

**Podmiot jako utopia estetyczna. “Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” Friedricha Schillera a “Dziennik” Witolda Gombrowicza**

Katarzyna Chmielewska

KATARZYNA CHMIELEWSKA

## PODMIOT JAKO UTOPIA ESTETYCZNA

„LISTY O ESTETYCZNYM WYCHOWANIU CZŁOWIEKA” FRIEDRICH SCHILLERA  
A „DZIENNIK” WITOLDA GOMBROWICZADroga do wolności prowadzi tylko poprzez piękno. [S 45]<sup>1</sup>

Kluczem do rozumienia niemal wszelkich<sup>2</sup> koncepcji estetycznych podmiotu, czyli teorii klasycznych, które w sposób istotny wiążą podmiot ze sferą estetyki, jest zawsze pewna wizja antropologiczna i specyficzne pojęcie wolności. Aby powiązać podmiot ze sferą piękna, trzeba opowiedzieć się za jakąś skryzalizowaną wizją człowieka i wolności. Bez jasnej i wyraziście zarysowanej koncepcji wolności nie sposób mówić o podmiocie estetycznym. Wolność da się ująć jako warunek możliwości podmiotu estetycznego, a zarazem jego cel: warunek możliwości, gdyż wolność określa horyzont, w którym podmiot może się pojawić, oraz cel, ponieważ jest ona zadaniem, jakie podmiot sam przed sobą stawia. Bez wolności podmiot nie istniałby, ale zarazem wolność jest pragnieniem, punktem, ku któremu zmierza, stawką, o którą toczy się gra. Zależność między wolnością a podmiotem estetycznym jest zatem dwustronna, bo tak jak nie ma podmiotu estetycznego bez wolności, tak też wolność jest niemożliwa bez estetyki, bez sfery przedsięwzięć artystycznych człowieka. Dla klasycznych teorii estetycznych (stanowiących kontekst niniejszych rozważań), zwłaszcza tych wywodzących się od Goethego i Schillera, charakterystyczne jest przeświadczenie, że wolność bez piękna, bez zjawisk z dziedziny estetyki pozostaje nie tylko pojęciem pustym – nie wypełnia go żadna treść, żadna rzeczywistość, ale że wolność bez piękna jest po prostu niemożliwa. Wolność nie przejawia się zatem w sferze wyborów, działań czy też czystej polityki, którym obce byłyby pojęcia estetyczne. Ani obszaru polityki, ani historii nie sposób oddzielić od świata piękna. Nie chodzi tu o pięknoduchowskie odseparowanie się od polityki i historii, o zamknięcie się w wieży

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłam do: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*. W: „*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*” i inne rozprawy. Przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa 1972. Ponadto w drugiej części artykułu zastosowałam inny skrót: G = W. Gombrowicz, *Dziennik*. W: *Dzieła*. Red. naukowa tekstu J. Błoński. T. 7–9. Kraków–Wrocław 1986. Liczba po skrócie S oznacza stronicę, natomiast pierwsza liczba po G wskazuje tom *Dzieł*, następną zaś – oddzielona przecinkiem – stronicę.

<sup>2</sup> Z pewnością inaczej jest w przypadku podmiotu estetycznego u M. Foucaulta i J. Derridy, a także u innych współczesnych filozofów.

z kości słoniowej, przeciwnie, rzecz w tym, by odkryć wymiar estetyczny jako ważny rys świata zjawisk społecznych. Odpowiedzieć na pytanie o istotę człowieka lub też o jego historyczną kondycję to tyle, co określić granice i treść pojęcia wolności, wyznaczyć jego dominantę estetyczną. Toteż konstrukcja podmiotu wiąże się ściśle z określeniem w estetyce obszaru wolności i jego stratyfikacją. Co więcej, wiedzieć, czym jest wolność, można tylko wtedy, gdy wskaże się przestrzeń jej rzeczywistego oddziaływania, sferę, gdzie społeczeństwo i historia odnajdują swój prawdziwy charakter, a zatem – sztukę.

We wszelkich koncepcjach estetycznych jest podkreślony związek wolności z podmiotem i twórczością. Wolność, podmiot i piękno są wierzchołkami tego samego trójkąta i tylko razem wyznaczają całą figurę, stanowią nierozzerwalną triadę. Wedle tych koncepcji pozostawanie wolnym oznacza bycie artystą lub też człowiekiem żyjącym w obszarze sztuki, „człowiekiem estetycznym”. To ostatnie sformułowanie charakteryzuje nie tylko człowieka oddanego sztuce, jest bliższe raczej niemieckiej klasycznej koncepcji pięknego człowieczeństwa, wypracowanej przez wspomnianych już Goethego i Schillera, a więc takiego sposobu rozgrywania własnej egzystencji, w którym sztuka staje się dla życia modelem i właściwym jego obszarem. Człowiek estetyczny (podmiot estetyczny) świadomie wybiera sferę sztuki jako pole gry o swoją wolność. Znaczy to tyle, że wolność musi być piękna, a piękno – wolne. Piękno jest zatem właściwym obszarem wolności, miejscem, w którym rzeczywiście, a nie spekulatywnie lub zgoła fałszywie daje się pojąć przeciwieństwa. Tak pomyślana wolność polega więc nie tylko na wyzwoleniu od wszelkiego zewnętrznego, w szczególności od społecznego nacisku, wprowadza głównie kontekst formy, samo pojęcie formy. Wolność jest, wedle koncepcji estetycznych, dialektycznym momentem między formą a społeczeństwem, z jednej strony, oraz treścią a indywidualnością – z drugiej; między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne: między rygorem a namiętnościami, ale również między tym, co ogólne, a tym, co partykularne. Jest to wolność od wszelkiego zewnętrznego i wewnętrznego przymusu. Bycie panem samego siebie oznacza bowiem odnalezienie dialektycznej równowagi między namiętnościami a prawem, między własnym stylem w kulturze a sensem czytelnym dla każdego.

