: akceptuje istnienie formy i bierze na „warsztat” jedną z nich, polskość, próbując znaleźć w jej obrębie swoje stanowisko, swoje miejsce. Dlatego też przynależy on do etapu numer 2 w obrębie modelu Nowaka. Oznacza to, że wchodzi w świat form i stara się osiągnąć jak najwyższą pozycję w jednej z nich i stanowi przejście między Józiem (etap II), a Fryderykiem (etap 3 i 4).

Polskość jest reprezentowana przez pana Tomasza. Witold poznaje go, będąc na emigracji w Buenos Aires. Tomasz jest człowiekiem starszym, poważnym i uczciwym, gorącym patriotą: na wieść o wojnie chce wysłać swojego jedyne go syna do walki w obronie Polski. Jest też honorowy. Znieważony w barze nie oddaje przeciwnikowi, który rzucił w niego kubkiem; zamiast wdawać się w karczemne bójki, wyzywa go na pojedynek. Przy tym wartości narodowe, jakim hołduje Tomasz, są już nieaktualne: patriotyzm za wszelką cenę nie zda się na nic, bo Polska właśnie przegrywa wojnę i wysyłanie żołnierzy do walk przyniesie im pewną śmierć. Tomasz nie jest więc bohaterem jednoznacznie negatywnym, ale wyznawane przez niego zasady nie przynoszą pożytku i wynikają ze zbiorowego nacisku, który działa na jego własną szkodę – każe mu poświęcić swoje dziecko w imię narodu – choć on sam jest tym naciskiem na tyle zmanipulowany, że nie postrzega ewentualnej straty syna jako szkody, tylko jako ofiarę, którą jest winny Polsce. Nie sam ojciec jest więc krytykowany, ale wartości, które mu narzucono i których nie można potępić bez narażania się samemu na potępienie przez ogół. Wobec tego Tomasz jest w pewnym sensie niewolnikiem formy. Natomiast celem Gombrowicza jest „[u]jawnić, zalegalizować ten drugi biegun odczuwania, który każe jednostce bronić się przed narodem, jak przed każdą zbiorową przemocą” (Gombrowicz, 1986: 6). W tym celu pod koniec pierwszego rozdziału Witold, główny bohater *Trans-Atlantyku*, zwraca się w kierunku statku z rodakami odpływającymi do Europy, złorzecząc Polsce. Robi to kompulsywnie, gwałtownie, emocjonalnie, co upodabnia go nieco do spontanicznego i też emocjonalnego Józia z *Ferdydurke*. Jego przekleństwo jest swego rodzaju manifestem o niezwyklej sile: tak jak wrogie państwa najechały na Polskę, tak Gombrowicz wypowiada

swoją wojnę nieaktualnym, przebrzmiałym wartościom polskim. Jednak, choć po wypowiedzeniu go nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że ta polskość tradycyjna, skostniała, Witoldowi się nie podoba – zamiast odrzucić ją i pójść swoją drogą, rozpoczyna żmudny proces ustanawiania jej na nowo. Nieustanna ucieczka z poprzedniej powieści ustąpi miejsca akceptacji formy jako takiej, choć nie pozbawi bohatera chęci dokonywania w niej zmian. Tym samym Witold plasuje się na etapie II, jako osoba próbująca zdobyć jak najlepszą pozycję w obrębie formy patriotycznej, wiecznie poszukująca najlepszego podejścia, które zapewni jej uznanie otoczenia.

Cytowany powyżej fragment *Trans-Atlantyku* zapowiada tematykę całego utworu. Witold szuka alternatywy dla polskości, która zostaje nazwana ojczyzną; remedium na nią ma być jej przeciwieństwo, syncryzma. Ta opozycja wykrystalizowuje się po spotkaniu Tomasza i jego syna, Ignacego. Ignacy bardzo mało się udziela i zostaje opisany jedynie ogólnikowo. Wynika to z braku jego światopoglądowego ukształtowania – o ile ojciec ma już ustalony system wartości, o tyle syn dopiero jest w fazie kształtowania, *tabula rasa*. Moment, kiedy ojciec chce go wysłać na wojnę, mógłby być przełomem w jego życiu i sprawić, że przejąłby postawę ojca. I właśnie wtedy, kiedy decydują się losy chłopaka, na jego drodze staje Gonzalo, który ma zupełnie inne plany odnośnie do jego przyszłości.

Gonzalo jest towarzyszem Witolda od czasu, kiedy nawiązują znajomość po przyjęciu, na które zaproszeni byli różni artyści i osoby ze świata kultury. Jest frywolnym milionerem i *bon vivantem*, spędzającym całe dnie na zabawach lub w zaciszu swojej luksusowej rezydencji, i na uganianiu się za młodymi chłopcami. Gonzalo jest przy tym emocjonalny, delikatny i strachliwy, panikuje na wieść o tym, że wyzwano go na pojedynek i zgadza się na niego stawić tylko pod warunkiem, że będzie oszukany: pistolety mają być nabite przez świadków tylko na niby, a w rzeczywistości pozostać puste, bez kul. Gonzalo różni się zatem diametralnie od ideału Polaka-patrioty, religijnego i uznającego tradycyjny model rodziny, stawiającego nade wszystko obowiązek patriotyczny, nawet kosztem swojego szczęścia. Gombrowicz przeciwstawia Gonzala-*bon vivanta* Tomaszowi-patriocie i sprawia, że obaj toczą symboliczną walkę o duszę syna. Od tego, czy Gonzalo zjedna sobie jego sympatię, czy nie zdoła go wyrwać spod ojcowskiej woli, zależeć będzie postawa Gombrowicza wobec polskości – jak zostało wspomniane powyżej, nie zostanie ona ostatecznie ustalona. W krytyczną noc, kiedy Tomasz chce zabić syna, by go w ten sposób ochronić przez zgubą i demoralizacją przez obcokrajowca, a Gonzalo chce

podstępem sprawić, by Ignacy zabił ojca, do rezydencji Gonzala zajeżdża towarzystwo emigracji polskiej pod przewodnictwem polskiego pośła i utwór kończy się zabawą, śmiechem i tańcem. W ten sposób Gombrowicz dystansuje się od dwóch stanowisk wobec polskości, co nie oznacza jednak, by nie miał na jej temat zdania.

Początek utworu cechuje odrzucenie, negacja formy polskości, zupełnie w stylu, w jakim miało to miejsce w *Ferdydurke*. Sprawy się komplikują, gdy Witold poznaje Gonzala, a potem Ignacego i Tomasza. Od tej pory będzie przyjmował stanowisko konserwatywne przy Gonzalu, którego frywolne zachowanie budzi w nim niesmak, a buntownicze, gdy będzie myślał o Tomaszu i jego niepotrzebnym oddaniu się przegranej sprawie. Dopiero po wieści o przegranej Polski na wojnie Witold zacznie odczuwać wszystko, co związane z patriotyzmem jako „Puste” i skłoni się w stronę Gonzala, który reprezentuje wszystko, co świeże i przyczyniające się do odnowienia polskości:

Pragnienie (...) duszy mojej było takie: aby coś się Stało. O, niechże co chce się dzieje, byleby to z miejsca ruszyć... (...) A bo dosyć, dosyć tego starego, niech co Nowe będzie! Dać tedy trochę luzu chłopakowi, niech on Co Chce robi. A niech ta Ojca sobie zamorduje, i Bez Ojca będzie (...)! (*Trans-Atlantyk*, 114).

Ta wypowiedź zostaje umieszczona na końcu utworu, w trakcie nocnego przyjęcia, kiedy ma się wyjaśnić dalszy los Ignacego. Witold decyduje się więc nie ostrzegać ojca o spisku Gonzala, biorąc jego stronę. Z pewnością na taką decyzję Witolda miały wpływ wcześniejsze słowa Gonzala, który przekonywał go do porzucenia starych, anachronicznych i jałowych zasad na rzecz wolności i nowości:

Powidzże mnie: żadnego ty Postępu nie uznajesz? Mamyż w miejscu dreptać? A jakże ty chcesz żeby co Nowego było, gdy ty Stare wyznajesz? Wiecznież tedy Pan Ojciec syna młodego pod batogiem swoim ojcowskim mieć będzie, wiecznież ten młody za Panem Ojcem ma klepać pacierze? Dać trochę luzu młodemu, wypuścić go na swobodę, niech pobryka! (...) Do diabła z Ojcem i Ojczyzną! (...) A po co tobie Ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyzną ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz! (*Trans-Atlantyk*, 60-61).

W powyższym fragmencie zawarta jest jedna z najważniejszych w utworze koncepcji: paralela między ojcem i ojczyzną, a synem i przypisaną mu analogicznie synczyzną, stanowiącą nową koncepcję streszczającą wszystko to, do czego Gonzalo chciałby przekonać Witolda (i Ignacego).

<i>Trans-Atlantyk</i> PL	<i>Trans-Atlantique</i> FR
Do diabła z <u>Ojcem</u> i <u>Ojczyzną</u> ! <u>Syn</u> , <u>syn</u> , to mi dopiero, to rozumiem! A po co tobie <u>Ojczyzna</u> ? Nie lepsza <u>Syncyzna</u> ? <u>Syncyzna</u> ty <u>Ojczyznę</u> zastąp, a zobaczysz! (60-61)	- Au diable le <u>Père</u> et la <u>Patrie</u> , grommela-t-il. Le <u>Fils</u> , ah le <u>fils</u> , c'est autre chose, la tout s'éclaire ! Qu'as-tu à faire de la <u>Parie</u> ? La <u>Filistie</u> , n'est-ce pas mieux ? Echange la <u>Patrie</u> contre la <u>Filistrie</u> et tu verras ! (889)

W tekście docelowym podobny zabieg został przeprowadzony w oparciu o wyraz „patrie” (ojczyzna), od którego możliwe było utworzenie „syncyzny” – „filistrie”, z tym samym sufiksem „-trie”, ale różniące się początkiem: filistrie wzięło się od „fils” (syn) tak samo, jak „ojczyzna” kojarzy się z „ojcem” (i analogicznie patrie – père). Tym samym, autorskiemu neologizmowi (czyli używanemu przez danego autora [Lukszyn, 1998: 201]) w tekście wyjściowym odpowiada neologizm okazjonalny w tekście docelowym.

Nie tylko jednak w ten sposób koncepcja syncyzny Gonzala silnie wybrzmiewa w utworze. Podkreśla ją sam charakter Gonzala, którego Gombrowicz stara się ukazać jako jak najbardziej odmiennego od tradycyjnego i stereotypowego wizerunku polskiego patrioty, jak to tylko możliwe.²⁷ Gonzalo, tak jak i inne postaci u Gombrowicza, jest mało realistyczny, za to skupia w sobie te cechy, które akurat służą zobrazowaniu danego motywu filozoficznego. Jako piewca nowości, Gonzalo jest więc ekscentryczny w stylu życia, zachowaniu i ubiorze, jest ucieleśnieniem prowokacji i łamania granic. Podkreślają to między innymi określenia Gonzala jako „Gonzali” (co stanowi żeński wariant jego prawdziwego imienia) oraz liczne zdrobnienia, przez które Gonzalo upodabnia się do dziecka lub do kobiety, łamiąc stereotyp o silnym, odważnym mężczyźnie, jakim powinien być Polak-patriota:

<i>Trans-Atlantyk</i> PL	<i>Trans-Atlantique</i> FR
1. Znów tedy na Gonzala patrzę w osłabieniu mojem, ale nie Gonzalo to chyba, a <u>Gonzala</u> (...) (111)	1. Dans l'état de faiblesse où je me trouvais, je regardai Gonzalo, et ce n'était plus Gonzalo mais bien <u>Gonzala</u> . (950)
2. Poszedł spać Tomasz. Poszli też Ignac, Horacio, a i <u>Gonzala</u> chytra na spoczynek zdąży (113)	2. Tomasz partit se coucher. Ignace et Horacio se retirèrent à leur tour, et la fourbe <u>Gonzala</u> se rendit en hâte, elle aussi,

²⁷ Szczegółowy opis syna i ojca w kontekście reprezentowanych przez nich ojczyzny i syncyzny zob. Malić, 1984: 242-243.

	vers le lieu de son repos. (952)
--	----------------------------------

Nikt na głos nie nazywa Gonzala Gonzalą, ale narrator używa tego miana, by dać czytelnikowi do zrozumienia, że bohater jest kobiecy, delikatny. W tekście docelowym żeński wariant imienia jest zachowany dzięki transferowi bezpośredniemu bez zmian i pełni tę samą funkcję. Było to możliwe, ponieważ w tekście wyjściowym i docelowym imiona kończące się na literę „a” są zazwyczaj imionami żeńskimi. Podobnie jest ze zdrobnieniami, które także pogłębiają wyżej wspomniane wrażenie i są używane tylko przez narratora Witolda:

<i>Trans-Atlantyk PL</i>	<i>Trans-Atlantique FR</i>
1. Gonzalo tedy znowu, żebym ja do nich szedł, a jak upojony na wybranka swojego spogląda i chcąc jemu się przypodobać, a w oko wpaść, <u>Oczko przymruża</u> , ręką <u>Rączką</u> rusza, chichocze, a na siedzeniu podskakuje... (47)	1. Gonzalo revient à sa charge - Allez, parleur, et contemple son Elu d'un air enamouré. Voilà que, pour attirer son attention, pour le Séduire, il se met à lui <u>faire de l'œil</u> , à agiter sa main (sa <u>menotte</u>), à glousser, à sautiller sur ses fesses. (876)
2. A to więc <u>Rączką</u> machnie; a to <u>oczkiem</u> strzeli; to znów gałki z chleba podrzuca, to <u>szklaneczką</u> brzęczy, to <u>paluszkciem</u> drobi, a tak pośród tych <u>figielków</u> swoich jak Indor między <u>Wróbelkami</u> ... (50)	2. Il agite sa <u>menotte</u> , lance une <u>œillade</u> , catapulte des Boulettes de pain, fait tinter son <u>verre</u> , tambourine des <u>doigts</u> sur la table, on dirait un Dindon se pavant au milieu des <u>piafs</u> ... (879)
3. <u>Pisnął</u> cienko bardzo, <u>rączkami</u> zamachał, <u>oczkiem</u> spojrzął i <u>rzekł</u> <u>Głosikiem</u> swoim: - Mnie na pojedynek wzywają?! Dopieroż powiadam: - Zostaw ty <u>Głosik</u> , zostaw <u>Oczko</u> , <u>rączkę</u> i lepiej spełń powinność swoją! (59)	3. Il poussa un <u>petit cri suraigu</u> , agita ses <u>menottes</u> , <u>lança une œillade</u> et <u>pépia</u> : - On me provoque en duel? - Abandonne ta <u>petite voix</u> , tes <u>œillades</u> et tes <u>menottes</u> , et tache un peu à faire ton devoir ! (887)
4. Znów tedy na Gonzala patrzę w osłabieniu mojem, ale nie Gonzalo to chyba, a <u>Gonzala</u> , i nie Ręka, ale <u>Rączka</u> pulchna Mała choć duża, włochata; i palce Cukrowe, Cienkie, choć Duże Paluchy, a <u>Paluszki</u> chyba; i Okiem mruży, mruga, ale Oko <u>Oczko</u> ... (...) nawet mnie nie odpowiedział, a tylko <u>paznokietki</u> pod światło ogląda. (111)	4. Dans l'état de faiblesse ou je me trouvais, je regardai Gonzalo, et ce n'était plus Gonzalo mais bien <u>Gonzala</u> . Et sa main n'était plus une main mais une <u>menotte</u> dodue, menue, assez grande pourtant et velue. Et ses Doigts tout sucrés, tout fuselés, avec leurs phalanges épaisses et pourtant <u>minces</u> ... Il battait des cils, clignait de l'œil, mais un œil qui avait des <u>mignardises d'œillet</u> . (...) Gonzalo ne me répondit meme pas : il examinait ses <u>ongles</u>

We wszystkich przypadkach, gdzie występuje zdrobnienie od rzeczownika „ręka”, czyli „rączka”, w tekście docelowym występuje zdrobnienie „menotte”, oznaczające głównie rękę dziecka, co także wiąże się z jej małym rozmiarem. W jednym przypadku zdrobnienie jest utworzone poprzez dodanie przymiotnika „petit” (mały): „petite voix” (głosik”, [3]). W pozostałych przypadkach zdrobnienia nie występują (oeil [1], verre [2], doigts [2, 4], piafs [2]), lub też zdrobniały charakter zostaje zasygnalizowany w nieco inny sposób. „Rzekł Głosikiem” zostaje zamienione na „pépia” [3], co można by przetłumaczyć jako „zaćwierkał, zakwilił” (chodzi o dźwięk wydawany przez małe ptaki), „Oczko przymruża” [1] i „oczkiem strzeli” [2] zostaje zamienione na „il se met à lui faire de l’œil”, „il lança un œillade”, a oba te wyrażenia oznaczają znaczące spoglądanie w kierunku danej osoby, by zwrócić jej uwagę, często pojawiające się w kontekście miłosnym. „Paluszki” [4], które zostały oddane jako „palce”, opatrzone są przymiotnikiem „minces”, czyli „smukłe, szczupłe”. W jednym przypadku natomiast zdrobnienie pojawia się w tekście docelowym, choć nie ma go w oryginale: „Pisnął cienko bardzo” [3] – „il poussa un petit cri suraigu” (pisnął bardzo cienko, piskliwie, wysoko). Zatem większość zdrobnień występuje w obu wersjach językowych jako ekwiwalenty przesunięte, mające nieco inny sens słownikowy, ale konotujące te same cechy (Lukszyn, 1998: 79), jakimi Gonzalo odznacza się w tekście wyjściowym. Oprócz tego w tekście docelowym jedno zdrobnienie jest naddatkowe. W związku z tym, choć niektóre zdrobnienia nie występują i zostały zastąpione standardowymi, podstawowymi wersjami leksemów z tekstu wyjściowego, charakter Gonzala jako osoby wydelikaczonej, kapryśnej (przeciwnej ideałowi Polaka) występuje w obu tekstach.

