

# **Rodzina jako źródło cierpień. O motywie rodziny w twórczości Witolda Gombrowicza**

Agnieszka Kowalczyk

AGNIESZKA KOWALCZYK

## RODZINA JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ\*

O MOTYWIE RODZINY W TWÓRCZOŚCI WITOLDA GOMBROWICZA

### Nagość w kostiumie

Twórczość Gombrowicza ma charakter autoterapeutyczny i posiada znamiona walki z nie rozwiązanymi problemami pisarza pochodzącymi z okresu jego dzieciństwa i młodości. Obszarem, po którym poruszam się w analizie, jest płaszczyzna zaszyfrowanego autobiografizmu. Autobiografizm ten, pełniąc funkcję autoterapeutyczną, pozostaje jednocześnie w ścisłej łączności z wymiarem uniwersalnym.

Gombrowicz występował w roli zarówno pacjenta, jak i terapeuty. Miał świadomość własnego neurotyzmu, anormalności i, co się z tym bezpośrednio wiązało: niemożności społecznego współżycia bez konieczności prowadzenia z obcymi nieustannej walki. Alienacja, nieprzystosowanie, pozorne poczucie odrębności, będąc przekleństwem, stały się równocześnie jego ogromnym atutem. Fenomen Gombrowicza jako człowieka i pisarza polega na tym, iż potrafił on bardzo wcześnie dostrzec problem i na jego fundamencie stworzyć wybitną literaturę. Prekursor na każdym polu, najwięcej zawdzięczał samoświadomości. Czytając twórczość Gombrowicza i komentując ją, dotykamy zawsze tego, co w jakimś sensie patologiczne, a tym samym wymykające się powszechnemu doświadczeniu<sup>1</sup>. Jednocześnie spostrzeżenia autora *Kosmosu* odnoszące się do funkcjonowania człowieka w świecie mają swoje uzasadnienie tak w socjologii<sup>2</sup>, jak i w psychologii. Pojawia się jednak pytanie, które przytaczam za Jerzym Jarzębskim: czy Gombrowicz zawsze był świadomy „natury dręczących go demonów”<sup>3</sup>

---

\* Tytuł artykułu zaproponował prof. Włodzimierz Bolecki. Artykuł ten powstał w ramach prowadzonego przez niego na polonistyce Uniwersytetu Łódzkiego seminarium doktoranckiego, na temat „Modernizm w literaturze polskiej XX wieku”.

<sup>1</sup> Zob. Cz. Miłoś, *Kim jest Gombrowicz*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Red. J. Błoński. Wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 186, 193: „Kto wie, czy nie wypadnie [...] opowiedzieć się chwilami raczej po stronie tych, co zawsze przyznawali się, że Gombrowicza nie rozumieją, niż po stronie pojętych, zapewniających, że wszystko u niego jasne. Bo Gombrowicz dotknął spraw dla nas, w tym stuleciu, a może w ogóle, niezrozumiałych”; „Być może, nie zasługujemy na innych pisarzy niż kalekich. Kalectwo zawsze jednak powinno być nazwane kalectwem”.

<sup>2</sup> Zob. Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*”. *O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*. „*Twórczość*” 1966, nr 9.

<sup>3</sup> J. Jarzębski, *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*. W: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2002, s. 30.

Ambiwalentny stosunek do rodziny (dowodem tej ambiwalencji są wnioski z analizy porównawczej tekstów biograficznych<sup>4</sup>, autokomentarzy<sup>5</sup>, korespondencji<sup>6</sup> oraz utworów literackich) świadczy o tym, iż rodzina, podobnie jak Polska w *Trans-Atlantyku*, jest formą, z którą zmagają się zarówno pisarz, dystansujący się wobec polskiej tradycji literackiej<sup>7</sup>, jak też protagoniści jego powieści i dramatów. Ci, demaskując i rozbijając tę formę, określają własną podmiotowość, odcinają się od czynników składających się na ograniczającą ich tożsamość, dekonstruując zaś tę „świętość” (T 9)<sup>8</sup>, reorganizują przestrzeń międzyludzkiego, w której człowiek nie tylko się rodzi, ale też jest wbrew swojej woli stwarzany. Rodzina, tak jak naród, to rodzaj „zbiorowej przemocy”<sup>9</sup> nad jednostką włączoną w system interakcji, w ów twór kulturowy, nienaturalny i patologiczny, z którym jednostka albo się całkowicie identyfikuje i wówczas zatracą poczucie odrębności, albo też od którego świadomie się odcina, zyskując w ten sposób podmiotowość i namiastkę wolności.