Chciałabym przybliżyć pewien aspekt koncepcji estetycznej Schillera<sup>3</sup>, która posłuży mi za tło i kontekst do interpretacji *Dziennika* Gombrowicza. Aby zrekonstruować Schillerowski ideał człowieka estetycznego, trzeba choćby w największym skrócie odnieść się do wizji nowożytności u tego twórcy. Przede wszystkim Schiller nie uważa nowożytności za nieszczęśliwe zbłądzenie, pomyłkę, lecz za konieczny etap rozwoju ludzkiego ducha. Tak czy inaczej, jest ona jednak kryzysem, czasem absolutnego oddzielenia się rozumu praktycznego od rozumu teoretycznego, zmysłowości od racjonalności. W świecie nowożytnym czy też nowoczesnym duch spekulatywny opuścił obszar zmysłowy, rozum praktyczny zaś zapomniiał o całości i powszechności. Nasza epoka jest czasem jałowej abstrakcji

<sup>3</sup> Zob. F. Heurer, *Darstellung der Freiheit Schillers transcendente Frage nach der Kunst*. Köln 1970. – Th. Neumann, *Der Künstler in der bürgerliche Gesellschaft. Einwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers*. Stuttgart 1968. – S. Morawski, E. Grabska, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*. Warszawa 1961. Koncepcja pozoru estetycznego wyłożona tutaj wiele zawdzięcza pracy M. Ghasempour *Die Theorie des ästhetischen Scheins bei Schiller und Hegel* (Köln 1994).

i partykularnej ciasnoty zarazem. Człowiek oraz jego kondycja historyczna są zatem rozszczerzone między zmysłowość a rozum, między namiętności a prawo, między życie a formę, ponieważ te obszary przeciwstawiają się sobie absolutnie. Schiller mówi:

Stąd [...] wypływają dwa przeciwstawne żądania w stosunku do człowieka, dwa podstawowe prawa natury zmysłowo-rozumowej. Pierwsze z nich domaga się absolutnej realności: wszystko, co jest samą tylko formą, winien człowiek wypełnić światem i wszystkie swe zdolności zaktualizować w sferze zjawisk. Drugie zaś domaga się absolutnej formalności: człowiek winien w sobie zniszczyć wszystko, co wewnętrzne, i nadać formę wszystkiemu, co zewnętrzne. [S 85]

Realność i forma znalazły się w ostrej opozycji. Schillerowska wizja człowieka ma charakter agonistyczny, jest to antropologia rozszczerzenia i podziału, które dążą ku dialektycznemu pojednaniu. Człowiek podlega bowiem dwu popędom: popędowi zmysłowemu i popędowi formy. Potrzebuje zatem nowej syntezy dialektycznej, która pokona owo rozszczerzenie i dezintegrację, cząstkowość i partykularność, a równocześnie przywróci człowiekowi poczucie integralności i wolności, dialektycznie pojedna stan historyczny z osobowością ujmowaną jako określona całość, pogodzi ze sobą namiętności i racjonalność, skończoność i nieskończoność. Schiller podkreśla: „człowiek [...] winien uwewnętrznić wszystko, co zewnętrzne, i nadać formę wszystkiemu, co wewnętrzne” (S 85). Zanim to się jednak dokona, podmiot doświadcza ścisłego rozdziału między wykluczającymi się i całkowicie partykularnymi siłami: między popędem zmysłów a popędem formy.

Z popędem zmysłowym ściśle związana jest zjawiskowość człowieka. [...] Drugi z owych popędów, który nazwać możemy popędem formy, wypływa z absolutnego bytowania człowieka, czyli z jego natury rozumowej, i dąży do utwierdzenia go w wolności, do zharmonizowania różnorodności jego postaci zjawiskowych i do zachowania osoby we wszelkich zmianach stanu. [S 87]

To pojednanie, tę harmonię integralności i zewnętrzności nazywa Schiller wolnością, która:

wtedy dopiero bierze swój początek, kiedy człowiek jest człowiekiem całkowitym, kiedy rozwinięły się oba jego główne popędy; nie ma więc wolności, dopóki jest on człowiekiem niezupełnym, dopóki jeden z dwóch popędów jest wyłączony, a można ją osiągnąć na nowo za pomocą tego wszystkiego, co mu tę całkowitość przywraca. [S 122]

Wolność można więc odnaleźć tylko w dialektyce, tylko w podwójnym uwarunkowaniu, które jest wzajemnym zniesieniem. Owa dialektyka zostaje określona mianem popędu gry; nadaje on formę materii i udziela materialności formie. Odnosi się zatem do obydwu obszarów: do materii i ducha, do zmysłowości i rozumności. Schiller wyjaśnia:

popęd gry więc, w którym oba tamte popędy działają wspólnie, wywierać będzie na umysł przymus zarazem moralny i fizyczny; ale zarazem znosząc wszelką przypadkowość, zniesie on również przymus wszelkiej konieczności i nada człowiekowi wolność zarazem fizyczną i moralną. [...] [S 97–98]

uczyni przypadkowymi zarazem nasze formalne i materialne właściwości, jak również naszą doskonałość i naszą szczęśliwość; a właśnie dlatego że jedno i drugie czyni przypadkowymi i że przypadkowość znika wraz z koniecznością, tedy popęd gry znosi również przypadkowość w nich obu, nadając materii formę, a formie – realność. [S 98]

Popęd gry ma zatem charakter agonistyczny i dialektyczny, ale może pojednać przypadkowość i konieczność, prawo i namiętności, uśmierzyć sprzeczności świata ludzkiego. Pojednanie to dokonuje się jednak w szczególnym obszarze gry, w – by tak rzec – sferze gry właściwej (*Spiel*) i pozorów, czyli w świecie piękna i sztuki. Pojęcie gry zawiera również pewien odcień znaczeniowy: to ‘aktorstwo, kuglarstwo, występowanie na scenie’, słowem – tyle co niemieckie *Schauen* i *Schauspieler*: „Piękno jest wspólnym przedmiotem obu popędów, tj. przedmiotem popędu gry” (S 101), a więc obszarem wolności, miejscem, gdzie człowiek urzeczywistnia swoje człowieczeństwo. Jest to wizja spełnionej i doskonałej ludzkości, gdyż tylko sztuka – jako harmonijne połączenie formy i treści, materii i ducha, stawania się i absolutu – jest jednością przeciwieństw. Człowieczeństwo objawia swoją istotę właśnie w pięknie: „Człowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tylko tam jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi” (S 104). Sfera sztuki, pozorów, igraszki zyskuje znaczenie fundamentalne dla wolności, staje się przestrzenią, w której spełnia się skomplikowana dwoistość człowieka: jego namiętność i pragnienie tworzonego przezeń ładu, roszczenie do nieskończoności i skończona, partykularna egzystencja. Piękno jest więc syntezą popędu formy i popędu zmysłowego: „Piękno łączy dwa przeciwstawne stany, które nigdy nie mogą stać się jednością. [...] Piękno jednoczy oba te przeciwstawne stany, znosi zatem ich przeciwstawienie” (S 113).