Podobną rolę pełnią zdrobnienia używane przez samego Gonzala, a odnoszące się do Ignacego. Dodatkowo Gonzalo podkreśla nimi swoją sympatię i zainteresowanie wobec chłopca, co łamie inny stereotyp dotyczący Polaka-patrioty, który powinien żyć w zgodzie z wartościami katolickimi i związać się z kobietą (najlepiej poprzez małżeństwo, do którego Gonzalo z pewnością nie dąży), a nie z osobą swojej płci:

<i>Trans-Atlantyk</i> PL	<i>Trans-Atlantique</i> FR
1. - Wszystko przez <u>Ignaska</u> , <u>Ignaska</u> <u>mojego</u> ! (59)	1. „Et tout ça à cause d’ <u>Ignace</u> , de <u>mon Ignace</u> !” (888)

2. A <u>gdy Ignasieniek</u> mój Starego swojego buchbachem napocznie, pewnie dla mnie miększym, łaskawszym będzie, bo przecie kryminał! (111)	2. Et quand <u>mon gentil petit Ignace</u> aura touché à mort son Vieux à coups de Boumbam, alors il se fera mou et docile entre mes mains, car cette affaire sentira la taule d'une lieue ! (950)
3. Gdy ja dzielnie jemu stanę i męskość swoją okażę, już chyba on mnie wypić z <u>Ignasieńkiem swoim-moim</u> nie wzbroni... (61)	3. Ayant pu constater que je me suis présenté courageusement sur le pré, que ma virilité est donc averée, il ne saurait m'empêcher de trinquer avec <u>son Ignace à lui, son Ignace à moi...</u> (889-890)

Język francuski nie dysponuje tak bogatym wachlarzem możliwości tworzenia zdrobnień, co język polski. Dlatego też różne zdrobniałe warianty imienia Ignacego w tekście docelowym zostały zmienione na standardową wersję imienia. Za to dodane do nich zaimki dzierżawcze („mon Ignace”, „Ignace à moi”, „mon (...) Ignace” – „mój Ignacy”) podkreślają afektywny stosunek Gonzala do Ignacego i taką samą rolę pełnią przymiotniki: „gentil” – „miły” i „petit” – „mały”, będące ekwiwalentami przesuniętymi i w związku z tym pełniącymi podobną rolę, co zdrobnienia.

Jest jeszcze inny sposób, w jaki Gonzalo daje upust swoim skłonnościom, nie tylko do młodego Polaka, ale też do zabawy i żartów. W kilku momentach powieści występują fragmenty piosenek ludowych: podczas zabawy w sali tanecznej, gdzie Witold z Gonzalem zapoznają się z Tomaszem i Ignacym, na przyjęciu u Gonzala po pojedynku i wreszcie, na końcu utworu, na zabawie po kuligu z towarzystwem polskiej emigracji:

<i>Trans-Atlantyk</i> PL	<i>Trans-Atlantique</i> FR
1. Cacy cacy jest Pankracy, choć i gładki mnie Ignacy! (51)	1. Dieu que cet Horace est bichon/ Mais Ignace est bien plus mignon! (879)
2. Mama tańców zakazuje, A ja skoczkiem dokazuję! (51)	2. Maman n'veut pas que j'aille au bal danser! Mets ta rob'blanche, y'a pas de mal a valser ! (879)
3. Oczko moje co tak strzelasz Ubij, zabij, idzie Grzela! (51, 85)	3. Ô mon oeil, où s'en vont tes flèches, Gare au Vieux, sus a ce reveche ! (880, 917)
4. Buziak, buziak, ojej Józiak, Nie dla Józia moja buzia! (52)	4. Un becot, mon Jojo, vite un becot ! Non, Jojo, pas pour toi, mon p'tit museau ! (880)
5. Choć to kwika ma Podwika	5. Piaille et grogne, ma Mie, tant que tu

Dalej, dalej, lepiej Dolej! (85)	veux Buvons un coup, amis, buvons-en Deux ! (918)
6. Matuś matuś, oj to Fika Ale lepiej jeszcze Klika! (86)	6. Maman, maman, on fait la Galipette C'est merveilleux quand on est tous Pompettes ! (918)
7. Za górami, za lasami Tańcowała Małgorzatka z góralami! (114)	7. Par les monts et les bois Voyez Margot qui danse Qui danse avec les gars Et marque la cadence. Le Mont tremble en cadence Et tremblent les sapins Car c'est Margot qui danse Et c'est moi qui la tiens. (955)
Za górami, za lasami Tańcowała Małgorzatka z góralami! (115)	Le Mont tremble en cadence Et tremblent les sapins Car c'est Margot qui danse Et c'est moi qui la tiens. (956)
8. - Tańcz mazgaju, dlaczego nie tańczysz ? Cóż to, nie wiesz, że Polak do tańca a i do Różańca ? Tańcz, tańcz, Krakowiaka!	8. - Danse, Mollusque ! pourquoi ne dances-tu pas ? prier et danser, c'est ça, le Polonais ! <i>Tout en dansant la mazurka</i> <i>Il recite un Ave Maria...</i>
9. Abośmy jacy tacy Chłopcy Krakowiacy! (116)	9. Danse, allons, danse ! Les violons attaquent une krakowiak : <i>Danser, sauter, c'est ça la vie/</i> <i>Pour nous, les gars de Cracovie! (957)</i>
10. Bo w Mazurze taka dusza, Że choć umarł to się rusza! (116)	10. Le Mazour, fût-il mort/ Bondit et danse encor! (958)

Niektóre z tych cytatów pochodzą z autentycznych, tradycyjnych polskich piosenek (cytaty 7 i 10: *Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki*). Reszta (1-4) to pseudocytaty stylizowane jedynie na ludowe piosenki. Podczas pierwszych dwóch sytuacji te wierszowane rymowanki są wyśpiewywane przez Gonzalę w ramach zaczepnych czynności pod adresem Ignacego, którego próbuje wyciągnąć spod opieki ojca (ojczyzny), a przeciągnąć

na stronę syncyzny, czyli zabawy, beztroski, wolności. W związku z tym rymowanki 1-6 zarówno po polsku, jak i w tekście docelowym mają charakter:

- zalotny („Buziak, buziak, ojej Józiak,/Nie dla Józia moja buzia! – „Un becot, mon Jojo, vite un becot!/ Non, Jojo, pas pour toi, mon p’tit museau !”)

- miłosny („Cacy cacy jest Pankracy,/ choć i gładki mnie Ignacy!” – „Dieu que cet Horace est bichon/ Mais Ignace est bien plus mignon”).

- frywolny, zabawowy („Mama tańców zakazuje,/A ja skoczkiem dowodzę! – „Maman n’veut pas que j’aïlle au bal danser!/ Mets ta rob’blanche, y’a pas de mal à valser !”).

Francuskie przekłady także są tylko imitacjami ludowych piosenek. Zachowują one potoczny, ludowy język, sens przykładów z polskiego tekstu wyjściowego oraz formę krótkiego wersu z rymem na końcu.

Nieco inną funkcję pełnią trzy ostatnie cytaty (7, 8, 10), zaczerpnięte z autentycznych polskich utworów: piosenek „Za górami” (XVI w.), „Idzie Maciek” (XIX w.), a cytat o Krakowiakach (8.) został wzięty z dramatu *Wesele* Wyspiańskiego, który stanowi jeden z ważniejszych utworów w dyskusji nad polskim patriotyzmem (zob. podrozdział 5.2.1.1). Nie jest jasne, kto wypowiada powyższe cytaty: zdaje się, że to polscy goście, którzy zajechali saniami do rezydencji Gonzala, i rozpoczęli tańce. Z cytatów wynika, że Polacy (Mazur, Krakowiacy) i Polki (Małgorzatka) potrafią się dobrze bawić, więc poniekąd po prostu odzwierciedlają zaistniałą sytuację, choć nie bez parodii: polska emigracja bawi się na dworze cudzoziemca, którego najechała w środku nocy kuligiem, choć nie ma śniegu, a za oceanem Polska właśnie przegrała wojnę. Cytaty stanowią jednak też kontynuację wierszowanych przyśpiewek Gonzala, wzmacniając jego rozrywkowy charakter, będący też charakterem syncyzny. W tekście docelowym i tym razem cytaty są oddane, dzięki czemu spełniają swoją rolę. Z oczywistej przyczyny nie brzmią jednak znajomo czytelnikowi francuskiemu w takim stopniu, jak polskiemu. Zwłaszcza cytat z *Wesela* jest znany, ponieważ dramat ten jest omawiany na lekcjach języka polskiego na poziomie liceum. Przekład nie przybliży pochodzenia ani znaczenia tych cytatów, przez co nie wybrzmiewają w nim tak mocno. Jednak wszystkie wierszyki zachowują swoją formę i wydźwięk oraz wyraźnie odnoszą się do Polaków, więc ich przekład można uznać za egzotyzujący. Na uwagę zasługuje też powiedzenie „do tańca i do różańca”, oznaczające osobę, która sprawdza się zarówno w sytuacjach poważnych, religijnych, jak i rozrywkowych. W tekście docelowym ten frazeologizm odnosi się jednoznacznie do

Polaków. To zawężenie zgadza się jednak z motywem polskości: Polacy są religijni i lubią tradycyjne zabawy taneczne, a więc kultywują zwyczaje związane z ojczyzną. W tekście docelowym jest dodatkowy fragment stylizowany na fragment piosenki ludowej: „Tout en dansant la mazurka\ Il récite un Ave Maria...”. Ma on na celu potwierdzać powyższy frazeologizm: Polacy są skorzy do modlitwy i zabawy, co tym bardziej uwypukla ich powiązanie z ojczyzną (przeciwstawioną syncyżnie) i zgadza się z motywem polskości.

Podczas omawiania poprzednich motywów, formy i niedojrzałości, zdarzały się przypadki, w których część informacji dotyczących polskiej kultury zanikała w przekładzie francuskim, ponieważ były to informacje znane osobom z polskiego kręgu kulturowego, ale niewyjaśnione we francuskim tekście. Tego samego typu przypadkiem jest też powyższy przykład. W ogólnej ocenie wszystkie one nieco osłabiają wydźwięk polskiej kultury i specyfiki języka polskiego, zachowując jednak zawsze przynajmniej minimum potrzebne do zrozumienia założeń filozoficznych Gombrowicza.

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o jednej kwestii dotyczącej tematu polskiej kultury. Ponieważ *Trans-Atlantyk* został napisany z konkretnym zamysłem i z użyciem konkretnych zabiegów językowych, potrzebował objaśnienia. Jego rolę może pełnić wstęp należący do wyróżnionej przez Gérarda Genette’a (1987) kategorii paratektu, i tak też jest w tym przypadku, zarówno w polskim oryginale, jak i w dwóch wydaniach francuskiego t łumaczenia. Paratekst zosta  zdefiniowany przez Genette’a jako tekst dodatkowy, towarzyszący tekstowi g łwnemu, i dzieli się na epiteksty (* pitexte*), towarzyszące książce „na zewnątrz”, na przyk lad materiały promujące ksi żk , oraz peryteksty (*p ritexte*) znajdujące się wewnątrz książki i uzupełniające bezpośrednio jej treść. Do drugiej kategorii zaliczają się: podtytuł, dedykacja, opis książki na czwartej stronie okładki, przypisy, odnośniki, posłowie czy w  snie wstęp. Jako że parateksty w przekładach są zazwyczaj inne niż w oryginałach, modyfikują wymow  tekstu g łwnego, wobec czego szybko przyjęły się w przekładoznawstwie jako element strategii t łumaczeniowej.

W oryginale *Trans-Atlantyku* rol  wstępu pełni wstęp samego autora, w którym streszcza on sytuacj  z początku utworu i jej znaczenie w kontekście polskości, nawiązując do w snej biografii, na której utwór w dużej mierze się opiera. We francuskim przekładzie z 1976 r., bazującym na pierwszym wydaniu z 1952 r., a wydanym przez Wydawnictwo Deno l, zamieszczony zosta  wstęp Konstantego Jeleńskiego (podpisanego

jako Constantin Jeleński). Jeleński (1976: 7-22) obficie cytuje wstęp Gombrowicza z polskiego tekstu wyjściowego, ale też dodaje dużo informacji, które albo są znane czytelnemu czytelnikowi, albo omówione w artykułach polskich literaturoznawców: pierwszy odbiór powieści w Polsce w kontekście poruszanej przez nią tematyki polskości; polemika z epopeją narodową, *Panem Tadeuszem*; znaczenie wyrazu „kulig”, które w tekście docelowym nie zmieniło swojej formy i zostało zapożyczone; styl narracji, czerpiący z archaicznego języka i stylu; problemy związane z tłumaczeniem tak specyficznego polskiego tekstu. Jest to kompleksowe omówienie kwestii najpotrzebniejszych do zrozumienia utworu. Jednak wydanie z 1996 r., obejmujące ważniejsze utwory Gombrowicza, *Moi et mon double*, część informacji pomija lub uszczupla. Powieść poprzedza fragment z *Dziennika* Gombrowicza, opisujący genezę utworu, dalej pokrótce omówione są poszczególne wydania utworu w języku polskim i francuskim, a także znaczenie tytułu i wzmianka, że poprzednie wydania zawierały przedmowę Jeleńskiego omawiającą problemy tłumaczeniowe („expliquant les difficultés posées par la traduction”). Nie jest to do końca prawdą, ponieważ – jak zostało wspomniane powyżej – przedmowa ta zawierała znacznie więcej informacji. Chociażby wyjaśnienie jednostki przekładu „kulig”, która została zachowana w nowszym wydaniu (ten sam przekład został zamieszczony w obu wydaniach), ale bez przedmowy Jeleńskiego zostaje pozbawione wyjaśnienia. Czytelnik francuskojęzyczny może się więc jedynie domyślać, że kulig to rodzaj zabawy (skoro wszyscy tańczą i się bawią) i to koniecznie polskiej (skoro bawią się Polacy, a wyraz brzmi obco). Jest to wystarczające do zrozumienia głównego założenia filozoficznego Gombrowicza, ale zupełny brak objaśnienia staje się już utrudnieniem w lekturze. Tym bardziej że w wydaniu *Moi et mon double*, we fragmencie z *Dziennika*, kulig został określony jako „la promenade en traineau”, co wprowadza niekonsekwencję terminologiczną. Natomiast w posłowie do powieści znajdują się dalsze informacje: objaśnienie charakteru baroku w Polsce i nawiązań do *Pana Tadeusza*. Kolejne informacje dotyczą już nie samego utworu, ale życia Gombrowicza w Argentynie w latach 50., w czasie, gdy pisał *Trans-Atlantyk*. Parateksty odnoszące się do *Trans-Atlantyku* w nowszym wydaniu zawierają zatem bogatsze omówienie nawiązań do *Pana Tadeusza*, natomiast inne kwestie są skrócone lub pominięte (a zwłaszcza omówienie problemów tłumaczeniowych). Mimo to, w mniejszym bądź większym stopniu, oba wydania pomagają czytelnikowi lepiej zrozumieć znaczenie

utworu w kontekście jego głównego tematu, polskości. Oba też zawierają więcej informacji nieznanych zagranicznym czytelnikom (wyjaśnienie nawiązań do *Pana Tadeusza*, tradycji szlacheckich, stylu narracji) lub związanych ściśle z faktem, że tekst jest przekładem (objaśnienie trudności tłumaczeniowych i wyjaśnienie zastosowanych rozwiązań translatorskich).

Warto rozważyć jeszcze autorstwo wstępu. Genette dzieli parateksty ze względu na ich autora i może to być wydawca lub autor samego utworu. W polskim wydaniu *Trans-Atlantyku* wstęp napisał Gombrowicz, natomiast w obu wydaniach francuskich przekładów autorem wstępu jest Konstanty Jeleński – tłumacz. Jednak cytuje on słowa samego autora, a poza tym był uznawany za jego rzecznika i konsultował z Gombrowiczem działania promujące jego utwory. Choć więc autorstwo wstępów w przekładach należy do Jeleńskiego, w dużej mierze czerpał on z tego, co już napisał sam Gombrowicz.