Ta niejednoznaczna postawa świadczy także o szczególnie silnej łączności emocjonalnej z rodziną, stanowiącej rodzaj więzów, których nigdy w swym prywatnym życiu Gombrowicz nie zrzucił, wręcz przeciwnie: podtrzymywał, jak gdyby wbrew sobie, kontakty z najbliższymi, prowadząc z nimi regularną korespondencję i wspierając ich finansowo. Bunt przeciwko rodzinie wyrażony na kartach utworów jest, pomimo wyraźnej ironii i zabiegów prowokacyjnych, niekonsekwentny i nieśmiały. Pełno w nim uników, mistyfikacji<sup>10</sup> i kamuflaży<sup>11</sup>. Potwierdza to jednak, w jak wielkim stopniu teksty Gombrowicza dokumentują jego osobiste doświadczenia.

*Testament*<sup>12</sup> i listy do krewnych są niewątpliwie punktem wyjścia do omówie-

<sup>4</sup> R. Gombrowicz: *Gombrowicz w Argentynie: świadectwa i dokumenty, 1939–1963*. Wrocław 1991; *Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963–1969*. Kraków 1993. – T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974. – K. Miłkaszewski, *Distancja, Witoldo!* Warszawa 2004. – J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*. Wyd. 3, poszerz. Warszawa 2003. – A. Stawiarska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*. Kraków 2002.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz: *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*. Warszawa 1990; *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Warszawa 1990.

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Listy do rodziny*. Red. i oprac. J. Margański. Kraków 2004.

<sup>7</sup> Zob. Jarzębski, *op. cit.*, s. 13–16.

<sup>8</sup> Cytaty z dzieł Gombrowicza lokalizowane są za pomocą skrótów: B = *Bakakaj*. Kraków 1988; F = *Ferdydurke*. Kraków 2003; D = *Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Historia*. Kraków 1994; TA = *Trans-Atlantyk*. Kraków 1986; P = *Pornografia*. Kraków 1987; K = *Kosmos*. Kraków 1988; T = *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*. Warszawa 1990; W = *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*. Warszawa 1990; L = *Listy do rodziny*. Kraków 2004. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Przedmowa do Trans-Atlantyku*. W: *Trans-Atlantyk*, s. 6.

<sup>10</sup> Zob. A. Sandauer, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, s. 104.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 105.

<sup>12</sup> *Testament* wyraża to, co Gombrowicz musiał powiedzieć wprost, a czego do tej pory nie potrafił zrobić bez stosowania uników, zakładania masek i wykorzystywania licznych, niezwykle wymownych, choć oczywiście nie dających się w pełni rozszyfrować przemilczeń. Znamienne, iż bez komentarza autobiograficznego opowiadania Gombrowicza nie były w pełni czytelne, a przynajmniej nie można było spojrzeć na nie jako na dokumenty samoświadomości autora. Nadając zbiorowi opowiadań tytuł *Pamiętnik z okresu dojrzwania*, nie tylko wskazał na konieczność traktowania opowiadań jako autobiograficznych, ale zasugerował także stopień własnej szczerości, z jaką

nia funkcji motywu rodziny w całej twórczości Gombrowicza, która dla pisarza była grą z czytelnikiem, ale i ciągłym demaskowaniem siebie. Gombrowicz stworzył pewien stały model interpretacyjny swojej twórczości, przekształcony dopiero w autobiografii, model, który można przedstawić następująco: obnażam się przed wami, ale wy i tak nie widzicie mnie nagim, gdyż moją nagość będziecie uważali zawsze za kostium aktora. Podczas gdy ja odsłaniam własne lęki, wy traktujecie mój gest jako zakładanie kolejnej maski; w ten sposób gram z wami stereotypem czytelniczego odbioru mojej twórczości i jednocześnie zabezpieczam się przed rozszyfrowaniem. A może Gombrowicz jest w swych utworach tak nagi jak Albertynka i, niczym kapitan Clarke, chce być „bez listka figowego” (B 119) przez innych „odczuty”?