Trzeba przy tym zwrócić szczególną uwagę na specyficzne określenie sztuki jako pięknego pozorów<sup>4</sup>, które w zupełnie innym kontekście i znaczeniu powraca w wielu dziełach i teoriach, chociażby w pismach Nietzschego. Owo określenie niesie ważne i różnorakie konsekwencje. Pozór u Schillera przeciwstawiony jest rzeczywistości, a tym samym – na pierwszy rzut oka – zostaje mocno od niej oddzielony, choć warto od razu zaznaczyć, iż separacja ta nie determinuje jeszcze charakteru ich wzajemnych relacji: to, że rzeczywistość jest czymś innym niż sztuka, nie przesądza jeszcze, iż ta ostatnia stanowi dziedzinę wyłączoną, zamkniętą i nieistotną. Sztuka jako królestwo pozorów ma wprawdzie ściśle wyznaczone granice, oddziela się ją od tego, co jest sferą rzeczywistości jako takiej, ale zarazem nadaje się jej autonomię, nie oczekuje się od niej żadnych posług, nie narzuca się jej żadnych funkcji, kształtów ani zasad. Z drugiej jednak strony, pozór u Schillera nie jest tylko pustą igraszką, zmyśleniem, niewinnym fantazjowaniem, marzeniem na jawie. Jest przecież obszarem celowych działań ludzkich, sferą *poiesis*, sensotwórczym gestem, formą, której inni nadają znaczenie. Sztuka jawi się jako pozór (*Schein*), odsyła do sfery zjawisk (*Erscheinungen*), do ułud, „wydawania się”, gry, jaka może się toczyć tylko wśród ludzi i czyni człowieka tym, kim jest on w istocie: „tylko tam jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi”<sup>5</sup>. Pozór zatracą swój wtórny charakter: nie jest już „tylko pozorem”, pustotą, to teraz model, wzorzec i cel. „Niech się wydają, aż się staną”<sup>6</sup> – Goetheański pozór jest, podobnie jak

<sup>4</sup> Zob. M. J. S i e m e k, *Fryderyk Schiller*. Warszawa 1970.

<sup>5</sup> Ta sfera zabawy, udawania, odgrywania roli, „wydawania się” jest także – choć Schiller nie mówi tego wyraźnie – spokrewniona (ale nietożsama) z fałszem, mistyfikacją, oszustwem, kuglarstwem. Sztuka istotnie staje się dwuznaczna.

<sup>6</sup> J. W. G o e t h e, *Wilhelm Meister (obie części)*. Przeł. i wstęp P. C h m i e l o w s k i. Warszawa 1893, s. 403.

pozór u Schillera, oddzielony od rzeczywistości, ale zapoczątkowuje ją, stanowi jej ideę, pierwotny kształt, w który przyobleka się rzeczywistość.

Sztuka jako pozór i jako jedność przeciwieństw staje się więc modelem. Przede wszystkim modelem wolności, wszelkie akty tworzenia są bowiem wolne, choć podporządkowane prawom i zasadom. Artysta podlega formom i regułom, ale jest wolny od zewnętrznego przymusu, od jakiegokolwiek zewnętrznej presji, od cudzego nacisku, sam podejmuje decyzje i własne postanowienia potwierdza w działaniu – w tworzeniu. Jest wolny, ale nie jest oddzielony od innych ludzi, nie znalazł się na pustyni, tworzy wśród nich. W swej wolności czuje się złączony z ludzkością jako taką, może doznać jedności siebie samego i całego rodzaju ludzkiego, poznać swój związek zarówno z ludzkością jako taką, jak i z ludźmi, którzy go otaczają. Już nie jest wyobcowany ani od innych, ani od siebie samego, nie jest partykularny, ale też nie roztopia swojej indywidualności w tym, co ogólne. Sztuka zwraca mu jego człowieczeństwo, jego poczucie pełni, całkowitości, człowiek nie podlega obcemu panowaniu form i praw, lecz zostaje z nimi pojednany. Ludzkość nie jest już mu wroga, nie przybiera kształtu restrykcyjnego i ponadosobowego prawa.

Schillerowska koncepcja wolności i podmiotu estetycznego okazuje się głęboko dialektyczna. Zaistnienie podmiotu jest możliwe tylko w dialektycznym rozwoju jego wnętrza, czyli namiętności i zmysłowości, tego, co bezpośrednio, a więc tego, co stanowi sam jego rdzeń, jak to wyjaśnia późny uczeń Schillera<sup>7</sup>. Namiętność szuka dla siebie kształtu, dąży do ekspresji, jest – by tak rzec – gotowa, żeby przyoblec się kształt. Bez form pozostaje tylko bezkształtnym chaosem, to, co bezpośrednio, musi się w nich zapośredniczyć. Z drugiej strony, formy bez namiętności, bez zmysłowości, pozostają puste i opresywne, są zaledwie znakami przymusu i zawłaszczenia, obcości i wrogości. Dopiero kształt jest dziełem ludzkim, rezultatem twórczych poczynań całej ludzkości, które jako takie zyskują znaczenie intersubiektywne. Jedynie połączenie wnętrza i tego, co zewnętrzne, może być prawdziwie ludzkie.

Sztuka jest zatem modelem wolności, ale – w koncepcji Schillera – nie przekłada się bezpośrednio na rzeczywistość:

te suwerenną władzę posiada człowiek w sztuce pozoru w niereczywistym państwie wyobraźni, i tylko dopóty, dopóki w teorii skrupulatnie wstrzymuje się od przypisywania pozorowi istnienia i dopóki w praktyce wstrzymuje się od przyznawania istnienia za pomocą pozoru. [S 156]

Królestwa piękna i pozoru znalazły się w wyraźnej opozycji do rzeczywistości: są tym, czym rzeczywistość nie jest – jej ideałem, lecz zarazem nie należy ich traktować synonimicznie. Schiller podkreśla jednak, że potrzeba rzeczywistości jest ułomnością oraz że obojętność wobec rzeczywistości, czyste oddanie się sferze pozoru stanowi jądro kultury. Wspomina wprawdzie mimochodem o państwie estetycznym, ale ograniczenie wolności i subiektywności do obszaru pozoru świadczy o tym, że koncepcja estetyczna podmiotu jest utopią, wizją, która wprawdzie wyzwala społeczną energię, wszakże sama z założenia sytuuje się w obszarze fikcji, jest źródłem krytyki i ideałem rzeczywistości. Wolność i podmiot ograniczają

<sup>7</sup> Zob. H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*. Przeł. H. Jankowska, A. Pawełski. Warszawa 1998. Marcuse uważa, że zrepresjonowana zmysłowość podlega ekspresji, to właśnie jest treść, którą człowiek musi wyrazić. Kwestia, czy u Schillera jest w ogóle miejsce na ekspresję w duchu XIX-wiecznym, wydaje się wielce problematyczna.

się do jednej tylko sfery, której z góry odebrano rzeczywistość. Nie wiadomo, czy projekt ten w jakikolwiek sposób odnosi się do praktyki – ta kwestia pozostaje otwarta. Wizja pojednanej, pięknej ludzkości jest cudownym snem, ale też negacją zewnętrznego względem niej społeczeństwa podlegającego represji, alienacji i ciasnemu egotyzmowi; jest to świat odwrócony, marzenie o spełnieniu. Pozostaje on fikcją, projektem, a przede wszystkim obrazem poza określonym czasem<sup>8</sup>. Tylko w zasięgu kultury i piękna można być podmiotem, tylko tu ludzkość jest „u siebie”. Kultura to jednak zarazem dialektyczna gra pozoru, dialektyczne połączenie intersubiektywnych, stworzonych przez człowieka form i dążącej do ekspresji rzeczywistości wewnętrznej.