6.4.1. Podsumowanie analizy motywu filozoficznego polskości

Motyw polskości został starannie oddany we francuskim przekładzie. Nie oznacza to jednak szczegółowego uwzględnienia wszystkich elementów kultury polskiej. Trzeba też od razu zauważyć, że właściwie żaden z analizowanych przypadków nie został przetłumaczony z wykorzystaniem techniki rutynowej – przy motywie polskości taka technika po prostu nie była możliwa. Każdy przykład dowodzi walki, jaka toczyła się w trakcie tłumaczenia – aby z jednej strony zachować polską kulturę w tekście docelowym, ale z drugiej – aby zachować filozoficzną wymowę utworów i nie utrudnić odczytania jej przytłaczającą liczbą informacji o polskiej kulturze. Zatem nic tutaj nie było oczywiste, a mimo to ogólny obraz motywu polskości jest podobny w tekście wyjściowym, jak i docelowym.

Poniżej znajduje się tabela streszczająca zanalizowane w tym podrozdziale językowe jednostki tłumaczeniowe oraz zastosowane do ich przetłumaczenia techniki:

Tab. 5. Techniki użyte do tłumaczenia motywu polskości

Motyw filozoficzny polskości		
	Językowa jednostka tłumaczeniowa	Technika tłumaczeniowa
Przypadki oddania motywu	Wierszyk antysemicki	Ekwiwalent przesunięty
	Synczyzna	Neologizm okazjonalny
	Gonzala (żeński wariant imienia „Gonzalo”)	Transfer bezpośredni
	Zdrobnienia	Ekwiwalenty przesunięte, kompensacje, odpowiedniki nienacechowane
	Zdrobnienia po polsku i francusku	Transfer bezpośredni
	Stefan Czarniecki	Przypis
	Ekwiwalenty przesunięte	Zdrobnienia imienia Ignacego
	Patriotyczny wierszyk dziecięcy	Tłumaczenie dosłowne, przypis
	Cytaty z piosenek wojennych	Tłumaczenie dosłowne bez objaśnień
	Elementy polskiej historii	Tłumaczenie dosłowne bez objaśnień
	Cytaty z polskich piosenek ludowych	Adaptacje wierszyków i egzotyzacje elementów kulturowych, takich jak: mazurek, krakowiak i Krakowiacy, opuszczenie faktu, brak wskazania cytatu z <i>Wesela</i>
	Odniesienia do wierszyka patriotycznego	Ekwiwalent stylistyczny
Przypadki nieoddania motywu	-	-

Wysoki stopień ekwiwalencji motywu polskości został osiągnięty dzięki balansowi: podaniu informacji niezbędnych do zrozumienia aspektów związanych z motywem, a pominięciu informacji szczegółowych, silnie związanych z konkretnym kontekstem, czasem lub miejscem. Na adekwatnym oddaniu motywu polskości zaważyły też takie elementy jak: wierszyk przytaczany przez Stefana Czarnieckiego, będący ekwiwalentem przesuniętym względem tekstu wyjściowego, neologizm okazjonalny „filistrie”, który był możliwy i łatwy do utworzenia analogicznie do jego polskiego pierwowzoru – „synczyzny”, oddanie żeńskiego wariantu imienia Gonzala, w czym również pomogły możliwości języka francuskiego, oddanie zdrobnień, jakich używa w odniesieniu do Gonzala oraz zdrobnień, jakich używa Gonzalo względem Ignacego. Wiedzę o tych kwestiach posiadają Polacy bez konieczności dodatkowego wyjaśnienia, a choć nie zaszkodziłaby ona i czytelnikowi francuskojęzycznemu, w praktyce wiązałaby się z wprowadzaniem do tekstu głównego przypisów objaśniających, mogących obciążyć utwór, odwrócić uwagę od toku akcji oraz

położyć nierównomiernie duży akcent na polskie realia kulturowe, zamiast na motyw polskości. Z drugiej strony, konieczne było objaśnienie imienia i nazwiska Stefana Czarnieckiego, kluczowego dla wymowy utworu, oraz przydatne było objaśnienie dziecięcego wierszyka patriotycznego.

Jak zostało wspomniane powyżej, kluczem do tłumaczenia motywu polskości było właściwe potraktowanie elementów polskiej kultury. Przy wcześniejszych motywach zdarzało się, że takie elementy przyczyniały się do wzmocnienia motywów, i wtedy były oddawane za pomocą różnych rodzajów ekwiwalencji, lub też zawierały informacje dodatkowe, wynikające po prostu z faktu, że akcja dzieje się w Polsce i dotyczy polskich bohaterów – w takich przypadkach zdarzało się pominięcie lub adaptacja takich elementów. Przy motywie polskości powyższy schemat, przez temat, jakiego dotyczy motyw, jest szczególnie widoczny. Przejawy polskiej kultury zostały w wielu miejscach pominięte na rzecz przejrzystości tekstu i motywu polskości: w przekładzie znajdują się kryptocytaty z piosenek żołnierskich, podawane przez Stefana Czarnieckiego, ale brakuje informacji o tym, skąd pochodzą, brakuje też objaśnień do postaci historycznych i obiegowych opinii podawanych przez nauczyciela w trakcie lekcji (Poniatowski, Polska jako mesjasz narodów i przedmurze chrześcijaństwa), wreszcie brakuje też informacji o cytatach z piosenek ludowych śpiewanych przez Gonzala i biesiadników pod koniec *Trans-Atlantyku*, mimo że wiele z nich jest autentycznych, a wśród nich znajduje się też cytat z *Wesela*.

Oprócz tego na uwagę zasługują przypadki, w których przekład zawiera ekwiwalenty elementów motywu polskości, choć nie były to odpowiedniki słownikowe: zachowanie odniesienia do wierszyka patriotycznego przez narratora w dalszej części opowiadania, co stanowi ekwiwalent stylistyczny, zachowanie spójności pojęciowej w określeniach Polaków używanych przez nauczyciela, pozostawienie nieprzetłumaczonej partii o różnicy w możliwościach użycia zdrobnień w języku polskim i francuskim oraz zastąpienie „strzelania oczami” Gonzala przez „œillade” i „faire de l’oeil”. Wszystkie te przypadki przyczyniają się do oddania motywu polskości w tekście docelowym, a jedyny raz, kiedy motyw ten jest nieco słabszy, to pominięcie części zdrobnień w *Trans-Atlantyku*, choć pominięcie to jest zrekompensowane innymi zdrobniejszymi w tych samych fragmentach.

6.5. Podsumowanie analizy tłumaczeniowej motywów filozoficznych

Ogólny wniosek, jaki się nasuwa po analizie porównawczej utworów prozatorskich Gombrowicza obejmujących zbiór opowiadań i cztery powieści jest taki, że motywy filozoficzne: forma, niedojrzałości i polskości, są obecne zarówno w polskich tekstach wyjściowych, jak i oddane niemal we wszystkich analizowanych przypadkach w tekstach docelowych, będących francuskimi przekładami. Jednak równość nie oznacza identyczności i wiele motywów jest oddanych za pomocą innych środków, choć z takim samym skutkiem. Powodem różnic między dwiema wersjami językowymi są w przeważającej części ograniczenia systemowe – kulturowe i językowe. W nieznacnej części różnice wynikają z zastosowania w tekstach docelowych technik osłabiających wydźwięk filozoficznej myśli Gombrowicza. Należy też dodać, że nierzadko w przekładach pojawiają się też kompensacje, wzmacniające wydźwięk motywów filozoficznych.

Zdecydowanie najliczniejsze są przypadki oddania motywów filozoficznych. Sprzyjającym temu czynnikiem jest fakt, że duża część słownictwa i cech stylistycznych jest zbieżna w języku polskim i francuskim, a jednostki tłumaczeniowe dotyczą tak powszechnych i uniwersalnych kwestii, jak nazwy zawodów (adwokat), pojęcia światła, ciemności i pustki, czynności związane z jedzeniem, określenia związane z emocjami, rozróżnienie na styl wzniosły i potoczny, pojęcia związane z kosmosem, czernią i zielenią, istnienie kategorii zdrobnienia i taki sam mechanizm tworzenia rodzaju żeńskiego rzeczowników (dzięki czemu możliwe jest łatwe utworzenie żeńskiego wariantu imienia Gonzala).

Część z powyższych przypadków jest oddana za pomocą technik rutynowych. Kategoria techniki rutynowej Brzozowskiego (2011) posłużyła do analizy, uzupełniając nomenklaturę z *Terminologii tłumaczenia* (Tomaszkiewicz, 2004). Brzozowski twierdzi, że jest to kategoria płynna i zależy od wielu czynników, przez co właściwie należy ją definiować dla każdego tekstu z osobna: „granica dzieląca techniki ‘rutynowe’ od ‘kreatywnych’ jest przenikalna, (...) o ewentualnym przyporządkowaniu zawsze w ostatecznym rozrachunku decydują rzeczywiste warunki danego wypowiedzenia (Brzozowski, 2011: 78)”. Teksty literackie, z definicji dopuszczające większą kreatywność w operowaniu językiem (a często i tłumaczeniem, co miało miejsce w przypadku francuskich przekładów utworów Gombrowicza), nie są łatwym materiałem do określania

technik rutynowych. W przypadku bardziej znormalizowanych typów tekstów, o określonej funkcji, odbiorcach i stylu jest łatwiej ze względu na większą liczbę stałych elementów, które muszą wybrzmieć także w przekładzie. Jednak co przyjąć jako technikę rutynową w przypadku tekstu autora, który chciał łamać normy obyczajowe, filozoficzne i językowe? Czy mimo wszystko są to kryteria stylu literackiego, czy może elementy przekazu filozoficznego? Tu nie ma łatwych, oczywistych rozwiązań, a większość zastosowanych technik tłumaczeniowych, nawet jeśli się broni, ma zazwyczaj jakieś potencjalne warianty przekładowe. Wobec niewielkiej liczby pewników w tekstach Gombrowicza, za techniki rutynowe uznane zostały tylko te, które faktycznie narzucały się same bez względu na to, w jakim tekście pojawiłaby się dana jednostka przekładu. Najczęściej wykorzystaną techniką rutynową jest tłumaczenie dosłowne. Mimo że przyjęta tutaj *ad hoc* definicja techniki rutynowej jest bardzo wąska, została ona zastosowana w przekładach utworów prozatorskich Gombrowicza przynajmniej kilkanaście razy. Oprócz tego, bez względu na to, czy została zastosowana, czy nie (a są i takie przypadki), jeśli jest możliwa, zawsze wyznacza rozwiązania translatorskie zgodne z filozofią Gombrowicza. Skoro więc „standardowy” sens dzieł pokrywa się w wielu miejscach z filozoficznym, świadczy to o tym, że treść utworów, z której wyodrębniane są jednostki przekładu, jest nierozzerwalnie połączona z przekazem filozoficznym. Każdy z przeanalizowanych tekstów zawiera w sobie literaturę i filozofię jednocześnie, nie da się wyodrębnić któregoś z tych dwóch elementów, bo oba stanowią integralną całość.

Nie wszystkie przypadki zastosowanych technik są jednak oczywiste. Gombrowicz nie tylko prezentuje rozwiniętą filozofię społeczną, ale też operuje kreatywnie językiem, aby ją opisać: nadaje postaciom nieprzypadkowe imiona, wzmacniające wydźwięk ich formy, tworzy metaforykę kolorów (czerni i zieleni), używa słownictwa związanego z kosmosem i teatrem, stosuje zdrobnienia dla opisu niewinności czy delikatności, a także odwołuje się do różnych stylów języka i tradycji polskiej kultury oraz historii. W dużej mierze kreatywność autora wymusza kreatywność przy tłumaczeniu, co sprzyja zachowaniu przesłania filozoficznego: w przypadku objaśnienia do cytatu z wiersza Mickiewicza „znasz-li ten *kray* (...)”, rymowanych wypowiedzi w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*, znaczących imion, zastosowania akcentu obcojęzycznego, gier słownych, archaicznego słownictwa uczniów, potocznego słownictwa Zuty, idiolektu Pimki, włącznie z oddaniem słowa-klucza „pupa”, idiolektu Leona, powiedzenia „swój do swego po

swoje”, odmiennego słownictwa Syfona i Miętusa, gwary, cytatów z piosenek, pieśni i utworów patriotycznych i ludowych.

W niektórych z powyższych przykładów oraz innych, niewymienionych powyżej, teksty docelowe oferują kompensacje: w słownictwie Zuty, w przypadku zdrobnień (jedno zdrobnienie dodane oraz użycie nacechowanych pozytywnie przymiotników dla zrekompensowania nieobecnych w tekście docelowym zdrobnień), wprowadzenie nazwy istniejącej choroby w miejsce nazwy wymyślonej, umieszczenie słowa-klucza „cucul” w scenie jazdy konnej, wzmocnienie pozytywnego obrazu Amelii przy prezentowaniu jej czytelnikowi, stworzenie nieistniejącego w tekstach docelowych powiązania między adwokatem (avocaillon) a naukowcem (scientificaillon), wzmocnienie wieloznaczności nazwiska hrabiny Kotłubaj, które w tekście wyjściowym zresztą nie jest znaczące, za to w tekście docelowym nabiera znaczeń zgodnych z wymową filozoficzną opowiadania. Kompensacje te zwracają uwagę na motywy filozoficzne nie tylko w obrębie poszczególnych utworów, ale czasem też tworząc powiązania między nimi, co wzmacnia spójność filozofii Gombrowicza.

Wreszcie, zdarzają się przypadki częściowego niezachowania aspektów związanych z filozofią Gombrowicza. Powodem są ograniczenia systemowe: język (trudność w oddaniu licznych zdrobnień z tekstów wyjściowych) czy kultura (liczne nawiązania do faktów, postaci, utworów i przekonań związanych z polską kulturą i historią, znanych polskojęzycznemu odbiorcy i przez to obecnych w tekstach wyjściowych *implicite*). Te aspekty bywają pomijane, jeśli nie odgrywają większej roli, bądź są objaśniane lub adaptowane, aby niezbędne minimum informacji umożliwiło czytelnikowi zrozumienie akcji utworu i jego przekazu filozoficznego. Stosunkowo nieliczne są też jednostki przekładu nieoddające filozofii w tekstach docelowych: pominięcie słów „zawsze, zawsze, zawsze”, niektóre wyrażenia w języku angielskim, brak doprecyzowania, że chodzi o pogardę wobec ludu, a nie pogardę w ogóle, zamiana odważnego stwierdzenia Amelii w pełne niepewności pytanie, pominięcia w *Kosmosie*, zanik skojarzeń filozoficznych imienia Ludwika, opisanie Heni jako „swojej” przez Hipolita, uśmiech zamiast spojrzenia w oczy na koniec *Pornografii*, zmiana imienia parobka Józia na Olka.

Bywa, że powyższe przypadki zaburzają spójność przekazu filozoficznego zbudowaną w tekstach wyjściowych. Jednak jak było zaznaczone przez rozpoczęciem analizy, liczą się nie tyle poszczególne przypadki, co raczej ogólny obraz filozofii

Gombrowicza, który można wywnioskować z analizy holistycznej. Co prawda analiza tłumaczeniowa podyktowała konieczność segmentacji, ale gdyby zebrać wszystkie przypadki razem, trzeba stwierdzić, że motywy zostały w przeważającym stopniu oddane: liczba i jakość jednostek przekładu zachowujących znaczenie filozoficzne, a także liczne kompensacje skłaniają do stwierdzenia, że myśl pisarza-filozofa wybrzmiewa w podobny sposób w oryginałach, jak i w przekładach.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy tłumaczeniowej, model człowieka Gombrowiczowskiego w obrębie formy można odnieść nie tylko do samego autora, jak udowodnił Leszek Nowak (zob. podrozdział 6.1.2), ale i do bohaterów jego utworów, będących wcieleniem osobistej wizji człowieka, na której Gombrowicz zbudował system filozoficzny. Poniższa tabela ukazuje miejsce bohaterów Gombrowiczowskich utworów w obrębie etapów ewolucji formy:

Tab. 6. Miejsce bohaterów Gombrowiczowskiej prozy w obrębie etapów ewolucji formy.