### Psychografia

Aby oddać istotę autobiografii Gombrowicza<sup>13</sup> nazywam ją, korzystając z tytułu pracy psychologa Romana Zawadzkiego, psychobiografią<sup>14</sup>. *Testament* jest tak naprawdę rodzajem refleksji nad psychiką i osobowością pisarza, a sama rodzina ukazana jest w nim jako czynnik konstytuujący jego podmiotowość. Zastanawiając się nad tym, jakie właściwie było miejsce rodziny w życiu i twórczości Gombrowicza, odsyłam do przywoływanej przez niego wielokrotnie kwestii postrzegania samego siebie jako maminsynka. Z problemem tym wiąże się prowadzona przez Gombrowicza strategia konspiracji i ukrywania innej strony swej osobowości. Autor *Kosmosu* zdawał sobie sprawę z własnego zamaskowania; poza domem, z dala od nadopiekuńczej, „upupiającej” go matki, przeistaczał się, niczym doktor Jekyll, w człowieka niezależnego. Jego bunt, na który nie było miejsca w domu, przejawiał się zarówno w sferze erotycznej, jak i intelektualnej.

Dorastałem. Trzema osobnymi torami, które żadnego połączenia ze sobą nie miały. Więc naprzód ja, jako chłopiec z „dobrego domu”, [...] trochę maminsynek [...]. Po wtóre ja, jako ateista i jako intelektualista i ja, flirtujący już z lekka ze sztuką [...]. Po trzecie ja, anormalny, wykrzywiony, chory degenerat [...]. [T 14–15]

W jednym z listów do brata Janusza Gombrowicz pisał:

Co mnie dzisiaj dziwi, to moja bezradność i nieudolność na gruncie rodzinnym, zwłaszcza w latach późniejszych – żyłem wtedy podwójną egzystencją, maskując się nieustannie na terenie rodzinnym, i nie umiałem się narzucić w moim gatunku, mojej

będzie opisywał zmaganie się z rzekomo osobistymi problemami. Wszystko, co najbardziej intymne, było dla niewtajemniczonego odbiorcy nieczytelne. Gombrowicz wyjawiał całą bolesną prawdę o swoim życiu w sposób zawołowany i zaszyfrowany, stworzył teksty, w których to, co wydaje się autentyczne, jest w istocie fikcją, a to, co prawdziwe, jest tak głęboko ukryte, że tylko posiłkowanie się tekstami biograficznymi i *Testamentem* umożliwia interpretację opowiadań jako utworów, których głównym bohaterem jest sam Gombrowicz.

<sup>13</sup> W kontekście motywu rodziny na szczególną uwagę zasługuje rozdz. 1 *Rozmów z Dominikiem de Roux*, mający dwuznaczny tytuł *Rodowód*, który odwołuje się zarówno do genealogii rodu Gombrowicza, jak i do źródeł jego osobowości pisarskiej, ukształtowanej na gruncie „formy rodzinnej” i pod wyraźnym wpływem matki – Antoniny z Kotkowskich Gombrowiczowej.

<sup>14</sup> R. Zawadzki, *Psychobiografie literackie*. Warszawa 2000. Wykorzystuję jedynie wprowadzone przez Zawadzkiego określenie, nie uwzględniam konotowanych przez nie znaczeń, które wykraczają poza dziedzinę literaturoznawstwa.

rzeczywistości. Zabawne pomyśleć, że kiedy biedny Bruno Schulz odwiedzał mnie na Służewskiej, byliśmy we dwóch, już wtedy, autorami książek mających osiągnąć rozgłos w Europie i, co więcej, wyjątkowo śmiałych, jak na owe czasy – a jednak na tym familijnym terenie byliśmy zahukani (on także) zupełnie jak te znakomite figury naukowe czy polityczne, krótko trzymane przez żony<sup>15</sup>. [L 310–311; podkreśl. A. K.]

Matka, jak wyznał, w jego życiu „była najsilniejszym czynnikiem kształtującym psychikę” (L 195). Jednocześnie miał pełną świadomość tego, że to dzięki niej udało mu się wyrobić w sobie „wrażliwość na formę” (L 311)<sup>16</sup>. Można postawić tezę, iż cała twórczość Gombrowicza powstała „z winy” matki i dzięki matce.

W partiach *Testamentu* poświęconych charakterystyce matki widoczny jest krytycyzm, opanowanie i brak emocji. Niczym buchalter, pisarz wylicza jej cechy: „żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów, fobii, iluzji” (T 8). Składające się na jej portret rysy pozytywne równoważone są negatywnymi. Tę niezwykle lakoniczną charakterystykę Gombrowicz kwituje krótkim, lecz znaczącym stwierdzeniem: „ja jestem artystą po matce” (T 8), poprzez które wyraża swą identyfikację z matką. Na kolejnej stronie pokazuje, jak bardzo jest jednak od niej inny. Przywołując jedno z rodzinnych wspomnień, opisuje prowadzone z nią dyskusje. Ich metodą było przeczenie wszystkiemu, co mówi matka, zasadniczym celem zaś ujawnianie absurdów tkwiących w jej sposobie myślenia.