*Dziennik* Witolda Gombrowicza sytuuje się w podobnym obszarze teoretycznym, obraca się wokół pokrewnych pojęć i dociera do analogicznych opozycji, choć inaczej je rozwiązuje. Aby to dostrzec, należy jednak zdefiniować na nowo i zreinterpretować pojęcia Schillera oraz nieco odmiennie spojrzeć na podstawowe kategorie, którymi posługuje się Gombrowicz. Trzeba dokonać przekładu, ale wciąż pozostajemy przy problematyce relacji między kulturą a wolnością<sup>9</sup>, między obcymi formami a potrzebą ekspresji. Ekspresjonizm (albo raczej ekspresywizm) – kontekst, w którym przyjdzie rozpatrywać *Dziennik* – należy rozumieć teoretycznie, nie zaś historycznie. Nie chodzi więc o pewien rodzaj literatury modernistycznej, czy, szerzej, estetyki modernistycznej, lecz o teoretyczne przeświadczenie, że podmiot i jego ekspresja mają niezmiernie znaczenie dla twórczości literackiej. Byłby to całkiem inny ekspresjonizm (czy też ekspresywizm) i całkiem inna ekspresja niż te, które wywodzą się od Bergsona, Crocego, Diltheya. Klasyczna teoria ekspresji odwołuje się bowiem do tajemniczych sił życiowych, do Ducha Obiektywnego lub stwórczej osobowości. Ekspresjonizm rozumiany teoretycznie, a nie historycznie – czyli nie jako pewien typ literatury, lecz jako teoretyczna świadomość kluczowej dla wypowiedzi literackiej roli podmiotu i ekspresji, to z pewnością ekspresywizm znacznie nowocześniejszy od klasycznego, jednakże w zasadniczych swoich rysach już przez tamtą koncepcję przygotowany. Podstawowym terminem, wokół którego nadbudowują się klasyczne teorie, jest – jak już wspomniałam – pojęcie ekspresji, czyli przejawiania się pierwiastków duchowych (por. *Ausdrucksphilosophie*), tajemnych sił życia (Bergson<sup>10</sup>), osobowości twórczej czy też Ducha Obiektywnego w intersubiektywnym, aktywnym i historycznym świecie ludzkim. Ekspresja ta ma charakter kulturotwórczy, jest jednością intencji i zobiektywizowanego aktu wypowiedzi:

naszym zadaniem jest zbadać [...], czy intuicja bez ekspresji w ogóle istnieje i da się pojąć [...]. [...] znamy tylko intuicje wyrażone: myśl jest dla nas myślą tylko wówczas, gdy da się wyrazić w słowach [...]<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Są to, jak wiadomo, znamiona utopii. Zob. B. B a c z k o, *Utopia*. W: *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*. Przeł. z jęz. franc. M. K o w a l s k a. Przekład przejrzał B. B a c z k o. Warszawa 1994, s. 91–116.

<sup>9</sup> U Gombrowicza miejsce Schillerowskiego piękna zajmuje kultura.

<sup>10</sup> H. B e r g s o n: *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Z n a n i e c k i. Warszawa 1957; *Wstęp do metafizyki*. W: *Myśl i ruch*. Przeł. K. B ł e s z y Ń s k i. Warszawa 1963.

<sup>11</sup> B. C r o c e, *O przesądach w dziedzinie sztuki*. W: *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Przejrzał i wstępem opatrzył Z. C z e r n y. Warszawa 1961, s. 59–60.

Ekspresja obiektywizuje nieuchwytnie i niejasne intencje podmiotu, wprowadza je w krąg intersubiektywnych odniesień, jest warunkiem przejawiania się niepowtarzalnej osobowości, utrwała indywidualny kod ludzkiego podmiotu. Staje się ponadto podstawą oceny wytworów kultury – nie tylko dzieł jednostkowych, lecz także całych kultur. Ekspresja udana (a więc i udane dzieło) musi wiernie i autentycznie oddawać wyraz wewnętrzny. Autentyczna ekspresja jest więc jedną z głównych kategorii ekspresjonistycznych teorii kultury oraz teorii dzieła literackiego<sup>12</sup>. Zagadnienia autentyzmu, ekspresji i podmiotu mają zasadnicze znaczenie nie tylko dla klasycznych teorii ekspresjonistycznych, ale również dla nowszych koncepcji ekspresywnych. Jeszcze ważniejsze będą tu relacje między intencjami podmiotu a sensami intersubiektywnymi, rozżew między ekspresją autentyczną a spreparowaną i wyobcowaną, zależność między ukonstytuowaniem się podmiotu w ekspresji oraz mistyfikowaniem siebie samego.

Twórczości Gombrowicza, a w szczególności *Dziennika* i eseistyki nie można analizować przy użyciu gotowych, sformułowanych wcześniej koncepcji ekspresjonistycznych. Gombrowicz nie jest croceanistą, bergsonistą ani diltheistą. Nie nawiązuje do żadnego z przywołanych filozofów ani też do ekspresjonizmu jako takiego. Nie można w pisarstwie autora *Ferdydurke* doszukać się rozwiniętej i skodyfikowanej historycznej postaci ekspresjonizmu. Ekspresjonizm teoretyczny wyznacza w tej twórczości raczej obszar, a także sposób ujawniania się i konstituowania podmiotu<sup>13</sup>, strategii semiotycznych tekstu oraz specyficznej dla Gombrowicza koncepcji kultury. Kultura stała się dla niego sferą nakładania się, ścierania, ostrego antagonizmu rozmaitych ekspresji, często zobiektywizowanych w formy nieosobiste, oderwane od konkretnej indywidualności, abstrakcyjne, przekształcone w artefakt. Podmiot, jeśli chce się ukonstytuować, musi zdobyć się na ekspresję, zanektować przestrzeń, by wyrazić samego siebie, przestrzeń, w której wywalczy sobie posłuch i uznanie. Wyrazić siebie to zaświadczyć o swoim istnieniu, przy czym ekspresja samego siebie nie jest naiwnym wyznaniem, prostoduszną deklaracją czy szczerym zwierzeniem. W polu ekspresji trzeba również rozpatrywać semiotyczne strategie tekstu *Dziennika*, zastosowane w nim techniki odkrywania i zakrywania, wyznania i kamuflażu. Gombrowicz nie jest więc tradycyjnym ekspresjonistą. Nie oznacza to jednak zarazem, że można go mianować schillerystą. W *Dzienniku* nie ma żadnych wyraźnych aluzji do dzieł Schillera, a w szczególności do *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*, koncepcje Schillera nie są przywoływanym przez autora kontekstem teoretycznym, nie są nawet sformułowanym problemem. Jeśli mimo to można sensownie odnosić dzieło Schillera do tekstów Gombrowicza<sup>14</sup> oraz nazywać tego drugiego ekspresywiście, to tylko dlatego, że

<sup>12</sup> Pomijam tu niezmiernie istotne dla koncepcji Crocego, ale mniej ważne dla mnie pojęcie intuicji.