Etapy wstępne względem modelu Nowaka	Etap I	Etap II				
Etapy modelu Nowaka			Etap 1	Etap 2	Etap 3	Etap 4
Bakakaj	- Epileptyk w <i>Tancerzu mecenasa Kraykowskiego</i> - Mieszczanin Dróbek w <i>Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj</i> - Alicja w <i>Dziewictwie</i> - Stefan Czarniecki w <i>Pamiętniku Stefana Czarnieckiego</i>					
Ferdydurke Trans-Atlantyk Pornografia		- Józio - Miętus - Józek	- Nauczyciele - uczniowie - Maria	- Bładaczka - Młodziakowie - Witold - Henia i Karol (2. etap „na opak”)	- Pimko - Fryderyk	- Fryderyk
Kosmos						- Witold i Fuks - Leon

Etap I - Intuicyjne wyczuwanie istnienia formy i pierwsze próby dopasowania się do niej (zob. podrozdz. 6.2.1)

Etap II - Uświadomienie sobie faktu istnienia formy, ale nieprzyjmowanie do wiadomości jej roszczeń, bunt przeciwko niej (zob. podrozdz. 6.2.2)

Etap 1 - Wejście w skład zastanych form międzyludzkich na miejscach podporządkowanych (zob. podrozdz. 6.2.3)

Etap 2 - Rozpoznanie swych uwarunkowań i uzyskanie możliwości lawirowania wśród form międzyludzkich w taki sposób, by wzmocnić swą moc atrakcyjną dla innych ludzi i odpowiednio do tego, stopniowo uzależniać od siebie coraz więcej osób (zob. podrozdz. 6.2.4)

Etap 3 - Kiedy liczba uzależnionych przekracza pewien punkt krytyczny, jednostka tworzy nową formę międzyludzką, stając się liderem zespołu podporządkowanych jednostek (zob. podrozdz. 6.2.5)

Etap 4 - Jeśli jednostka zdobywa się na „najostrzejszą świadomość” swych uwarunkowań, wtedy może wyzwolić się z formy; rozpoczyna wówczas swą drogę życiową na nowo, jako ktoś inny, tworząc własną formę (zob. podrozdz. 6.2.6)

Podjęcie autora do formy zmienia się na przestrzeni utworów zgodnie z modelem ewolucji człowieka Gombrowiczowskiego w obrębie formy. Najpierw bohaterowie wchodzą w świat międzyludzki, podejmując pierwsze próby spełnienia oczekiwań formy w opowiadaniach *Bakakaju*, następnie zdają sobie sprawę z istnienia formy i reagują buntem w *Ferdydurke*. Choć w tych utworach występują bohaterowie będący także na innych etapach ewolucji formy, to etap I pojawia się tylko w *Bakakaju*, a II – tylko w *Ferdydurke* i nie ma ich już w kolejnych powieściach (parobek Józio, także będący na II etapie, a pojawiający się w późniejszej powieści *Pornografia*, jest bohaterem mniej znaczącym, jakby już tylko echem Józia z *Ferdydurke*). Za to etap 4, ostatni, pojawi się dopiero w dwóch ostatnich utworach, *Pornografii* i *Kosmosie*. Etap 1 jest reprezentowany przez bohaterów różnych powieści – nie tylko wymienionych nauczycieli i uczniów z *Ferdydurke* i Marii z *Pornografii*, ale wiele innych jeszcze postaci stereotypowych, zawsze dwu- lub trzecioplanowych. Jednakże etap 1 nie jest nigdy reprezentowany przez bohatera pierwszoplanowego ani pozytywnego. Osoby wpasowujące się z własnej woli w wymogi formy bez większego namysłu są stereotypowe, wywołują śmiech i smutek zarazem. W ten sposób Gombrowicz dobitnie daje do zrozumienia, że są ofiarami formy. Wynika to z tego, że człowiek Gombrowiczowski chce osiągnąć wolność, a jest to możliwe tylko poprzez świadomość swojej formy i zdolność zmiany swojej pozycji. Brakuje tego nauczycielom, uczniom czy Marii, będącym na 1 etapie rozwoju formy. Osoby na tej pozycji są zazwyczaj przedstawiane w złym świetle, stereotypowo: nauczyciele jako skostniaли, nudni i niesympatyczni „belfrzy”, uczniowie jako rozwydrzone urwisy czy pani Maria jako matka w pełni oddana sprawom macierzyńskim, niewidząca poza nimi świata. Natomiast etap 2 charakteryzuje Witolda z *Trans-Atlantyku*, bohatera pośredniego między psotnym, buntowniczym Józkiem z *Ferdydurke*, a rozważnym Witoldem z *Pornografii*. Tworząc takich bohaterów pierwszoplanowych w kolejnych utworach, Gombrowicz nie tylko ukazuje burzliwy świat relacji międzyludzkich, ale także swoje preferencje co do tego, jaki etap uważa w danym momencie swojego życia za najślusniejszy. Prawdopodobnie dlatego można w człowieku Gombrowiczowskim zauważyć jeszcze jedną prawidłowość: ewoluuje on z wiekiem, na etapie wieku nastoletniego i wczesnej dorosłości dopiero zapoznając się z mechanizmami działania formy, albo nieporadnie próbując się w nie wpasować, albo zanegować ich istnienie,

odrzuć je; w wieku dorosłym natomiast podejmuje on wędrówkę poprzez kolejne etapy formy, świadomie bądź nie.

Człowiek Gombrowiczowski ewoluuje, ale pewne elementy świata przedstawionego utworów pozostają podobne. Dwa razy – w *Ferdydurke* i *Kosmosie* – pojawia się inżynier i od pierwszej do ostatniej powieści pozostaje on dla Gombrowicza tak samo stereotypową, negatywną postacią, która nie rozumie irracjonalności i przypadkowości życia, starając się wytłumaczyć sobie świat za pomocą uproszczonych kategorii. Pimko w *Ferdydurke*, w jednym z fragmentów omawianych podczas analizy, zwraca się do Józia słowami: „Jedźmy, jedźmy, czemu się oglądasz, za tobą nie ma nic, tylko ja jestem przy tobie”. W ten sposób podkreśla wszechwładność i dominację swojej formy, w którą wciągnął Józia. Podobnie postępuje Leon w *Kosmosie*. Po tym, jak triumfuje jego forma, mówi do uczestników wycieczki, że „innych widoków nie ma”, co także odnosi się do jego formy, której wszyscy pozostali bohaterowie zostali podporządkowani. Można odnaleźć też analogię między Zutą, wyrachowaną nastolatką, a Henią i Karolem, którzy tak jak ona, poprzez przynależność do formy starają się odnieść jakąś korzyść. A nade wszystko bohaterem łączącym powieści Gombrowicza jest główny bohater i narrator, rzecznik autora – Józio (*Ferdydurke*), a następnie Witold (*Trans-Atlantyk*, *Pornografia*, *Kosmos*), wcielenie tego samego bohatera, który zmienia swoją pozycję w hierarchii form. Ta powtarzalność niektórych elementów wskazuje na stałość zrębu filozofii Gombrowicza: jego spojrzenie na pewne aspekty ewoluuje, ale dzieje się to w obrębie ogólniejszego poglądu na świat, który nie zmienia się radykalnie od pierwszego do ostatniego utworu.

7. Wnioski

Celem niniejszej rozprawy było ustalenie, jakie są francuskie przekłady utworów prozatorskich Witolda Gombrowicza względem polskich oryginałów pod kątem filozofii autora oraz jaka jest korelacja stopnia podobieństwa tekstów docelowych w stosunku do wyjściowych z odbiorem pisarza-filozofa we Francji. Dodatkowo praca ta zakładała określenie kontekstu przekładu utworów autora na francuski za pomocą teorii z zakresu opisowych badań nad przekładem, określenie pojęcia ekwiwalencji na potrzeby analizy tłumaczeniowej oraz syntetyczne omówienie przekładoznawczych opracowań prozy Gombrowicza, pokazując, jakie zagadnienia w tym zakresie warto jeszcze pogłębić. Ponadto, scharakteryzowany został odbiór Gombrowicza w Polsce, wyraźnie inny od odbioru w kraju nad Sekwaną, co pozwoliło na sformułowanie jednego z zasadniczych pytań badawczych o rolę przekładów w odbiorze, który przebiegł różnie w tych dwóch krajach. Nakreślenie szerokiej panoramy realiów historycznych oraz nurtów modernizmu i postmodernizmu ukazało warunki, w jakich tworzyła się refleksja Gombrowicza, skryształizowana ostatecznie w jego utworach pod postacią specyficznej koncepcji człowieka.

W niniejszej pracy zostały wykorzystane zasadniczo dwie metody. Pierwszą z nich była krytyczna i syntetyczna lektura opracowań dotyczących kolejnych tematów poruszanych w pracy oraz odniesienie ich do Gombrowicza i jego twórczości: historii czasów jego życia, epok historyczno-artystycznych i intelektualnych, historii i filozofii XX w. Pozwoliło to w kompleksowy sposób naświetlić istotne aspekty związane z pisarzem-filozofem: przede wszystkim pochodzenie jego myśli, jej charakter i powiązanie z innymi dyscyplinami. Następnie kontrastywna analiza porównawcza tekstów wyjściowych z docelowymi odsłoniła sposoby, w jakie poszczególne motywy filozoficzne zostały przetransferowane do języka francuskiego, pozwalając tym samym na opis stopnia korelacji przekładów z charakterem odbioru Gombrowicza we Francji.

Nie ulega wątpliwości, że Gombrowicz jest artystą znanym i cenionym w swojej ojczyźnie i we Francji, co potwierdzają na przykład poświęcone mu wydarzenia kulturalne oraz opracowania naukowe, których liczba i zakres są imponujące. A jednak sprawozdanie ze stanu badań nad przekładami i recepcją Gombrowicza za granicą wykazało, że istnieją jeszcze zagadnienia i ujęcia, które dotąd nie zostały pogłębione. Do analizy

tłumaczeniowej bierze się w nich pod uwagę najczęściej jeden utwór, który jest omawiany pod kątem jednego wybranego zagadnienia: na przykład słownictwa z danego pola semantycznego czy specyficznych zabiegów językowych. Natomiast perspektywa tej pracy podejmuje zagadnienie innego rodzaju, a mianowicie myśl filozoficzną tego oryginalnego i skomplikowanego autora. Brak analizy całokształtu jego utworów w przekładzie na inne języki wydaje się warty uzupełnienia szczególnie w przypadku języka francuskiego: to od francuskich przekładów zaczęła się międzynarodowa sława Gombrowicza i Francja pozostaje jednym z krajów, gdzie do dziś ceni się go jako jednego z największych intelektualistów. Wobec tych założeń, brak pełniejszej wiedzy o francuskich przekładach utworów Gombrowicza stał się powodem podjęcia tematu niniejszej pracy.

Aby przeanalizować francuskie przekłady, wyłoniony został korpus składający się z utworów prozatorskich autora. Jest to korpus spójny, obejmujący teksty należące do jednego rodzaju literackiego i do którego można było w związku z tym zastosować jednakowe kryteria oceny. Nadrzędnym elementem twórczości Gombrowicza jest jego filozofia, najważniejszy powód, dla którego podjął się on pisanie we wczesnej młodości i kontynuował je do końca życia. Ta filozofia została zwięźle i trafnie opisana jako system przez Leszka Nowaka (2000), co posłużyło jako narzędzie do analizy porównawczej polskich tekstów wyjściowych z francuskimi tekstami docelowymi. Ponieważ jednak utwory Gombrowicza nie są napisane językiem naukowym, ale artystycznym, konieczne było, po pierwsze, rozbicie systemu filozoficznego na mniejsze jednostki nazwane motywami, a po drugie – odnalezienie językowych środków wyrazu motywów filozoficznych. Dopiero te zabiegi językowe, nośniki filozofii, mogły posłużyć jako materiał do analizy porównawczej. Jako że utwory prozatorskie stanowią większość tekstów pisarza-filozofa i są reprezentatywne dla jego systemu filozoficznego, ich analiza stanowi wartościowy wkład w badania nad Gombrowiczem.

Filozofia Gombrowicza jest spójna i czytelna dla odbiorcy zarówno w oryginałach, jak i w przekładach na język francuski. W obu wersjach językowych można zaobserwować taki sam charakter rozwoju człowieka Gombrowiczowskiego (zob. tab. 6. w podrozdziale 6.5). Nieliczne rozbieżności nie wpływają znacząco na ogólną ocenę i wynikają z różnic systemowych. Szczegółowe informacje na ten temat zostały podane w podrozdziale 6.3. Tymczasem, jak wynika z rozdziału 3, odbiór Gombrowicza w obu krajach różnił się. W Polsce wcześniej zaczęto pisać o aspektach filozoficznych w kontekście jego koncepcji i

takich prac powstało bardzo wiele. Jednak w polskich opracowaniach do filozofii głównie tylko się nawiązuje, używa się porównań do innych filozofów, a o filozofii samego Gombrowicza pisze się najczęściej fragmentarycznie i bez odniesień do szerszego kontekstu myśli europejskiej. W 20-leciu międzywojennym wspomniano o filozoficznych skojarzeniach przy okazji znacznie szerszych literackich odczytań, ale i potem autorzy, wśród innych licznych ścieżek interpretacyjnych, tylko czasem nawiązywali do filozofii. We Francji natomiast mniej skupiano się na szczegółach samej koncepcji Gombrowicza, a bardziej na jej pozycji wobec innych myśli i na tym, co nowego może ona wniesić do ogólnego dialogu na temat człowieka, społeczeństwa, cywilizacji. Podczas gdy w Polsce Gombrowicz jest często traktowany indywidualnie, Francuzi podchodzą do niego bardziej „intelektualnie” – ich uwagę przyciąga głównie to, co Gombrowicz ma nowego do powiedzenia na uniwersalne tematy. Choć na początku mylnie zaszukowywano go do innych nurtów, z czasem dostrzeżono jego indywidualność. Jednak, co najważniejsze – we Francji od razu zauważono jego potencjał filozoficzny: najpierw w artykułach, potem w poważniejszych, dłuższych i bardziej dogłębnych opracowaniach. Nie zawsze jego koncepcje były rozpatrywane z uwzględnieniem ich indywidualnego charakteru, na początku ujmowano je przez pryzmat i aparat pojęciowy bardziej znanych nurtów filozoficznych. Od razu jednak postawiono na uniwersalizm, dokonując często daleko idących (ale zawsze w jakiś sposób trafnych i celnych) uogólnień. Analizy utworów Gombrowicza były bardziej lub mniej szczegółowe, ale nawet jeśli skupiały się na detalach, to nie po to, aby na nich poprzestać – ale po to, by udowodnić główną tezę, często syntetyczną, podsumowującą Gombrowicza jako autora jakiejś idei ogólnej, nadrzędnej względem treści poszczególnych utworów. W powyższych opracowaniach widać też, że samo filozoficzne potraktowanie Gombrowicza nie ma na celu jedynie poszerzenia wiedzy na temat jego utworów, jak to ma miejsce w wielu polskich tekstach, ale z drugiej strony także – wykorzystanie potencjału myśli pisarza-filozofa do wzbogacenia ogólnej refleksji na temat współczesności.

Trudno zignorować pytanie o to, dlaczego polska recepcja Gombrowicza, choć przecież polskie oryginały jego utworów także jasno ukazują treści filozoficzne, nie przebiegała tak „filozoficznie”, jak miało to miejsce we Francji? Pierwszy z powodów wynika bezpośrednio z przeprowadzonej w podrozdziałach 6.2-6.2.2 analizy tłumaczeniowej. Filozofia Gombrowicza została oddana we francuskich przekładach jego

prozy w sposób adekwatny, a czasem wręcz jako aspekt uprzywilejowany. Mowa przede wszystkim o szeroko pojętych elementach polskiej kultury. Aby nie stawiać na nich zbyt dużego akcentu poprzez objaśnianie ich znaczenia, zawartego *implicite* i zrozumiałego dla polskich czytelników, uwzględniono je w przekładach, ale bez objaśnień, udomawiając je lub całkiem usuwając. Wszystkie te zabiegi nie są przypadkowe, zostały zastosowane tylko w tych przypadkach, w których wyeksplícytowanie treści kulturowych odwróciłoby uwagę od głównego wątku i filozoficznego meritum utworu. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że polska kultura, choć stanowi kontekst dla wydarzeń utworów, nie jest ich głównym tematem, dzięki czemu filozofia wybrzmiewa mocniej, niż gdyby towarzyszyły jej liczne informacje o polskiej kulturze. Wybrzmiewa też mocniej niż w polskich oryginałach, których czytelnicy, oprócz treści filozoficznych, zwracają uwagę także na bliskie im kwestie narodowe. Wielu polskich badaczy odwoływało się do elementów polskiej historii, literatury i kultury w pracach o twórczości Gombrowicza, oczywiście także z innych powodów, jednak polskie oryginały zdecydowanie bardziej nadają się do takich opracowań niż francuskie przekłady, w których informacje o polskiej kulturze zostały częściowo pominięte. Zresztą nie tylko badacze zwracali uwagę na ten aspekt, ale także wielu czytelników, przyzwyczajonych do pisarzy-wyrazicieli uczuć patriotycznych, jak Mickiewicz czy Sienkiewicz. Tacy czytelnicy widzieli w Gombrowiczu, poruszającym kwestie narodowe nie w tradycyjny i pochlebny sposób, pisarza sprzeniewierzającego się wartościom, krytykującego Polskę. Tym samym, zasufladkowywali go jako artystę zakorzenionego w tradycji historii i literatury polskiej. Natomiast we Francji Gombrowicz jest pozbawiony tego balastu narodowego, odbiera się go bardziej uniwersalnie, jako artystę ogólnie, nie artystę konkretnej narodowości, i zestawia się jego myśl z koncepcjami innych myślicieli europejskich, włączając w szerszą tradycję filozoficzną.