<sup>13</sup> Zob. P. Millati, *Sztuka jako ekspresja osobowości*. W: *Gombrowicz wobec sztuki*. Gdańsk 2002.

<sup>14</sup> W tym miejscu trzeba uczynić oczywiste zastrzeżenie, że *Dziennik* jest dziełem literackim, podczas gdy rozprawa *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* mimo wszelkich walorów literackich nosi znamiona traktatu estetycznego, sytuuje się więc w obrębie filozofii. Są to zasadniczo różne gatunki piśmiennictwa, zwłaszcza że – jak podkreśla J. Jarebski (*Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000, s. 176) – *Dziennik* jest skonstruowany, literacki w swej istocie, co pozwala traktować go jako klasyczne dzieło literackie z charakterystycznym dla niego rozszczepieniem instancji nadawczych oraz komplikacją struktur i technik literackich, które nie przysługują dzienni-



*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* i ekspresywizm trafnie – jak się zdaje – wskazują kategorie i rozróżnienia, wokół których krąży *Dziennik* Gombrowicza, odnoszą się do tego samego pola teoretycznego. Będą to przede wszystkim relacje między osobowością a formą, między kulturą a wolnością, między sztuką a podmiotem. Gombrowicz podejmuje tę problematykę, ale w swoich rozwiązaniach zasadniczo odbiega od koncepcji Schillera.

W *Dzienniku* kultura i pismo są tymi miejscami, gdzie wyraża się indywidualność i podmiotowość, gdzie nie tylko można siebie przedstawić, a nawet siebie innym narzucić, lecz także stworzyć, „przyrządzić”, ukształtować na własną modłę świat. *Dziennik* Gombrowicza nie jest z pewnością zwierzeniem, wyznaniem, nie ma charakteru konfesyjnego, choć posługuje się wyznaniem jako jedną z form literackich<sup>15</sup>. Ekspresja nie przebiega tu w myśl prostej strategii ujawniania się, prezentowania w całym nieskomplikowaniu, osobowość nie wjeżdża gotowa na stół, trzeba ją przyrządzić i podać w odpowiednich porcjach autokreacji i mistyfikacji. Dzięki grze maskowania i ujawniania zarysowuje się na horyzoncie tekstu postać podmiotu danego nie wprost<sup>16</sup>. Ekspresja dokonuje się i przez wypowiedzenie, wyrażenie, przedstawienie czy opowieść o sobie samym, i przez czynności twórcze jako takie, a głównie przez indywidualną konstrukcję świata. To osobiste twórcze jest zamierzonym oraz ujawnionym planem Gombrowicza, który nie tylko nadaje światu przedstawionemu swoje piętno, ale szczególnie mocno podkreśla, że akt kreacji jest przede wszystkim aktem przejawiania się osobowości:

Zgoda, ja rzeczywistość przyrządzam, gdzież by tam ten dziennik był raportem, albo protokółem... mój opis świata jest na prawach poematu, ma wyrażać świat poprzez moją pasję [...].  
[G 9, 190]

Świat ten ma zatem swoją oś konstrukcji – są nią pasje i namiętności, które samoczynnie, niejako w swej istocie dążą do tego, by je wyrazić, poszukują formy, kształtu, chcą się przejawiać, wejść w obręb świata zjawisk<sup>17</sup>. To właśnie pasje i namiętności kształtują indywidualny obraz postrzeganej rzeczywistości, nadają mu charakter. Ileż to razy Gombrowicz wybucha gniewem, ileż razy ponosi go irytacja, jak często przyznaje się do stronniczości w sądach o ludziach i świe-

---

kom właściwym. *Listy* można porównywać z *Dziennikiem* tylko dlatego, że wyłożone w nich koncepcje tworzą grunt teoretyczny, po którym porusza się *Dziennik* zarówno w warstwie wyrażanych sądów, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji podmiotu, jak i wykorzystywanych technik literackich. *Listy* z pewnością nie są dla *Dziennika* kontekstem historycznym, lecz bez wątpienia stanowią kontekst intelektualny.

<sup>15</sup> M. Głowiński (*Gombrowiczowska diatryba. W: Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002), podobnie jak inni badacze Gombrowicza, podkreśla literackość samego *Dziennika*, a także jego odrębność na tle całego gatunku: nazywa *Dziennik* esejem.

<sup>16</sup> Z. Łapiński („*Ja*” *Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 98) mocno uwypukla literacki charakter podmiotu mówiącego w *Dzienniku*, podmiotu, który różni się znacznie od zwykłego narratora diarystycznego: „Eksterioryzacja świadomości w *Dzienniku* przebiega na modłę powieściową [...]”.

<sup>17</sup> Gombrowicz wskazuje na tę pierwotność namiętności w stosunku do formy oraz idei, co więcej, sądzi, że idee są tylko pretekstem dla namiętności, które dążą do ujawnienia się, do „wprowadzenia między ludzi”: „Musiałem nadawać pozór rozumowania temu, co w rzeczywistości było we mnie pasją, i to prowadziło mnie w bezmiar konstrukcji myślowych, które naprawdę były mi obojętne... ale czyż nie w ten sposób rodzi się myśl: jako obojętny surogat ślepych dążeń, potrzeb, namiętności, którym nie umiemy wywalczyć prawa obywatelstwa pośród ludzi” (G 7, 211).

cie: „Wojowniczy esej *Przeciw poetom* powstał z irytacji [...]” (G 7, 196). W *Dzienniku* roi się od „dudków”, „cymbałów”, „snobów”, „naiwniaków” i „pocziwych ciotek” – takimi to epitetami Gombrowicz obdarza swoich prawdziwych lub wyimaginowanych przeciwników. Pasje, które ciągle dochodzą do głosu w tym tekście, rodzą się głównie w pewnym szczególnym starciu z adwersarzami:

czyż nie muszę wyodrębnić się z obecnej europejskiej myśli, czyż mymi wrogami nie są kierunki, doktryny, do których jestem podobny; i trzeba mi zaatakować je, aby zmusić siebie do odrębności – i was zmusić do jej potwierdzenia [...]. [G 7, 58]

Przystąpiłem do pisania tego mojego dziennika, po prostu aby się ratować, ze strachu przed degradacją [...]. [G 7, 59]