Oczywiście nie tylko same przekłady miały znaczenie w ukształtowaniu się takiego odbioru Gombrowicza we Francji, choć stanowiły czynnik decydujący i niezbędny, jako że rzadko się zdarza ukształtowanie opinii o danym autorze odbiegającej znacznie od tego, co przekazał swoimi utworami. O czynnikach wpływających na odbiór Gombrowicza we Francji była już mowa w rozdziale 1 i 2. Wynik analizy tłumaczeniowej nie wyjaśnia całkowicie powodu różnicy między odbiorem pisarza-filozofa w tym kraju a jego odbiorem w Polsce, w związku z czym te czynniki wypada przypomnieć, gdyż jest wysoce prawdopodobne, że miały duże znaczenie. Pozostałe przyczyny filozoficznej recepcji

Gombrowicza, jako że nie dotyczą samych przekładów, wykraczają już poza zakres tego opracowania. Dlatego zostaną poniżej wskazane w charakterze ogólnych faktów mogących być zaczątkiem dalszych badań, kontynuujących tematykę odbioru Gombrowicza za granicą z uwzględnieniem szerszego kontekstu.

Przede wszystkim, nie tylko przeanalizowany w niniejszej pracy dorobek prozatorski kształtował odbiór Gombrowicza, ale i pozostałe jego utwory, głównie dramaty, a także *Dziennik* i, w mniejszym stopniu, inne jego teksty, na przykład szkice. Dalsza analiza, obejmująca te utwory, przyniosłaby zapewne pełniejszy obraz tego, jak wybrzmiewa filozofia Gombrowicza po francusku. Jednak niewątpliwie filozoficzne odczytanie Gombrowicza we Francji pozwala postawić hipotezę, że pozostałe utwory zostały przetłumaczone także z uprzywilejowaniem aspektów filozoficznych i przyczyniły się do filozoficznej recepcji Gombrowicza we Francji.

O ile powyższy argument stanowi raczej hipotezę i zaczątek nowego badania, o tyle kolejne kwestie, przytoczone poniżej, nie pozostawiają wątpliwości co do ich pozytywnego wpływu na filozoficzny odbiór Gombrowicza. Nie tylko teksty wpływają na odbiór, ale też sam kontekst, kultura, w jakiej zaistnieją. Gdy pisarz-filozof przybył do Francji, ta już od dawna była europejskim centrum intelektualizmu, a myśliciele, którzy się w nim znaleźli, prędko byli włączani w toczącą się debatę o wartościach. Początkowym problemem dla pisarza Polaka-imigranta było przebicie się, *littérisation* (Casanova, 2004: 133) czyli nobilitacja przez środowisko literacko-intelektualne, której postacią i pierwszym etapem w wielu przypadkach jest przekład na język docelowy. Kiedy już udało mu się zyskać niejaką rozpoznawalność, był interpretowany przez pryzmat następujących po sobie, modnych nurtów myślowych, zanim w końcu uznano go za odrębnego autora z własnymi koncepcjami. Z drugiej strony „przykrwanie” miało swoje granice, nie podciągano go pod nurty, z którymi w ogóle nie miał nic wspólnego, a ogólny potencjał filozoficzny został u niego bardzo wcześnie dostrzeżony przez francuskich badaczy i teoretyków. Uwidacznia się w tym przypadku wpływ kultury docelowej, której standardy i oczekiwania zdominowały sposób odbioru Gombrowicza. Jest to sytuacja analogiczna do odbioru baśni Andersena i braci Grimmów, które także zostały przetłumaczone, odebrane i zinterpretowane zgodnie z oczekiwaniami polskiej kultury docelowej. Jednak o ile baśnie zostały przede wszystkim zinfantylizowane i przetłumaczone niezgodnie z oryginalnym zamysłem autorów, w przypadku Gombrowicza francuska recepcja przebiegła zgodnie z

jego intencjami, nie skupiając się na kwestiach patriotycznych, czy stylistyczno-językowych, jak w Polsce, ale na tym, co najważniejsze, czyli na filozofii. Do takiego stanu rzeczy przyczyniły się w pewnym stopniu również osoby związane ze środowiskiem skupionym wokół paryskiej „Kultury”, także imigranci-intelektualiści z Polski, entuzjaści twórczości Gombrowicza, zwłaszcza Konstanty Jeleński, ale też Jerzy Giedroyc i inni. W jakimś więc stopniu odbiór we Francji był przemyślaną strategią pisarza i sprzyjających mu osób ze środowiska związanego z paryską „Kulturą”. Promując Gombrowicza, narzucali jednocześnie swoją interpretację jego utworów. Teksty Sandauera czy Jeleńskiego (zob. rozdział 3) stawiały nacisk na wartości uniwersalne, filozoficzne – które z jednej strony uważali za najważniejsze w twórczości pisarza-filozofa – ale z drugiej strony jednocześnie takie, które miały szansę trafić w gusta paryskich odbiorców. Byli oni świetnie zorientowani w najnowszych nurtach literackich i filozoficznych i wiedzieli, co zainteresuje francuskiego czytelnika i to pod jego gusta starali się kształtować opinie o Gombrowiczu, aby go skutecznie wypromować. Fakt promowania Gombrowicza stanowi ciekawy przypadek wyjątku od teorii Even-Zohara (zob. podrozdział 2.1), zgodnie z którą to kultura docelowa wybiera teksty, które chce przyjąć. W tym przypadku to kilka osób z kultury wyjściowej starało się wprowadzić znanego im i cenionego przez nich autora do kultury docelowej, mając na względzie indywidualne cele. Dodatkowo nie jest to przypadek typowy, gdyż promowanie Gombrowicza odbywało się w dwojaki sposób: w środowisku polskiej emigracyjnej inteligencji we Francji oraz we francuskim środowisku artystycznym.

Ostatnim faktem, który mógł wpłynąć na zaistniałą sytuację, jest to, że we Francji prędzej niż w kontrolowanej przez ZSRR Polsce przyjęto interdyscyplinarność i postmodernistyczne łączenie gatunków, pozwalające szukać np. filozofii w literaturze (zob. podrozdziały 5.1.2-5.1.3). W Polsce także się rozpowszechnił taki odbiór, ale znacznie później, i mimo wszystko Gombrowicz pozostaje głównie polskim pisarzem, literatem. Tymczasem w kraju nad Sekwaną znani byli przed nim autorzy tacy jak Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Milan Kundera, Robert Musil, Thomas Mann, Franz Kafka, Hermann Broch, znani z włączania filozofii do swoich utworów literackich lub wręcz z pisanie beletrystyki w celu zobrazowania swoich poglądów filozoficznych, wyrażonych oprócz tego także w bardziej sformalizowany sposób. Mając przygotowanie w postaci lektury takich autorów, francuskojęzycznym odbiorcom łatwiej było dostrzec i zrozumieć filozofię w fikcyjnych utworach Gombrowicza.

Wynik analizy tłumaczeniowej dał jednoznaczną odpowiedź na pierwsze pytanie badawcze: francuskie przekłady odzwierciedlają system filozoficzny autora w niemal równym stopniu, co polskie pierwowzory, choć nie zawsze za pomocą tych samych środków. Powodem tego stanu rzeczy są najczęściej ograniczenia systemowe, nie utrudniające jednak w dużej mierze filozoficznego przekazu. Następnie, dzięki analizie porównawczej charakteru przekładów względem oryginałów z charakterem odbioru Gombrowicza we Francji, możliwa stała się odpowiedź na drugie pytanie badawcze, tj., czy charakter francuskich przekładów zbiega się z charakterem odbioru pisarza-filozofa we Francji. Odpowiedź jest twierdząca i wobec tak jawnego podobieństwa trzeba uznać, że francuskie przekłady przyczyniły się do takiego odbioru we Francji. Jest to wniosek pozytywny, ponieważ filozofia jest główną wartością utworów pisarza-filozofa, a została ona zawarta w tekstach docelowych oraz uwzględniona w tekstach składających się na recepcję Gombrowicza we Francji. Jednak nasunęło się pytanie, skąd się wziął tak filozoficzny odbiór Gombrowicza, mimo że przecież polskie teksty wyjściowe także przekazują jego filozofię. Częściowo na wyjaśnienie złożyły się wyniki analizy, częściowo trzeba było szukać powodów takiego stanu rzeczy w aspektach pozatekstowych, wykraczających poza ramy tej pracy, za to dających perspektywę nowych kierunków badań.

Niniejsza praca miała na celu dalszą eksplorację kierunku badań nad ogółem przekładów utworów Gombrowicza. W tym wypadku przeanalizowane zostały utwory prozatorskie. Jednakże objęcie pozostałych tekstów pisarza-filozofa podobną analizą, dostosowaną do rodzajów i gatunków literackich, do jakich należą, jest możliwe i stanowiłoby wartościową kontynuację badań nad przekładami twórczości Gombrowicza. Badania te wzbogaciłyby także analizy uwzględniające przekłady w innych językach. W niniejszej pracy został wzięty pod uwagę tylko język francuski. Było to uzasadnione uprzywilejowanym miejscem, jakie język ten i Francja odgrywały w życiu i karierze Gombrowicza. Jednakże równie ważnym językiem, choć w inny sposób, jest także hiszpański. Prowadzone są badania nad pobytem i odbiorem Gombrowicza w Hiszpanii i Argentynie, na przykład przez Klementynę Suchanow (2005, 2017), Ewę Kobyłęcką-Piwońską (2018) czy Paua Freixę Terradasa (2008). Znamy też charakter niektórych przekładów na hiszpański (Niziołek, 2016; Zaboklicka, 2013; Szymaniak, 2004; Kurek, 2004), a ostatnio przełożony został na hiszpański ostatni ujawniony utwór Gombrowicza

(2020) – *Kronos*. Prace wymienionych badaczy byłyby dobrym punktem wyjścia i pomocą przy analizie hiszpańskich przekładów. Poza tym warto przypomnieć, że teksty Gombrowicza istnieją w przekładach na 38 języków, co równa się 38 odrębnym kosmosom, w których filozofia polskiego autora tworzy się w nowy, odrębny sposób. I każdy z tych kosmosów jest warty uwagi. Z drugiej strony, także rozdział francuskich przekładów nie jest zamknięty – być może doczekamy się kolejnych, uaktualnionych tekstów Gombrowicza po francusku, gdyż jak dobrze wiadomo, oryginały się nie starzeją, w przeciwieństwie do przekładów, które w naturalny sposób z czasem tworzą serię translatorską.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Gombrowicz Witold (1986a [1953]) Trans-Atlantyk, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1986b [1960]) Pornografia, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - (1988 [1965]) Kosmos, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - (1996a [1967]) Bakakaï, tłum. Georges Sédir, Allan Kosko, w: Moi et mon double, Gallimard, Paryż, s. 75-257.
 - (1996b [1973]) Ferdurke, tłum. Georges Sédir, w: Gombrowicz. Moi et mon double, Gallimard, Paryż, s. 265-504.
 - (1996c [1976]) Trans-Atlantique, tłum. Constantin Jelenski i Geneviève Serreau, przedmowa Constantin Jelenski, w: Moi et mon double, Gallimard, Paryż, s. 827-961.
 - (1996d [1962]) Pornographie, w: Gombrowicz. Moi et mon double, Gallimard, Paryż, s. 581-1134.
 - (1996e [1966]) Cosmos, tłum. Georges Sédir, w: Gombrowicz. Moi et mon double, Gallimard, Paryż, s. 1147-1288.
 - (1997 [1937]) Ferdurke, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - (2002 [1933]) Bakakaj i inne opowiadania, opracował Łapiński Zdzisław, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - (2011 [1976]) Trans-Atlantique, tłum. Constantin Jelenski, Geneviève Serreau, Editions Denoël, Paryż.

Pozostałe teksty Witolda Gombrowicza

- Gombrowicz Witold, 30 V 1949 [list do Józefa Czapskiego], w: Mikołaj Nowak-Rogoziński (oprac.) Józef Czapski / Witold Gombrowicz, Korespondencja, tekst dostępny on-line:
https://www.zeszytyliterackie.pl/czapski-gombrowicz-korespondencja/?cli_action=1581359974.093
- 28 I 1950 [list do Jarosława Iwaszkiewicza], w: Gombrowicz - walka o sławę: korespondencja. Cz. 1, Witold Gombrowicz, Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer, układ, przedm., przypisy Jerzy Jarzębski (1996); [oprac. tekstu, red., indeks., nota wydawnicza Małgorzata Nycz, Teresa Podoska], Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 154.
 - 17 IV 1968 [list do Józefa Czapskiego], w: Mikołaj Nowak-Rogoziński (oprac.) Józef Czapski / Witold Gombrowicz, Korespondencja, tekst dostępny on-line:
https://www.zeszytyliterackie.pl/czapski-gombrowicz-korespondencja/?cli_action=1581359974.093
 - Dubuffet Jean (2005) Korespondencja, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - (1971) Dziennik. 1957-1961, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
 - Sanavio Piero (1991) Gombrowicz: forma i rytuał, w: Cataluccio Francesco, Illg Jerzy (red.) Gombrowicz filozof, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 24-68.
 - (1991a) Egzystencjalizm, w: Cataluccio Francesco, Illg Jerzy, Gombrowicz filozof, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 128-143.

- (1991b) Byłem pierwszym strukturalistą, tłum. Maciej Broński, w: Cataluccio Francesco, Illg Jerzy, Gombrowicz filozof, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 145-154.
- (1996f) Wspomnienia polskie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2000) Byłem pierwszym strukturalistą, tłum. Maciej Broński, w: Cataluccio M. Francesco, Illg Jerzy, Gombrowicz filozof (1991) Wydawnictwo Znak, Kraków, cytata za: Nowak Leszek (2000) Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi, Prószyński i spółka, Warszawa, s. 108.
- (2002) Autobiografia pośmiertna, wybór, układ, opracowanie: Włodzimierz Bolecki, WL, Kraków.
- (2004) Uszy, w: Teksty Drugie, nr 90/2004, s. 234-235.
- (2007) Dziennik 1953-1958, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2009) Dziennik 1959-1969, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2020) Kronos, tłum. Bożena Zaboklicka, Pau Freixa, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.

Literatura przedmiotu

- Adorno Theodor (1990) Sztuka i sztuki. Wybór esejów, tł. Krystyna Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, PIW, Warszawa.
- Barilli Renato (1971) Sartre i Camus jugés dans le Journal, w: Jelenski Constantin, Roux Dominique de (red.) Gombrowicz, Éditions de l'Herne, Paris, s. 290-300.
- (1973) Sartre i Camus w *Dzienniku*, w: Pamiętnik Literacki 64/4, s. 311-322.
- Bauman Zygmunt (1991) Socjologiczna teoria postmoderny, w: Zeidler-Janiszewska Anna (red.) Postmodernizm w perspektywie filozoficzno kulturoznawczej, Instytut Kultury, Warszawa.
- (1992) *Nowoczesność i zagłada*, Fundacja Kulturalna Masada, Warszawa.
- Bednarczyk Anna (2004) Gombrowicz w rosyjskim Internecie, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 201-211.
- (2019) Ekwiwalencja potencjalna, w: Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej, Bogucki i in. (red.), Księgarnia akademicka, Kraków.
- Berman Antoine (1985) La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, w: Les tours de Babel, essais sur la traduction, Trans-Europ-Repress, Mauvezin.
- Biardzka Elżbieta (2004) Gombrowicz w cudzośćwie i nawiasem mówiąc – o modalizacji autonomicznej we francuskim tłumaczeniu Pornografii, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 127-136.
- Bielecki Marian (2005) Gombrowicz palimpsestowy, w: Teksty drugie, 3/2005, s.104-109.
- (2008) Recenzja: Jerzy Jarzębski, Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu, w: Pamiętnik Literacki, 2., s. 209 – 214.
- Blumer Herbert (2007) Interakcjonizm symboliczny: perspektywa i metoda, tłum. Grażyna Woroniecka, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.

Błoński Jan (1970) O Gombrowiczu, w: „Miesięcznik Literacki”, nr 8 oraz w: Łapiński Zdzisław (red.) (1984) Gombrowicz i krytycy, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 201-233.

- (1974) Prorok Gombrowicz, w: Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), s. 148-152.

- (1994) Forma, śmiech i rzeczy ostateczne, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Bobowska-Nastarzewska Patrycja (2012) Parateksty tłumacza na podstawie własnego przekładu dzieła *Plotyn albo prostota spojrzenia* autorstwa współczesnego francuskiego filozofa Pierre’a Hadota, w: Rocznik przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu, nr 7/2012, s. 39-50.

Bolecki Włodzimierz (1995) Witkacy – Schulz – Gombrowicz, w: Bolecki Włodzimierz (1999) *Polowanie na postmodernistów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 115-134.

- (1997) Postmodernizowanie modernizmu, w: Teksty Drugie, nr 1/2 (43/44), s.31-45.

- (1999) *Polowanie na postmodernistów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- (2002) Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans), w: Teksty drugie, nr 4, s. 11-34.

Buksiński Tomasz (1995) New Age a postmodernizm, w: Gołaszewska Maria (red.) *Oblicza nowej duchowości*, Kraków, s. 274.

Brzozowski Jerzy (2011) Fabuła czy poezja? Bakakaj po portugalsku, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 213-224.

Casanova Pascale (2004) *The world republic of letters*, tłum. M. B. DeBovise, Harvard University Press, London.

Cataluccio M. Francesco (1991) *Gombrowicz filozof*, tłum. Bielas Katarzyna, w: Cataluccio Francesco, Illg Jerzy, Gombrowicz filozof, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 5-21.

Chwalba Andrzej (2012) *Historia powszechna: wiek XIX*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Cieński Marcin, O sarmackiej swojskości – czy Gombrowicza można tłumaczyć nie znając literatury i kultury staropolskiej?, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 165-176.

Ciesielski Mieszko (2006) Witolda Gombrowicza wizja człowieka a jednostka epoki ponowoczesnej. W: M. Kwiecień, L. Godek, A. Kurkiewicz (red.), *Zeszyty Filozoficzne*, 12-13, Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, s. 223-233.

- (2012) Human on the Periphery of Community. Witold Gombrowicz on Provincialism. W: K. Brzechczyn, K. Paprzycka (red.), *Thinking about Provincialism in Thinking* (Poznań Studies in the Philosophy of Sciences and the Humanities, 100) Amsterdam – New York, Rodopi, s. 103-119.

- (2013) Człowiek Gombrowicza a model jednostki racjonalnej, w: *Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki*, 22, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Poznań, s. 23-43.

Czabanowska-Wróbel Anna (2005) Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza, w: *Teksty drugie* (Gombrowicz. Poza międzyludzkim) 3/2005, s. 79-90.

Czerniak Stanisław, Szahaj Andrzej (red.) (1996) *Postmodernizm a filozofia*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa.

Czubiński Antoni (2011) *Historia powszechna XX wieku*, Wydawnictwo poznańskie, Poznań.

Dąbrowski Mieczysław (2000) *Postmodernizm: myśl i tekst*, Universitas, Kraków.

- Dąbska-Prokop Urszula (2000) hasło „Adaptacja”, w: Dąbska-Prokop Urszula (red.) *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa.
- Dubuffet Jean, [list do Witolda Gombrowicza, 20 października 1968], w: Dubuffet Jean, Gombrowicz Witold (2005) *Korespondencja*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Dzierżanowska, Halina (1988) *Przekład tekstów nieliterackich na przykładzie języka angielskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Dzikowska Elżbieta Katarzyna (2004) Koń by się uśmieł – o kulturowych kolizjach w niemieckiej recepcji Gombrowicza, w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Leksem, Łask, s. 85-102.
- Estreicher Karol (1990) *Historia sztuki w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Even-Zohar Itamar (2009) Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim, tłum. Magda Heydel, w: *Antologia teorii przekładu literackiego*, Heydel Magda, Bukowski Piotr (red.), Znak, Kraków, s. 197-203.
- Falkiewicz Andrzej (1959) Problematyka *Ślubu* Gombrowicza, w: *Dialog*, nr 2, s. 77-94.
- (2000) Badacze literatury i filozofujący Gombrowicz, w: Nowak Leszek (2000) *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Prószyński i spółka, Warszawa, s. 243-252.
- (2013) Człowiek Gombrowiczowski i człowiek Ewangeliczny w teorii socjalizmu Leszka Nowaka, w: *Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki*, 22, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Poznań, s. 13-22.
- Fiała Edward (1974) *Oficjalność i podoficjalność. o koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*, w: *Roczniki humanistyczne tom xxii, zeszyt I*.
- (2002) *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fiut Aleksander (2005) Miłosz jako krytyk Gombrowicza, w: *Teksty Drugie*, 3/2005, s.91-99.
- Franczak Jerzy (2003) *Rzecz o nierzeczywistości. Młodości Jean-Paul Sartre’a i Ferdynand’a Witolda Gombrowicza jako powieści dojrzałego modernizmu*, Universitas, Kraków.
- Fukuyama Francis (1997) *Koniec historii*, tłum. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Zys i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Gadacz Tadeusz (2009) *Historia filozofii XX wieku: nurty. T. 2, Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Gall Alfred (2012) Rozgrywka z filozofią. Bycie i czas Martina Heideggera w maszynerii *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, w: Jarzębski Jerzy (red.) (2012) *Witold Gombrowicz. Nasz współczesny*, Universitas, Kraków, s. 352-361.
- Gautier Brigitte (2004) Czy *Pornografię* należy tłumaczyć?, w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Leksem, Łask, s. 137-145.
- Gazda Grzegorz (2000) *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa.
- Genette Gérard (1987) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Gentzler Edwin (2017) *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, London, New York.

Głowiński Michał (1973) Wprowadzenie, w: Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, s. 245-250.

- (1984 [1973]) Parodia konstruktywna (O *Pornografii* Gombrowicza), w: Łapiński Zdzisław (red.) Gombrowicz i krytycy, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s.365-383.

- (2002) Gombrowicz i nadliteratura, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Goffman Erving (2006) Twarz: analiza rytualnych aspektów interakcji społecznej, w: Goffman Erving, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa, s. 5-45.

- (2008) *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Alatheia, Warszawa.

Golka Marian (1996) *Socjologiczny obraz sztuki*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań.

Gołaszewska Maria (2001) *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Grabowska Monika (2004) „Kujmy się, kujmy, bo cwają dostaniemy” – szkoła w *Fedydurke* i jej przekładzie na język francuski, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 37-51.

Graczyk Ewa (2004) *Przed wybuchem wstrząsnąć, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.

Grochowski Grzegorz (2018) *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy artybucji gatunkowej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Hermans Theo (2015) narada języków, tłum. Duksza Agnieszka, Heydel Magda, Michalik Katarzyna, Pitek Monika, Rozwadowska Kinga, Szymańska Katarzyna, Wasilewska Katarzyna, Wojda Kamila, WUJ, Kraków.

Hermans Theo (2015a) Introduction. Translation Studies and a New Paradigm, w: Hermans Theo (red.) *The Manipulation of Literature (Routledge Revivals) Studies in Literary Translation*, Routledge, New York.

Hewson Lance, Martin Jacky (1991) *Redefining translation. The varionational approach*, Routledge, London, New York.

Heydel Magda (2004) Angielskie wersje *Fedydurke* – strategie przekładania nieprzekładalnego, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 103-116.

Ingarden Roman (1976) *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. Danuta Gierulanka, PWN, Warszawa.

Janaszek-Ivaničková Halina (1996a) Postmodernistyczny syndrom, czyli rozpoznawanie nowych znaków współczesności, w: Janaszek-Ivaničková Halina, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 81-90.

- (1996b) Nowy problem w badaniach nad literaturą światową: postmodernizm, w: Janaszek-Ivaničková Halina, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 90-99.

- (1996c) Postmodernistyczna literatura a problem tożsamości kulturowej w Europie Centralnej, w: Janaszek-Ivaničková Halina, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 145-152.

Janicka Danuta (2007) *Historia społeczna i polityczna Europy. Wykład dla studentów Europeistyki*, Dom organizatora, Toruń.

Januszkiewicz Michał (2010) Hermeneutyka jako miejsce spotkania między literaturą i filozofią, w: Sienkiewicz Barbara, Sobieraj Tomasz (red.) *Filozofia a literatura*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.

Jarniewicz Jerzy (2004) Frazes i frazeologia w angielskim przekładzie *Trans-Atlantyku*, czyli tu właśnie cisną mnie buty, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 177-200.

Jarzębski Jerzy (1971) Pojęcie „formy” u Gombrowicza, w: *Pamiętnik Literacki*: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, s. 69-96.

- (1982) *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- (1997) Zachwyca – nie zachwyca. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim, w: Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5-29.

- (2000a) Gombrowicz: Ucieczka z rodzinnego domu, w: Jarzębski Jerzy, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 10-34.

- (2000b) Literatura jako forma istnienia (O *Dzienniku* Gombrowicza), w: Jarzębski Jerzy, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 168-190.

- (2000c) *Ferdydurke* w pułapce historii, w: Jarzębski Jerzy, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 122-130.

- (2000d) Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem), w: Jarzębski Jerzy, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 131-167.

- (2000e) *Ferdydurke* w pułapce historii, w: Jarzębski Jerzy, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s.122-130.

- (2004a) *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

- (2005) *Proza dwudziestolecia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- (2007a) Gombrowicz – klasyczny, genialny, nowoczesny, w: Jarzębski Jerzy, *Natura i teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 40-51.

- (2007b) Dwanaście wersji *Kosmosu*, w: Jarzębski Jerzy, *Natura i teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 112-128.

- (2007c) Z Gombrowiczem do Europy, w: Jarzębski Jerzy, *Natura i teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 8-15.

- (2012) Słowo wstępne, w: Jarzębski Jerzy (red.) (2012) Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas, Kraków, s. 5-7.

Jeleński Konstanty (1959) Witold Gombrowicz ou l'immatunité adulte, w: *Preuves*, nr 95 (styczeń).

- (1957) Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza, w: *Kultura*, nr 9/119, s. 31-42.

Jelenski Constantin (1971) Gombrowicz. Le drame et l'antidrame, w: Jelenski Constantin, Roux Dominique de (red.) (1971) Gombrowicz, Éditions de l'Herne, Paris, s. 380-385.

Jelenski Constantin (1976) Préface, w: Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantique*, tłum. Constantin Jelenski, Geneviève Serreau, Editions Denoël, Paris.

Jelenski Constantin, Roux Dominique de (red.) (1971) Gombrowicz, Éditions de l'Herne, Paris.

- Kępiński Tadeusz (1974) *Gombrowicz i świat jego młodości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków
- Kiereś Henryk (2013) *Sztuka w kulturze*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Kijowski Andrzej (1971) Kategorie Gombrowicza, w: *Twórczość*, nr 11, przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 429-465.
- Kirchner Hanna (1984) Nałkowska – prolegomena do Gombrowicza, w: Łapiński Zdzisław (red.) *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław, s. 573-586.
- Kłós Anita (2018) Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonesans, w: *Przekładaniec*, 37/2018, s. S. 64–86.
- Kobyłecka-Piwońska Ewa (red.) (2018) *Witold Gombrowicz pisarz argentyński: antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Łódź.
- Kowalczyk Andrzej Stanisław (1984) Gombrowicz – Husserl. O fenomenologicznych inspiracjach w *Dzienniku*, w: *Znak*, nr 5-6/354-355, s.611-628.
- Kowalczyk Alina (1981) *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Kowska Małgorzata (1997) Słowo od tłumaczki, w: Lyotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. Kowska Małgorzata, Migasiński Jacek, Fundacja Alatheia, Warszawa.
- Kwiek Marek (1991) Postmodernizm - Czas schyłku czy przejścia?, w: Zeidler-Janiszewska Anna (red.) *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno kulturoznawczej*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Kukiel Marian (1992) *Dzieje polityczne Europy od rewolucji francuskiej*, Wydawnictwo Puls, białystok.
- Kurek Marcin (2004) *Ferdynand po hiszpańsku* (kilka uwag o autorskim przekładzie Gombrowicza), w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Łask, s. 13-20.
- Laurent Maryla (1998) Politique et traduction au péril de la littérature, w: *La littérature polonaise en France. D'une sélection politique des œuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*, Textes réunis par Maryla Laurent avec la collaboration de Laurence Dyèvre, Lille, Collection UL3, s.26-35.
- (2004) Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności, w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Łask, s. 21-36.
- (2005) Przyprawianie gęby Gombrowiczowi, w: *Teksty Drugie*, 3/2005, s. 165-173.
- (1999) *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Lefevre André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, New York.
- Lewicki Roman (1993) *Konotacja obcości w przekładzie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Lipińska Hłakowicz Krystyna (2012) Gombrowicz i Ameryka: boje wydawnicze, w: Jarzębski Jerzy (red.) *Witold Gombrowicz. Nasz współczesny*, Universitas, Kraków, s. 62-78.
- Łukasz Jurij (red.) (1993) *Tezaurus terminologii translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- (red.) (1998) *Tezaurus terminologii translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Lyotard Jean-François (1997) *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. Kowalska Małgorzata, Migasiński Jacek, Fundacja Alatheia, Warszawa.

Łapiński Zdzisław (1966) Ślub w kościele ludzkim (o kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza), w: *Twórczość*, 9/1966, nr 9, s. 93-100.

- (1984) Wstęp, w: Łapiński Zdzisław (red.) *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- (1985) *Ja*, Ferdynand, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Łukaszewicz Justyna (2004) Szkoła we włoskich przekładach Ferdynanda, w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Leksem, Łask, s. 69-84.

Maciąg Włodzimierz (1974) Rok 1918 albo głód realizmu, w: Kirchner Hanna, Żabicki Zbigniew (red.) *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939. Seria II*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich oraz Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.

- (1992) *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918 – 1980*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław.

Malić Zdravko (1984) *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, w: Łapiński Zdzisław (red.) (1984) *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 235-256.

Margański Janusz (1995) *Gombrowicza tragedia filozoficzna*, w: Bolecki Włodzimierz, Tomasik Wojciech (red.) *Poetyka bez granic?*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.

- (2000) Między powiastką a filozofią: o *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza, w: „Pamiętnik Literacki”, 91/1, s.125-139.

- (2019) Cóż po Gombrowiczu? w: Olejniczak Józef (red.) *Przed i po. Witold Gombrowicz*, tom 1, Pasaż, Kraków, s.17-30.

Markowski Michał Paweł (2004) *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Maslowski-Béthoux Krystyna (2013) *Witold Gombrowicz ou la mise en scène de l'homme relationnel*, l'Harmattan, Paris.

Masłowska Patrycja (2018) Nietypowe rozwiązania translatorskie w tłumaczeniu tekstu naukowego na przykładzie *Nadzorować i karać* Michela Foucault, w: *Translatorica & Translata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, nr 1/2018, s. 61-69.

Matera Rafał, Skodlarski Janusz (2004) *Gospodarka światowa. Geneza i rozwój*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Matz Jesse (2008) *The Novel*, w: Bradshaw David, Dettmar Kevin (red.) *A companion to modernist literature and culture*, Wiley-Blackwell, West Sussex.

Meyer Peter (1973) *Historia sztuki europejskiej. Tom 2. Od renesansu po czasy współczesne*, tłum. Franciszek Buhl, Janina Ruszczyk, Adam Steinborn, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa.

Meer Jan Ij. van der (1988) „Dziwactwo” Witolda Gombrowicza: antybaśń, antyidylla czy baśń/idylla antyformy?, tłum. Krzysztof Jachimczak, w: *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 79/4, s. 63-82.

Miecznicka Magdalena (2002) *Gombrowicz à la française*, w: *Teksty Drugie* 3, s. 81-98.

- (2004) Sprawa Gombrowicza (za granicą), w: Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/4, s.111-135.
- (2005) Co nowego w sprawie Gombrowicza?, w: Teksty drugie, nr 3/2005, s.174-183.
- (2006) Niezdobyta pewność siebie. Poetyka Ferdynarda Gombrowicza w przekładach na hiszpański, francuski i angielski, w: Literatura i wiedza, pod red. Włodzimierza Boleckiego i Elżbiety Dąbrowskiej, Warszawa, s. 206–233.
- (2007) Gombrowicz i tłumacze, pod red. Elżbiety Skibińskiej, Łask, 2004 [recenzja] (2007) Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/2, str. 249-254.
- Millati Piotr (2003) *Gombrowicz wobec sztuki. Wybrane zagadnienia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Miłosz Czesław (2001) Kim jest Gombrowicz?, w: Miłosz Czesław, Prywatne obowiązki, Wydawnictwo Literackie.
- (2010) Historia literatury polskiej, tłum. Maria Tarnowska, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Miś Andrzej (2006) *Filozofia współczesna: główne nurty*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.
- Moix Yann (2016), Je n'écris rien, w: Gombrowicz Witold, Kronos, tłum. Małgorzata Smorąg-Goldberg, Stock, Paryż.
- Morawski Stefan (1972) Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych, w: Kirchner Hanna, Żabicki Zbigniew (red.) Problemy literatury polskiej lat 1890-1939, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich oraz Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- (1999) *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie (nizmie) i kryzysie kultury*, Toruń, s. 126–127.
- Morawski Wojciech (2010) *Dzieje gospodarcze Polski*, Difin, Warszawa.
- Motycka, Alina (1996) Postmodernizm a kryzys kulturowy, w: Czerniak Stanisław, Szahaj Andrzej (red.) Postmodernizm a filozofia, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa.
- Możejko Edward (1994) Modernizm literacki niejasność terminu i dychotomia kierunku, w: Teksty drugie, nr 5-6, s. 26-45.
- Mrowczyk-Hearfield Ewa (1998) Współistnienie formacji kulturowych: modernizm, postmodernizm, kultura masowa, w: Nycz Ryszard (red.) *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków, s. 417-424.
- Nasiłowska Anna (1999) *Trzydziestolecie 1914-1944*, PWN, Warszawa.
- Neuger Leonard (1999) *Kosmos* Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności, w: Teksty Drugie 1999, 6, s. 57-70.
- Niziołek Renata (2016) Brak normy jako norma: Gombrowicz tłumaczy *Ferdynarda*, w: Między Oryginałem a Przekładem, XXII, 2016 (4), s. 39-48.
- Nowak Leszek (1996) Gombrowicza model świadomości (między)ludzkiej, w: Falkiewicz Andrzej, Nowak Leszek (red.) Przestrzeń świadomości. Studia z filozofii literatury, Zysk i S-ka, Warszawa, s. 140-192.
- (2000) *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Prószyński i spółka, Warszawa
- Nycz Ryszard (1998) Słowo wstępne, w: Nycz Ryszard (red.) *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków, s.5-18.