Ten ruch namiętności ma bowiem dwa cele, jest niejako podwójny: z jednej strony – świadczy o integralności podmiotu i jego niezawłaszczonego wnętrza, z drugiej strony zaś jest skierowany przeciwko innemu, nie tylko małym i pogardzanym, także, a może nade wszystko, przeciwko wielkim i podziwianym. Namiętność tę można by określić jako „lęk przed wpływem”<sup>18</sup>, jako świadome współzawodnictwo z mistrzem, jako agon, w którym kształtuje się i wyraża podmiot; to odpor dany temu, co wywiera nacisk, co atakuje od zewnątrz:

Gdy jestem wśród tych uczonych, mógłbym przysiąc, że jestem wśród drobiu. Przestańcie mnie dziobać. Przestańcie skubać. Przestańcie gdakać i kwakać! Przestańcie z dumą indyczą wydziwiać, że ta myśl już znana [...] – ja nie podpisywałem żadnego kontraktu na dostawę idei nigdy nie słyszanych. We mnie pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy, związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens gombrowiczowski – i jestem tym sensem. [G 7, 148]

W walce nawet z tymi, którzy są nam bliscy, których uznajemy za mistrzów i poprzedników, powstaje i ujawnia się konglomerat ściśle ze sobą zrośniętych: życia i idei – egzystencji. Namiętności kierują ekspresją poszczególnej i konkretnej istoty, biorąc początek w organicznej, dynamicznej całości, jaką jest czyjeś życie. Egzystencja ta jest w *Dzienniku* dana bezpośrednio, jest całościowa, ściśle związana ze zmysłowością, cielesnością<sup>19</sup>, płcią<sup>20</sup>, popędami i namiętnościami. Owa łączność z ciałem przejawia się w samej metaforyce Gombrowicza: „przepuścić świat przez młodość; przetłumaczyć na język młodości, czyli na język atrakcji... Zmiękczyć go młodością... Zaprawić go młodością – aby dał się zgwałcić...” (G 8, 111). Metafory ciała, młodości i pożądania, przez które trzeba „przepuścić” cały świat, są zresztą charakterystyczne nie tylko dla *Dziennika*, tutaj jednak odgrywają szczególną rolę – odmienną niż w pozostałych dziełach Gombrowicza – wskazują na zasadniczą tożsamość namiętności i indywidualnej świadomości, stają się wyrazem osobistego widzenia świata przez to właśnie indywiduum. Oprócz wściekłości, lęku, pożądania, cielesności jest jeszcze ból: „ach, ja z tyle czego haftowałem moje arabski głuche, nieme, ślepe i one byłyby takie niewinne, gdyby nie boli, boli, ból, ból, boli! [...]” (G 8, 290). Ból, traumatyczny i niewytłumaczalny,

<sup>18</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Suster. Kraków 2002.

<sup>19</sup> Np.: „Moja metafizyka jest po to, żeby staczała się w ciało... ciągle... prawie bez wytchnienia... jest jak lawina o naturalnej skłonności ku dołowi...” (G 8, 124).

<sup>20</sup> Zob. K. Szczuka, *Gombrowicz subwersywny*. „Teksty Drugie” 1999, nr 5. Wiele miejsc w *Dzienniku* Gombrowicza daje podstawę interpretacjom w kategoriach *queer*, temat ten nie jest jednak przedmiotem rozważań w niniejszym artykule.

jak wszystkie inne namiętności jest indywidualnym, ale całkowicie pozbawionym formy doświadczeniem, bezkształtnym, choć dopraszającym się kształtu chaosem. Jest obcy świadomości teoretycznej, umyka wszelkim zracjonalizowanym rozważaniom i jako taki może najlepiej ilustruje, czym są namiętności określające indywiduum: „Indywiduum to orzech tak bardzo nie do zgryzienia, że żaden teoretyczny ząb nie da mu rady” (G 8, 266). Porządek indywidualny nie ma nic wspólnego z porządkiem teoretycznym, musi się mu wymknąć, każda teoria zawłaszcza bowiem indywiduum w jego konkretności i odbiera mu autonomię. Gombrowicz pyta: „Kiedyż położymy kres tyranii chochołów abstrakcji, aby ujrzeć na nowo świat konkretny?” (G 7, 91). Konkretny oznacza tu przede wszystkim ‘zmysłowy, indywidualny i namiętny’. Jednostkowe doświadczenie, ciało i osobowość są heterogeniczne, nie dają się ująć w żadnych abstrakcyjnych teoriach: „Popatrzmy, jak kult logiki zabija zrozumienie dla osobowości, jak principia zastępują wrodzoną pewność siebie i swojej racji” (G 8, 262)<sup>21</sup>.

Ta bezpośrednia, zmysłowa, konkretna rzeczywistość jest – jak już wspomniałam – związana z doznaniem bólu i pragnienia, a oba te doświadczenia determinują każdą indywidualną świadomość, są jej treścią; „Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu, lub rozkoszy. Świadomość, póki nie jest świadomością bólu, lub rozkoszy, nie ma dla nas żadnego znaczenia” (G 9, 142–143). Bezpośrednia, pozbawiona formy żywa rzeczywistość oraz ciało dążą do ekspresji, a więc potrzebują właściwego dla siebie kształtu, własnej formy. Własnej, zagrażają im bowiem stale formy obce, abstrakcyjne i nieadekwatne, zagraża im zła, wyalienowana powszechność. Są to powracające znane w gombrowiczologii wątki „zdegradowania formą” (G 8, 11), ucieczki przed „gębą” i deformacją. Motyw unikania formy, skądinąd słusznie uważany za sedno Gombrowiczowskiej postawy wobec kultury, przyćmiewa jednak symetryczny i jednakowo istotny motyw tworzenia formy, nadawania kształtu, narzucania go innym. Konieczność poszukiwania i kształtowania formy jest dla Gombrowicza tak samo ważna jak jej odrzucanie, by dopracować się własnego stylu. Eksperymenty formalne charakteryzują *Dziennik* na równi z ironicznym tonem. Poszukiwanie formy wyraża się nie tylko w ciągle podejmowanych próbach definiowania siebie samego, porównywania się z innymi, odcinania się od innych. Autor eksperymentuje z formami literackimi: z kazaniem, esejem, diatribą<sup>22</sup>. Wprowadza do dziennika, dość nieoczekiwanie dla tego gatunku, partie narracji trzecioosobowej, w których ironicznie dystansuje się wobec „Ja” mówiącego w pierwszej osobie: „Parafrazując własne jego [tj. Gombrowicza] słowa można by powiedzieć, że »artysta to forma w ruchu«” (G 9, 73), a także wobec Gombrowicza-bohatera: „Witold Gombrowicz, przyjechawszy do Santiago, uległ fali spóźnionego erotyzmu [...]” (G 8, 126). Poszukiwania formalne, jakkolwiek mocno związane z ruchem wymykania się formie, mają tyleż awangardowy, co pozytywny charakter. Gombrowicz tworzy formy nowe, pojemne, stosowne do treści zamierzonej ekspresji. Poszukiwanie formy i unikanie formy wyrasta ponadto z tego samego gruntu – z osobowości. Obydwa te dążenia są wzajemnie sprzeczne i zarazem komplementarne, równie pierwotne lub też raczej

<sup>21</sup> Warto podkreślić, że Gombrowicz jest tu niezwykle bliski koncepcjom ekspresjonistów, zwłaszcza Bergsonowskiej koncepcji osobowości.