Okopień-Sławińska Aleksandra (1976) Hipoteza jedności: (glosa do interpretacji *Kosmosu*), w: Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 102-118.

Ortega y Gasset José (1996) *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. Piotr Niklewicz, Muza Warszawa.

Pachet Pierre (2005) Wstęp, w: Dubuffet Jean, Gombrowicz Witold, Korespondencja, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Paloff Benjamin (2012) Zaraźliwy śmiech. Tożsamość i infekcja w *Bakakaju*, w: Jarzębski Jerzy (red.) (2012) Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas, Kraków, s. 184-193.

Parks Adam (2008) Poetry, w: Bradshaw David, Dettmar Kevin (red.) *A companion to modernist literature and culture*, Wiley Blackwell, bmn.

Pieciul-Karmińska Eliza (2009) Polskie dzieje baśni braci Grimm, w: Przekładaniec, Numer 22-23 - Baśń w przekładzie, s. 80-96.

Piotrowska Maria (2019) Ekwiwalencja, w: Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej, Bogucki i in. (red), Księgarnia akademicka, Kraków.

Piwiński Leon (1933) Interesujący debiut, w: Wiadomości Literackie, nr 32., cytāt za: Łapiński (1984) Wstęp, w: Łapiński Zdzisław (red.) Gombrowicz i krytycy, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Płonowska-Ziarek Ewa (red.) (1998) *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*, SUNY Press, New York.

Proguidis Lakis (1989) Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz, Gallimard, Paris.

Pronobis Witold (1991) *Polska i świat w XX wieku*, Editions Spotkania, Warszawa.

Pym Anthony (1992) Translation and text transfer, Peter Lang, Frankfurt.

Rodak Paweł (2006) Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą, Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/4, s. 29-49.

- (2013) Wielka bitwa paryska. O pierwszym francuskim wydaniu *Ferdydurke*, w: Przestrzenie teorii, 2013, nr 20.

Rojek Paweł, Rojek Justyna (2013) Człowiek Gombrowiczowski, w: Pressje, nr 34, s. 45–79.

Roux Dominique de (1968) Entretiens avec Gombrowicz, tłum. Koukou Chanska, François Marié, Editions Pierre Belfond, Paris.

Roux Dominique de (1969) Rozmowy z Gombrowiczem, Instytut Literacki, Paris.

Roux Dominique de (1971) Gombrowicz, Bourgeois, Paris.

Sadzik Piotr (2019) Czy Witold Gombrowicz był pisarzem żydowskim?, w: Olejniczak Józef (red.) Przed i po. Witold Gombrowicz, tom 1, Pasaże, Kraków, s.141-176.

Salgas Jean-Pierre (2004) *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa.

- (2011) Gombrowicz, un structuraliste de la rue ; suivi de Witold Gombrowicz, la littérature émigrée et le pays natal : et autres textes, Ed. de l'Eclat, Paris.

- (2012) Witold Gombrowicz, socjolog w stanie nieważkości (Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu) tłum. Beata Hrekowicz, w: Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas, Kraków, s. 157-168.

Sanavio Piero (1991) Gombrowicz: forma i rytuał, w: Cataluccio M. Francesco, Illg Jerzy *Gombrowicz filozof*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Sandauer Artur (1959) A propos du *Ferdydurke* de Gombrowicz, w: Les temps modernes, sierpień 1959. Artykuł przetłumaczony na polski pod tytułem Polska formuła egzystencjalizmu, w: Współczesność 1959, nr 18.

- (1965) Gombrowicz – człowiek i pisarz, Kultura, nr 42 i 43, Warszawa.

- (1969) Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz, Liryka i logika, Warszawa.

- (1974) *Bez taryfy ulgowej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Sekiguchi Tokimasa (2012) Gombrowicz czytany pionowo, w: Jarzębski Jerzy (red.) Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas, Kraków, s. 29-44.

Sheppard Richard (1998) Problematyka modernizmu europejskiego, w: Nycz Ryszard (red.) *Odkrywanie modernizmu*, tłum. Wawrzyszko Paweł, Universitas, Kraków, s. 71-140.

Schulz Bruno (1938) *Ferdydurke*, przedruk w: Łapiński Zdzisław (red.) Gombrowicz i krytycy, Wydawnictwo Literackie, Kraków. s. 49-56.

Siedlecka Joanna (2004) *Jaśnie Panicz*, Świat Książki, Warszawa.

Sienkiewicz Barbara (2009) *Kosmos* Gombrowicza „czytany” przez Deleuze’a, w: Sienkiewicz Barbara, Sobieraj Tomasz (red.) *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, Wydawnictwo naukowe „Semper”, Warszawa.

- (2019) Redundancja, erotyka, władza – *Kosmos* Witolda Gombrowicza, w: Olejniczak Józef (red.) *Przed i po. Witold Gombrowicz*, tom 2, Pasaże, Kraków, s. 443-465.

Skibińska Elżbieta (2003) Zniekształcone odbicie. Proza polska lat 1945-1989 we francuskim przekładzie, w: *Teksty drugie*, 5/2003, s. 124-151.

- (2004) Czy *Pornografia* jest przekładalna? (Rekonesans: młodość w przekładzie francuskim), w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Leksem, Łask, s.147-164.

Skrzypek Andrzej (2009) *Historia społeczna Europy XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Smorąg-Goldberg Małgorzata (2012) Gombrowicza pisanie o inności, w: Jarzębski Jerzy (red.) (2012) Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas, Kraków, s. 116-128.

Sochańska Bogusława (2009-2010) Was a New Polish Translation of Hans Christian Andersen’s Fairy Tales and Stories Necessary?, w: *Przekładaniec*, Numery anglojęzyczne, Issue 22-23/2009-2010 - Translating Fairy Tales, s. 77-116.

Soliński Wojciech (2004) Lekcja polskiego profesora Bładaczki po czesku wyłożonej (o czeskim przekładzie *Ferdydurki* Witolda Gombrowicza), w: Skibińska Elżbieta (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Leksem, Łask, s. 117-126.

Spengler Oswald (2001) *Zmierzch zachodu*, tłum. Józef Marzęcki, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Squillace-Piwowarczyk Caterina (2004) Między dziełem filozoficznym a politycznym – recepcja *Ferdydurke* we Włoszech, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 53-60.

Stawiarska Agnieszka (2002) *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Suchanow Klementyna (2005) *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- (2017) *Gombrowicz: ja, geniusz*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa.

Surma-Gawłowska Monika, *Ferdydurke po włosku, czyli Gombrowicz okiełznany*, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 61-68.

Szacki Jerzy (2008) Słowo wstępne, w: Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Alatheia, Warszawa, s. 5-24.

Szahaj Andrzej (1996) Co to jest postmodernizm?, w: „Ethos”, vol. 33-34, s. 63-78.

Szmyd Maciej (2002) Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach Kosmosu Witolda Gombrowicza, w: *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 1, s. 45-53.

Szymaniak Włodzimierz J. (2004) Obraz rzeczywistości polskiej w hiszpańskim przekładzie *Wspomnień polskich* Witolda Gombrowicza, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 226-230.

Tischner Łukasz (2019) „Nic nie wiem, nic nie rozumiem!” Zagadki *Ślubu* Gombrowicza, w: Olejniczak Józef (red.) *Przed i po. Witold Gombrowicz*, tom 2, Pasaże, Kraków, s. 435-442.

Toury Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv.

- (2011) *Descriptive Translation Studies – and beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.

Tokarz Bożena (2003) Stereotyp „ojczyzny” w tłumaczeniu słoweńskim „Trans-Atlantyku”, w: *Między oryginałem a przekładem*, nr VII, Stereotyp a przekład, s. 211-224.

Tomaszewski Marek (1997) Witold Gombrowicz est-il devenu un auteur français ?, w: *Acta Universitatis Wratislaviensis. Romanica Wratislaviensia* 1997 nr 44 (1990) s. 145-156.

- (2004) *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza po francusku, w: Skibińska Elżbieta (red.), Gombrowicz i tłumacze, Leksem, Łask, s. 177-190.

Tomaszkiewicz Teresa (przekład i adaptacja) (2004) *Terminologia tłumaczenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Truskołaska-Kopeć Emilia (2010) Techniki translatorskie w „Filidorze dzieckiem podszytym” Witolda Gombrowicza, w: *Przekład, Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*, Śląsk, Katowice-Częstochowa, s. 139-156.

Trznadel Jacek (1972) Kategoria Gombrowicza, Andrzej Kijowski [recenzja], w: „*Twórczość*” R.XXVII (1971), Biuletyn Polonistyczny 15/43.

Warkocki Błażej (2018) *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania: Gombrowicz - queer – Sedgwick*, Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydawnictwo Naukowe, Poznań.

Welsch Wolfgang (1998) *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. Jan Balbierz, w: Nycz Ryszard (red.) *Odkrywanie modernizmu*, Universitas, Kraków, s. 429-461.

Wilkoszewska Krystyna (1997) *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwa „Księgarni Akademickiej”, Kraków.

Wojnarski Dariusz (2004) *Powszechna historia gospodarcza*, Poltext, Warszawa.

Volle Jacques (1972) *Gombrowicz, bourreau, martyr*, Bourgois, Paris.

Zaboklicka Bożena (2007) Nowe odczytanie Ślubu Witolda Gombrowicza w świetle przekładu autorskiego, w: Czermińska Małgorzata, Meller Katarzyna, Fliciński Piotr (red.) *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, s. 265-272.

- (2009) Bigos w wersji hiszpańskiej, w: *Między oryginałem a przekładem*, numer XV, *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*, Księgarnia Akademiacka, Kraków, s.237-247.

- (2010) *Ferdydurke* w Katalonii: dwa przekłady, dwie różne powieści, w: Jarzębski Jerzy (red.) Witold Gombrowicz. *Nasz współczesny, universitas*, Kraków, s. 87-99.

- (2012) Rywalizacja z przekładem autorskim na przykładzie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, w: Guławska-Gawkowska Małgorzata, Hejwowski Krzysztof, Szczęsny Anna, (red.) *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?*, bw, Warszawa, s. 415-422.

Zaleski Krzysztof (1984) *Ślub* Witolda Gombrowicza. uwagi inscenizacyjne, w: Łapiński Zdzisław (red.) (1984) *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 615-637.

Zarębiana Zofia (2016) *Filozofia wobec literatury. Literatura wobec filozofii*, w: *Filozofia*, nr 34, s. 141-152.

Zawadzki Andrzej (2012) *Gombrowicz a myśl słaba*, w: Jarzębski Jerzy (red.) (2012) *Witold Gombrowicz. Nasz współczesny, Universitas*, Kraków, s. 129-137.

Żurawski Sławomir (2008) *Modernizm*, PWN, Warszawa.

Źródła internetowe

La Bible en français, version Louis Segond 1910
<https://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>

Biblia Tysiąclecia
<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=309>

Buczek Marta (2012) Bariery kulturowe w słowackim przekładzie „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza, w: *Przekłady Literatur Słowiańskich*, 3(1)
<https://journals.us.edu.pl/index.php/PLS/article/view/6511>

Chesterman Andrew (2009) *The Name and Nature of Translator Studies*
<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8Pto-O8bzs0J:https://tidsskrift.dk/her/article/download/96844/145601/+&cd=4&hl=pl&ct=clnk&gl=cz&client=fir-efox-b-d>

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki
<https://bibliotekapiosenki.pl/strona/>

Dwutygodnik – Jedenaście lat z Proustem. Rozmowa z Krystyną Rodowską
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8064-jedenascie-lat-z-proustem.html>

Freixa Terradas Pau (2008) Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí
<https://www.tdx.cat/handle/10803/2093#page=3>

Freixa Pau, Zaboklicka Bożena (brw) Wybrane problemy przekładu w dwujęzycznym tandemie na przykładzie tłumaczenia różnych utworów Witolda Gombrowicza na hiszpański
<http://www.muzeumgombrowicza.pl/zarzadzanie/uploads/fckeditor/files/Zaboklicka%20Bo%20Cena%20C%20Terradas%20Pau%20Feixa.%20Wybrane%20problemy%20przek%20adu%20w%20dwuj%20C4%99zy%20cznym%20tandemie....pdf>

Gratton Peter (2018) Justice in light of the Postmodern Condition, w: Gratton Peter, hasło "Jean François Lyotard", w: Stanford Encyclopedia of Philosophy
<https://plato.stanford.edu/entries/lyotard/>

Gutting, Gary, Oksala, Johanna (2019) Michel Foucault, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/foucault/>

Jarzębski Jerzy (2004b) Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura, Markowski, Michał Paweł (recenzja)
<https://wyborcza.pl/1,75517,2444290.html>

Karaś Halina (2010a) 6.1. Sposoby wprowadzania gwary do utworu literackiego i jej funkcje, w: Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe
<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=podstawy-dialektologii&l2=sposoby-wprowadzania-mwr>

Karaś Halina (2010b) 6.2. Definicja stylizacji gwarowej i jej zakres, w: Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe
<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=podstawy-dialektologii&l2=definicja-stylizacji-mwr>

Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli
<http://www.muzeumgombrowicza.pl/pl/glowna>

Le Nouveau Magazine Littéraire
<https://www.lire.fr/>

Olszewska Maria Jolanta (2000), Literatura wobec I wojny światowej
http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/olszewska_lit1w.pdf

Osmólska Marzena (2012) Bohater groteskowy „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Przekłady Literatur Słowiańskich, 3(1)
<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PLS/article/view/6508>

Piotrowska Agnieszka (2019) Kair czy Buenos Aires? Garść uwag na marginesie wydania arabskiego przekładu *Ferdydurke* i *Dziennika*
<http://www.muzeumgombrowicza.pl/zarzadzanie/uploads/fckeditor/files/Piotrowska%20Agnieszka.%20Kair%20czy%20Buenos%20Aires%20Gar%C5%9B%C4%87%20uwag%20na%20marginesie%20wydania%20arabskiego%20przek%C5%82adu%20Ferdydurke%20i%20Dziennika.pdf>

Polski Portal we Francji
<https://www.ifrancja.fr/>

Protevi John, Smith Daniel, Deleuze's Readings of Other Philosophers, w: Protevi John, Smith Daniel (2008) Gilles Deleuze, w: Stanford Encyclopedia of Philosophy
<https://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>

Siemek Marek (1970) Modernizm: filozofia i „życie”
<http://hegel-marks.pl/downloads/teksty-siemek31.pdf>

Strohanova Kateryna (2018) Witold Gombrowicz na Ukrainie – przekłady, recepcja, przyszłość Bibliotekarz Podlaski. Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczne, 19 /4 (41), s. 19-34.
<https://bibliotekarzpodlaski.pl/index.php/bp/article/view/60/71>

Strona internetowa poświęcona Witoldowi Gombrowiczowi
<https://witoldgombrowicz.com/pl/>

Strona internetowa miasta Vence
<https://vence.fr/>

Szulim Paulina (2014) Między „Trans” a „Atlantykiem”. O trudnościach włoskiego i angielskiego przekładu Trans-Atlantyku, w: Czytanie Literatury : łódzkie studia literaturoznawcze nr 3, 473-481
[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze-r2014-t-n3-s473-481/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze-r2014-t-n3-s473-481.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze-r2014-t-n3/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze-r2014-t-n3-s473-481/Czytanie_Literatury_lodzkie_studia_literaturoznawcze-r2014-t-n3-s473-481.pdf)

Szumilak Adam (2008) Władza Formy w utworach Witolda Gombrowicza, w: Znaczenia, nr 1, artykuł dostępny on-line:
<http://www.e-znaczenia.pl/?p=283>

Taine Hippolyte (1895) *Philosophie de l'art*, Hachette, Paryż. Wersja elektroniczna dostępna pod adresem:
https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Taine__Philosophie_de_l%E2%80%99art,_t._1,_1895.djvu&page=9

Teksty napisane z okazji Kongresu Tłumaczy Gombrowicza
<http://www.muzeumgombrowicza.pl/pl/czytaj/33/56/kongres-tlumaczy-gombrowicza/teksty>

Wiśniowska Marta (2011) *Strategie translatorskie w przekładach Dziennika Witolda Gombrowicza na język niemiecki*
<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/1055/1/Marta%20Wi%20niowska%20Doktorat.pdf>

Słowniki i encyklopedie

Encyklopedia PWN
<https://encyklopedia.pwn.pl/>

Słownik Języka Polskiego (1900–1927) red. Karłowicz J., Kryński A. A., Niedźwiedzki W., t. I–VIII, Warszawa

Słownik Języka Polskiego PWN (1958–1969) red. Witold Doroszewski
<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lista>

Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej (2019) Bogucki i in. (red), Księgarnia akademicka, Kraków.

Trésor de la Langue Française
<http://atilf.atilf.fr/>

Wikisłownik
https://pl.wiktionary.org/wiki/Wikis%C5%82ownik:Strona_g%C5%82%C3%B3wna

Wiktionnaire
https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil

Spis rysunków i tabel

Rys. 1. Hipotetyczne rodzaje stosunków francuskich przekładów Gombrowicza do jego odbioru we Francji

Rys. 2. Wpływ niedojrzałości na zdolność jednostki do wykraczania poza jej obecną formę

Rys. 3. Relacja polskości wobec formy

Tab. 1. Korpus badawczy pracy – utwory prozatorskie Witolda Gombrowicza i ich przekłady na język francuski

Tab. 2. Filozoficzne odczytanie Gombrowicza w Polsce i we Francji

Tab. 3. Techniki użyte do tłumaczenia motywu formy

Tab. 4. Techniki użyte do tłumaczenia motywu niedojrzałości

Tab. 5. Techniki użyte do tłumaczenia motywu polskości

Tab. 6. Miejsce bohaterów prozy Gombrowicza utworów w obrębie etapów ewolucji formy

Lista skróconych tytułów

Pamiętnik... – Pamiętnik z okresu dojrzewania

Streszczenie

Gombrowicz jest jednym z najbardziej znanych i cenionych pisarzy w Polsce i za granicą. W bogatych i różnorodnych badaniach nad jego twórczością odrębne miejsce zajmują badania dotyczące charakteru jego utworów w językach obcych i ich odbioru w różnych obszarach językowo-kulturowych. Prace dotyczące tego tematu są jednak cząstkowe, obejmują najczęściej tylko niektóre aspekty twórczości Gombrowicza, w kontekście jednego z jego utworów, w przekładzie na jeden lub rzadziej dwa języki. Brakuje zatem spójnej narracji na temat Gombrowicza w danym języku i obszarze kulturowym, uwzględniającym odbiór jego twórczości oraz sposób tłumaczenia jego utworów. Dlatego celem tej pracy jest zbadanie, jak wygląda odbiór Gombrowicza we Francji oraz jak brzmią jego utwory prozatorskie po francusku. Drugim celem natomiast jest ustalenie stosunku, jaki zachodzi między charakterem francuskich tłumaczeń jego utworów a charakterem ich odbioru we Francji. Wybór języka francuskiego jest podyktowany pierwszorzędnym miejscem, jakie zajmował on w życiu pisarza. Gombrowicz pod koniec życia mieszkał we Francji i artystycznie był to w jego życiu okres najważniejszy, wiążący się z początkami światowej sławy, nagrodami i uznaniem. Oprócz tego, wszystkie jego utwory są przetłumaczone na język francuski, co świadczy o dużym zainteresowaniu Gombrowiczem

we Francji oraz dostarcza bogatego materiału badawczego. Utwory prozatorskie zaś stanowią większość ogółu jego utworów i tworzą pewną spójną całość.

Twórczość Gombrowicza nie powstawała w próżni, ale stanowiła odpowiedź na aktualne problemy cywilizacyjne i filozoficzne epoki, w której żył. Powstała w konkretnym kontekście historycznym, intelektualnym, artystycznym i literackim. Krytyczna lektura, jako pierwsza metoda badawcza, pozwoli na wyodrębnienie i opis realiów, w których ukształtował się światopogląd Gombrowicza: wydarzenia polityczne w obrębie polityki, ekonomii, społeczeństwa i sztuki, a następnie epoki intelektualno-artystyczne, literatura i filozofia. Jako że punktem wyjścia i dojścia twórczości Gombrowicza jest filozoficzna koncepcja człowieka Gombrowiczowskiego, to właśnie ta koncepcja filozoficzna stanowi podstawę do wyodrębnienia kryteriów porównawczych oryginałów z francuskimi przekładami jego tekstów. Natomiast analiza porównawcza oryginałów utworów prozatorskich Gombrowicza z ich francuskimi przekładami stanowi drugą metodę. Pozwala ona na spełnienie pierwszego celu badawczego, jakim jest ustalenie charakteru francuskich przekładów utworów Gombrowicza względem oryginałów. Spełnienie celu drugiego, czyli opisanie korelacji między odbiorem Gombrowicza we Francji a charakterem jego utworów, nastąpi na bazie wyników z analizy porównawczej.

Najważniejszym wnioskiem z przeprowadzonych badań jest duży stopień tożsamości w przekazie filozofii Gombrowicza po polsku oraz po francusku. Przekłady pozwalają w niemal równym stopniu na odczytanie filozoficznych treści, co oryginały. Jednakże, jak wynika z innych, poprzednich badań, odbiór Gombrowicza we Francji w znacznie większym stopniu uwzględniał kwestię filozofii niż odbiór w Polsce. W związku z tym w odbiorze Gombrowicza zaważyły nie tylko same teksty jego utworów, umożliwiające odczytanie filozoficznych koncepcji, ale także czynniki pozatekstowe, zewnętrzne.

The philosophical thought of Witold Gombrowicz in the context of the French translation of his prose

This doctoral dissertation has an interdisciplinary character, combining literature, translation and philosophy. Its aim was to determine the degree of similarity between the French translations of Gombrowicz's prose and the Polish originals. Moreover, the thesis intended to determine the influence of the mentioned texts in both languages on the reception of Gombrowicz in France and Poland.

The text corpus of the dissertation consists of the most known works by Witold Gombrowicz, a collection of short stories *Bacacay* and novels: *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Pornografia*, *Cosmos*, as well as their French translations. In order to maintain methodological coherence, only the corpus includes only the prose works of the author.

Prose works constitute a majority of Gombrowicz's works, which comprehend also drama plays, journals and essays. What is more, prose works raised a great interest among readers and literary critics, profoundly influencing the overall of Gombrowicz's works and his reception in Poland and France. The prose works are also representative of the essential aspect of the author's body of work and they fully epitomise it. Therefore, they could be analysed as an appropriate resource in research on his literary work and its reception. All of the works mentioned above have French translations that to a great extent influenced the reception of Gombrowicz in France in the same way that Polish originals influenced his reception in Poland. The aims of the dissertation were accomplished mainly through the explanation of the theoretical issues and critical reading, which introduced the subject and prepared the ground for the analytical part. The abovementioned issues included Gombrowicz's times, modern and postmodern periods, domains in which his works are rooted, and his philosophical conceptions. The method employed in the analytical part was the comparative analysis of Gombrowicz's prose works in Polish and their French translations.

The dissertation consists of the introductory part, theoretical chapters, analytical chapter and conclusions. The introductory part involves the background of the examined topic, research questions, assumptions, aims and methods. The next issue discussed was the research on the works by Gombrowicz in the field of translation studies. This broad and abundant body of research shows that these works have a great potential of sparking and sustaining a discussion within the field. Moreover, the previous research also demonstrates the plurality of languages and cultural areas in which the works exist. However, the overview of the translation studies on Gombrowicz's works reveals that this research is not organised. The existing studies applied two approaches, which were sometimes combined, focusing on either the texts or their reception in a given language zone. These studies usually discuss a single work or couple of them, proposing diverse criteria. However, these studies lack an extended approach, that would consider Gombrowicz's entire body of work? A more holistic approach could open up possibilities for further, more in-depth research, supplementing and extending the previous studies. The scope of the previous studies can be further broadened by taking into account the differences in the reception of Gombrowicz in Poland and France. The next chapter is devoted to the previously mentioned reception and demonstrates that in terms of the essence of the author's work, i.e. philosophy, it differed vastly in the two countries mentioned above. It is therefore legitimate to ask what role the author's works (in Poland) and translations (in France) played in this aspect reception. The next chapters are intended to introduce the themes that inspired the creation of Gombrowicz's philosophy. They deal with the context of the times in which Gombrowicz lived: politics, economics, society and art, as well as the modernist and postmodernist periods. These were unusually turbulent times, which led to the reflections on the place of a human in a dynamically changing civilization. These theoretical chapters describe the complex relations between Gombrowicz's literature and philosophy and situate Gombrowicz - as a

writer and as a philosopher - against the background of these two eras of the twentieth century. They show that the writer was a unique artist and intellectual, deeply rooted in the characteristics of his time and drawing on the contemporary trends in literature and philosophy while creating his texts. At the same time, he combined various qualities in a unique way that resulted in a highly individual writing personality and world view. The analytical chapter opens with a description of Gombrowicz's philosophical concepts and a definition of Gombrowicz's human. Its main theme is a comparative analysis of the Polish originals and their French translations. The analysis was conducted in terms of the stages of evolution of Gombrowicz's human, who appears as the protagonists of all the analysed works. Finally, the dissertation ends with the conclusions.

The comparative analysis of Witold Gombrowicz's prose texts reveals that both the source and target texts take Gombrowicz's concept of human into account to an almost equal extent and allow both Polish and French readers to become familiar with it. The few differences or deviations were not due to the misunderstanding of Gombrowicz's philosophical concept of human but to systemic limitations. They did not significantly affect the general philosophical overtone of the writer's prose. Meanwhile, its reception in Poland differed from that in France, where the writer was interpreted more philosophically than in his homeland. Thus, the philosophical meaning of his works did not translate directly into the reception of Gombrowicz in France. His reception was influenced not only by the texts of his prose works themselves but also by his other works and external factors such as the intellectual and artistic climate in a given country or the ways of promotion.

Keywords: translation, literary translation, Polish to French translation, translation and reception, Witold Gombrowicz, Gombrowicz's philosophy, Gombrowicz's man, Polish prose of 20. century

La pensée philosophique de Witold Gombrowicz dans le contexte de la traduction de sa prose vers la langue française

Cette thèse est interdisciplinaire : elle combine des éléments littéraires, traductologiques et philosophiques. Son but était de déterminer le degré de similitude entre les traductions françaises des œuvres en prose de Witold Gombrowicz et leurs originaux polonais. Il était également important de déterminer dans quelle mesure la nature des textes dans ces deux langues a influencé la réception de l'auteur en Pologne et en France, respectivement. Pour ce faire, les textes originaux et les textes cibles ont été mis en corrélation avec la réception de Gombrowicz dans les deux pays mentionnés ci-dessus.

Cette thèse se base sur les œuvres en prose les plus connues de Witold Gombrowicz : le recueil de nouvelles *Mémoires du temps de l'immaturité* et les romans *Ferdynand*, *Trans-Atlantique*, *Pornographie* et *Cosmos*, ainsi que les traductions françaises de ces ouvrages. Pour des raisons de cohérence méthodologique, seuls les textes en prose ont été pris en compte. Ces derniers, qui constituent la majorité de l'œuvre de Gombrowicz (comprenant les drames, les journaux intimes, les esquisses et les essais), ont en effet suscité un grand intérêt de la part des lecteurs et des critiques, façonnant en grande partie l'œuvre de l'auteur et sa réception en Pologne et en France. Les textes en prose, dont bien sûr ceux susmentionnés, illustrent de manière édifiante l'essentiel de son œuvre et le transmettent pleinement, ce qui a permis de les considérer comme un matériel représentatif dans la recherche sur l'œuvre et la réception de l'écrivain, en Pologne comme en France.

Les objectifs de cette recherche ont été atteints grâce à la lecture critique et la caractéristique des questions théoriques qui introduisent le sujet de la thèse et le préparent à la partie analytique. Ces questions portent sur les époques au cours desquelles Gombrowicz a vécu ainsi que leurs spécificités, les caractéristiques des domaines dans lesquels s'inscrit son œuvre, et enfin, ses concepts philosophiques. La partie analytique, quant à elle, s'appuie sur une analyse comparative des textes en prose polonais de Gombrowicz et de leurs traductions françaises.

La prémisse de la thèse, et son point de référence, est que l'aspect fondamental de l'œuvre de l'écrivain est sa pensée philosophique, centrée sur le concept de l'homme en tant qu'individu social. L'homme de Gombrowicz est présent dans toutes les œuvres en prose de l'auteur, illustrant pleinement ses vues philosophiques.

Cette recherche comprend une partie introductive, des chapitres théoriques, un chapitre analytique et des conclusions. La partie introductive introduit la description du problème, des questions ainsi que les hypothèses de la recherche, des objectifs et des méthodes. Dans la première partie de l'ouvrage, le lecteur est initié au thème des études traductologiques sur les textes de Gombrowicz. Ces études sont vastes et riches, témoignant du grand potentiel que les œuvres de Gombrowicz apportent à la traductologie. Elles rendent également compte du nombre des langues et des aires culturelles dans lesquelles les œuvres de l'écrivain évoluent. En revanche, un examen des recherches sur Gombrowicz sous l'angle de la traduction montre qu'elles ne sont pas systématisées. Deux approches existent, parfois combinées : les études des textes eux-mêmes ou de la réception de Gombrowicz dans une aire linguistique donnée et l'analyse des traductions (un seul ou plusieurs textes sont sélectionnés pour cette analyse), menée selon divers critères. Une approche élargie est également nécessaire, qui tient compte de ce qui est le plus important dans l'ensemble de l'œuvre de Gombrowicz et ne se limite pas à une ou deux œuvres. Cela ouvre des possibilités de recherches plus approfondies, qui pourraient compléter et étendre les études existantes. D'autant plus si l'on se réfère à la réception différente de Gombrowicz en Pologne et en France. Le deuxième chapitre y est consacré et il prouve que la réception de l'auteur sur le plan de l'essence de son

œuvre, c'est-à-dire la philosophie, s'est déroulée différemment dans ces deux pays. Il est donc légitime de poser la question du rôle qu'ont joué les œuvres (en Pologne) et les traductions (en France) de l'auteur dans cette réception. Les chapitres suivants ont pour but de présenter les sujets qui ont inspiré la création de la philosophie de Gombrowicz. Ils traitent du contexte de l'époque à laquelle Gombrowicz a vécu : la politique, l'économie, la société et l'art, ainsi que les époques moderniste et postmoderniste de son temps. Celles-ci exceptionnellement turbulentes ont donné lieu à des réflexions sur la place de l'homme dans une civilisation en pleine mutation. Les chapitres théoriques suivants décrivent les relations complexes entre la littérature et la philosophie de Gombrowicz et le situent en tant qu'écrivain et en tant que philosophe dans le contexte de ces deux époques. Ils présentent Gombrowicz comme un artiste et un intellectuel exceptionnel, profondément ancré dans la spécificité de son temps et s'inspirant des tendances de l'époque en matière de littérature et de philosophie pour créer ses propres textes. Il combine à la fois diverses qualités d'une manière unique qui a donné lieu à une personnalité d'écriture et à une vision du monde très individuelles. Le chapitre suivant, analytique, s'ouvre par une description des concepts philosophiques de Gombrowicz et une définition de l'homme de Gombrowicz, et son thème principal est une analyse comparative des originaux polonais des œuvres en prose de l'auteur avec leurs traductions françaises. L'analyse a été menée en fonction des étapes de l'évolution de l'homme de Gombrowicz, au travers des protagonistes de toutes les œuvres analysées. La thèse se termine par une conclusion.

L'analyse comparative des textes en prose de Witold Gombrowicz montre que les textes sources et les textes cibles prennent en compte, dans une mesure presque égale, le concept d'homme de Gombrowicz et permettent aux lecteurs polonais et français de le lire. Les quelques différences ou déviations ne résultent pas d'une mauvaise compréhension de la conception philosophique de l'homme de Gombrowicz, mais de limitations systémiques. Ceux-ci n'ont pas affecté de manière significative la tonalité philosophique générale de la prose de l'écrivain. En revanche, sa réception en Pologne diffère de celle de la France, où l'écrivain est interprété de manière plus philosophique que dans son pays natal. Ainsi, le sens philosophique des œuvres ne s'est pas traduit directement dans la réception de Gombrowicz en France. Sa réception a été influencée non seulement par les textes de ses œuvres en prose eux-mêmes, mais aussi par ses autres œuvres et des facteurs externes tels que le climat intellectuel et artistique régnant dans un pays donné ou les moyens de promotion.

Mots-clés : traduction, traduction littéraire, traduction du polonais vers le français, traduction et réception, Witold Gombrowicz, philosophie de Gombrowicz, idée de l'homme par Gombrowicz, prose polonaise de XXe siècle