<sup>22</sup> Zob. Głowicki, *op. cit.*

równie zasadnicze. Człowiek Gombrowicza zna zatem popęd formy i popęd zmysłowy – jak u Schillera<sup>23</sup>. I tak jak u Schillera obie te siły są sobie przeciwstawne. Zmysłowości, własnemu światu namiętności człowiek musi udzielić odpowiedniego kształtu, kształt zaś, który stworzy, winien być żywy i indywidualny, trzeba zatem znaleźć równowagę między tymi dwoma kontrydiktoryjnymi żądaniami:

najważniejszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór to ten, który wiodą w nas dwa podstawowe nasze dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy. [G 7, 146–147]

Właściwa ekspresja respektuje oba te dążenia, znajduje między nimi wąską wspólną dróżkę, potrafi na chwilę zażegnać ten nieuchronny spór. Znalezienie odpowiedniej formy estetycznej i uniknięcie przemocy estetycznej oznacza dla Gombrowicza tyle, co pozostawanie podmiotem, oznacza zachowanie wolności. Stąd euforyczny ton i poczucie, że stawka w grze jest naprawdę wysoka:

Ach! Być niczym więcej, jak tylko sobą, swoim „ja” jedynie – jakież to piękne! Jasne, niedwuznaczne. Mocno stoi się na własnych nogach. Wiesz, co to rzeczywistość – twoja rzeczywistość. [G 8, 244]

Jest to wolność od cudzych form, abstrakcyjnych kształtów, będących tylko znakami martwego prawa, obcego panowania, represjonującą, nieokiełznaną władzą reguł, pozostających symbolami czystej, alienującej zewnętrznosci, czyli złą powszechnością:

Rozwalić tę „powszechność” przekłętą, która mnie pęta gorzej od najciaśniejszego więzienia, i wydobyć się na swobodę Ograniczonego! [G 8, 85]

Ograniczone i własne zostaje tu silnie przeciwstawione temu, co zewnętrzne i powszechne. Jak mówił Gombrowicz, ważne jest nie to, czy się ma sumienie, ale czy ono jest własne<sup>24</sup>. Władza bezosobowych Innych kładzie się cieniem na indywidualności, ciągnie ją w dół, spycha na manowce, odbiera jej własny sens i znaczenie. Osobowość nie może się ujawnić, namiętności zostają stłumione, kultura staje się nijaka. Nie jest to pobudzający agon z Mistrzem<sup>25</sup>, lecz starcie z formami, które są wprawdzie ludzkim dziełem, jednak zatraciły już swój związek z jakąkolwiek indywidualnością. Z obcymi kształtami trzeba walczyć, i to walczyć tworząc formę i narzucając ją innym; forma odbiera wolność i forma wolność daje: „Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność” (G 7, 57). Walka dokonuje się głównie przez formy i dzięki formom, a stawką jest panowanie w przestrzeni symbolicznej.

Gra idzie nie tylko o własne znaczenie czy też, jak chce Gombrowicz, o wybit-

<sup>23</sup> Rozumienie tych kategorii jest jednak w obu przypadkach różne. U Schillera zmysłowość to zjawisko widzialne, u Gombrowicza dopiero forma czyni z namiętności takie zjawisko. Ponadto sama zmysłowość człowieka jest rozszczepiona między dążeniem do formy i unikaniem jej za wszelką cenę. Popęd formy natomiast jest u Gombrowicza równie zasadniczy jak u Schillera – i fakt ten należy podkreślić.

<sup>24</sup> Ta konstatacja zbliża nieco Gombrowicza do problematyki poruszanej w książce M. Foucault'a *Nadzorować i karać. Narodziny więziennictwa* (Przeł., posłowie T. Komendant. Warszawa 1993), gdzie samoświadomość moralna ma zawsze charakter heterogeniczny względem ciała i jest rezultatem zabiegów represyjnych.

<sup>25</sup> W tej roli u Gombrowicza występują m.in. Thomas Mann, Jean Paul Sartre i Dante Alighieri.

ność, o to, kim się jest i jakim się jest, ale i o wolność podmiotu, gdyż być wolnym oznacza przede wszystkim zachować wolę autentyczności:

Jeśli nigdy nie mogę być całkowicie sobą, jedyne, co mi pozwala uratować od zagłady moją osobowość, to sama wola autentyczności, owo uparte wbrew wszystkiemu „ja chcę być sobą”, które jest niczym więcej jak tylko buntem tragicznym i beznadziejnym przeciw deformacji. [G 8, 9]

Wola to emanacja ludzkiej cielesności – bezpośrednia i nieuwarunkowana. Jako taka musi jednak zmierzyć się z wolą innych; działając wkracza się do świata zjawisk i wzajemnego postrzegania, wzajemnego warunkowania się. Między dążeniem do ekspresji a dążeniem do uniknięcia formy trzeba znaleźć wąską szczylinę, w której konstytuuje się wolność. Uniknięcie obcej formy, uniknięcie deformacji daje możliwość usłyszenia własnego głosu, formy najbardziej osobistej:

Ale jakaż rozkosz: mówić nie dla kogoś, a dla siebie! Gdy każde słowo utwierdza cię silnie w sobie, przysparza ci siły wewnętrznej, wyzwala z tysiąca strachliwych kalkulacji, gdy mówisz nie jak niewolnik efektu, a jak człowiek wolny! [G 7, 16]

Ten własny głos, czyli własną formę można odnaleźć jako dialektyczną równowagę między popędem formy a zmysłowością, zatem w Schillerowskim popędzie gry<sup>26</sup>. Jedynie w owej syntezie udaje się zachować autentyczność ekspresji. Prawdziwa wolność i osobowość oraz właściwa forma są rezultatami dialektyki, podobnie jak ukonstytuowanie się podmiotu jest rezultatem walki estetycznej. Ta walka i dialektyka są możliwe tylko w królestwie kultury wysokiej, w królestwie pisma. Podobnie jak u Schillera, choć oczywiście u Schillera modelem jest teatr i sztuki wizualne, nie zaś literatura. Tylko w przestrzeni pisma, w przestrzeni kultury można przedsięwziąć rozmaite strategie przedstawiania siebie, prezentacji, tylko tu podmiot, forma i intencja znajdują właściwe zapośredniczenie, tu możliwa jest refleksja nad formą, gra z formą, wybór formy, krytyka formy, które są zarazem działaniem, mają charakter praktyczny i są twórcze. Jedynie sztuka pozwala istnieć wśród innych na zasadzie wolnego projektu estetycznego. Pismo, dzieło literackie jest więc sferą przejawiania się, zjawiskowości, lecz także sferą pozoru i mistyfikacji:

Owszem, mistyfikacja jest zalecona pisarzowi. Niech zmać nieco wodę wokół siebie, aby nie wiadano, kto zacz? – pajac? kpiarz? mędrzec? oszust? odkrywca? błagier? przewodnik? A może on jest tym wszystkim naraz? Dość błogiej drzemki na łonie wzajemnego zaufania. Czuj duch!

Czuwaj!

I czołem, dudki! [G 8, 282]

Niepewność, niejasność, nieokreśloność, wyzwolenie się od wszelkich ostatecznych definicji i form to warunek gry pozoru, gry z konwencjami i gry wewnętrznych form<sup>27</sup>. W zakres tego wchodzi również łamanie konwenansu, bycie podejrzanym indywiduum, hochsztaplerem. Gombrowicz pozuje przeciw często na skandalistę, iluzjonistę, na niepoważnego błagiera, miłośnika pozorów. Mani-

<sup>26</sup> Zob. inne ujęcie tego tematu w książce J. J a r z ę b s k i e g o *Gra w Gombrowicza* (Warszawa 1985, s. 23–88).

<sup>27</sup> Jest to wątek wielokrotnie poruszany i analizowany w literaturze przedmiotu. W dotychczasowych rozważaniach zabrakło jednak jasnej świadomości znaczenia estetycznego tych strategii.

festacyjnie obraca się w świecie efektu, „wydawania się” – „robi wrażenie”. Wszystko to dokonuje się za pośrednictwem iluzji form, a zatem pozór ten rozgrywać się może jedynie w sferze literatury.

Strategia Gombrowicza przywodzi na myśl nie tylko Schillera, ale również innego luminarza niemieckiej kultury, a mianowicie Thomasa Manna i jego koncepcje artysty (szczególnie zaś te wyrażane przez postaci Feliksa Krulla, Tonia Krögera, a nawet Adriana Leverkühna) oraz immanentnie wpisany w rolę artysty niejasny i pośledni *status*, zawieszenie pomiędzy solidnymi grupami społecznymi, niepewny los i skłonność do wiecznego roztaczania parawanu iluzji. Twórca z natury rzeczy jest spokrewniony z podejrzanym i niepewnym światkiem, domeną artysty jest przecież iluzja, blaga, fantazja, na co dzień zmagają się on z formą i zna jej wszystkie tajemnice, zastawia pułapki w królestwie pozorów<sup>28</sup>. Ta gra pozorów jest warunkiem, a zarazem strategią zachowania własnej wolności, własnego głosu. I jeszcze więcej. Pozór, którego źródłem jest sztuka, staje się wzorcem, jest zasadą konstytuującą rzeczywistość, już nie jest sprzeczny z namietnościami ani z cielesnością, króluje w całej kulturze i traci swój pośledni *status*: „Duch rodzi się z imitacji ducha i pisarz musi udawać pisarza, aby w końcu stać się pisarzem” (G 7, 21). Pozór przestaje być tu „tylko pozorem” odróżnionym od rzeczywistości samej, okazuje się natomiast bezpośrednim jej źródłem, najbardziej żywotną częścią. U Gombrowicza pobrzmiewa echo słów Mignon: „niech się wydaję, nim się stanę”. Pozór estetyczny, piękne zjawisko jest uchem igielnym, przez które osobowość musi się precyzować, by zjawić się w świecie tak, jak tego pragnie, i tak, by mogła się w nim bez obaw rozpoznać.

Inaczej niż u Schillera, Gombrowiczowski pozór określa strukturę rzeczywistości, jest jej podstawową zasadą. Nikt jeszcze nie posunął się dalej w swoim popędzie gry. Skoro jednak pozór estetyczny leży u podstaw rzeczywistości, oznacza to zarazem, że rzeczywistość i sztuka są jednym i tym samym, nie ma już między nimi żadnej przepaści, rozziwu, stanowią *continuum*: tak samo jak w sztuce, również w rzeczywistości można być wolnym. Modele te mają stać się wzajemnie przekładalne. *Continuum* sztuki i rzeczywistości nadaje projektowi Gombrowicza cechy utopijne. Walka toczy się tu w dziedzinie znaczeń kulturowych, w dziedzinie pisma i literatury, jest bliska światu fikcji, spełnienie następuje poza określonym czasem, staje się projektem „dla mnie”, ale to „Ja” jest wzorem dla innych. Wszystko – cała rzeczywistość – rozgrywa się w obszarze pozoru i jest to utopia estetyczna, której nawet Schiller nie zna.

Gwoli ścisłości, nie ulegając pokusie roztaczania iluzji przed oczami trzeźwego czytelnika, trzeba podkreślić, że w tym artykule dotychczasowe rozważania skupiały się głównie na analogiach dostrzegalnych w kategoriach, którymi posługiwali się zarówno Schiller, jak i Gombrowicz. Różnice między *Listami o estetycznym wychowaniu człowieka* a *Dziennikiem* nasuwają się same. Będą to już wcześniej tu wzmiankowane różnice gatunkowe obydwu tekstów i różnice historyczne. Mniej oczywista wydaje się odmienność zasadniczych celów stawianych sobie przez obu pisarzy. O ile Schiller dąży do harmonii, równowagi, zatrzymania ruchu, słowem – do homeostazy, Gombrowicz hołduje negatywnemu żywiołowi

<sup>28</sup> Na pokrewieństwo to wskazuje zresztą sam Gombrowicz (G 8, 152 n.). Zob. też P. Millati, *Gombrowicz i Tomasz Mann. W: Gombrowicz wobec sztuki*.

wiecznego ruchu i fermentu. Schiller jest klasykiem, Gombrowicz – buntownikiem. Obaj wiedzą, że dialektyczny stan pojednania i pozoru estetycznego dany jest zaledwie na chwilę, ale tylko Schiller uświadamia sobie w pełni, że koncepcja podmiotu estetycznego jest utopią; Gombrowicz, mimo że jego projekt estetyczny spełnia wszelkie wymogi utopii, tej świadomości nie ma. Utopia Schillera przeznaczona została dla całej pięknej ludzkości, dla „my”, podczas gdy Gombrowicz tworzy swoją utopię dla „Ja wobec Innych”. Pozostaje wreszcie problem władzy: tylko Gombrowicz wie, że kultura nie jest dziedziną beztroskiego spotkania form, projektów, wolności, lecz jest obszarem przemocy i krwawych konfliktów, które toczą się w jedyne z pozoru niewinnej sferze symbolicznej.