Sport wciągania mojej matki w absurdalne dyskusje był jednym z pierwszych moich artystycznych (i dialektycznych) wtajemniczeń. [T 9]

Dalej oznajmia:

Bez odrobiny litości, bez miłości, z zimną ironią prowadziłem moją grę z nią, przez wiele lat. Ona bardzo mnie kochała.

Z niej też bierze się mój kult rzeczywistości. Mam siebie za krańcowego realistę. [T 10]

Znamienne, że drugie zdanie zostało przez Gombrowicza wyróżnione. Sprawia to wrażenie, jakoby Gombrowicz miał poczucie winy z powodu wyrządzanych matce przykrości i bycia dla niej ciągłym źródłem utrapień. Krytyka matki przeplatana jest usprawiedliwieniami. Po słowach: „ona była bodaj pierwszą chimerą, w którą uderzyłem” (T 10), pada stwierdzenie: „niewątpliwie, moja matka była wytworem warunków, które [...] jej byt określały” (T 10). Niezdolność do praktycznego życia oraz skłonność do nieautentyczności zostają zatem uzasadnione jej ziemiańskim pochodzeniem. W sposobie, w jaki pisze Gombrowicz o matce, dostrzec można brak konsekwencji, tłumiony bunt i poczucie powinności. Widoczne jest to także we *Wspomnieniach polskich*. Gombrowicz krytykuje matkę, wylicza jej wady, w następnych zdaniach natomiast usprawiedliwia je i równoważy zaletami.

<sup>15</sup> Znamienne, że Gombrowicz w zaledwie kilku listach do Janusza podejmował kwestie rodzinne. Pierwsza tego typu korespondencja pochodzi dopiero z 3 XII 1962. Pisze w niej o zamaskowaniu, nieumiejętności bycia autentycznym, podporządkowaniu formie familijnej, a także o zmianach, jakie w jego psychice spowodował wyjazd do Argentyny, w której odzyskał zdolność bycia sobą, nauczył się w pełni wyrażać siebie. Potrzebował dużo czasu, bo aż cztery lata, aby ze szczerością i swobodą wspominać ten tygiel rodzinny, którego natężenie, jak twierdził, każdy odczuł na swój sposób.

<sup>16</sup> Zob. J. M a r g a ń s k i, *Wspomnienia z udaremnionych inicjacji*. W: *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków 2001, s. 72. – W. H ä d e c k e, *Bunt przeciwko formie*. W zb.: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Wybór i oprac. M. Z y b u r a. Kraków 2004, s. 85–86.

...to matka wniosła w nasz dom tę głęboką rozterkę formalną, na której wyrosłem. Nie winię jej o to, gdyż miała naturę szlachetną i najlepsze intencje, a też niezmiernie była do nas przywiązana. [W 22; podkreśl. A. K.]

fantastyczna, niezaradna, niezdolna do systematycznego wysiłku i przyzwyczajona do rozmaitych ułatwień, których dostarcza pieniądze. Bynajmniej nie robię mojej matce z a r z u t u, że była taka, jaka była. [W 23; podkreśl. A. K.]

Matka, która, jak pisze autor, „bardzo go kochała” (T 10), oskarżona zostaje jednocześnie o to, iż niezwykle silnie wpłynęła na jego rozwój emocjonalny, czyniąc go w efekcie kaleką psychicznym:

zupełnie niezdolny byłem do miłości<sup>17</sup>. Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem, czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy też nie miałem jej w sobie. Nie było jej czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła? [T 11]

Nieemożność okazywania uczuć odbiła się zapewne na stylu literackim Gombrowicza, w którym emocje, trzymane na uwężu, podporządkowane są intelektowi. Także i ten aspekt swojej psychiki pisarz potrafił odpowiednio zużytkować. Mawiał: „to nie uczucia są ważne, tylko to, jak się o nich myśli”<sup>18</sup>.

Wszystkie teksty Gombrowicza tworzą, jak zauważył Konstanty Jeleński, jedno dzieło<sup>19</sup>, którego główny bohater przeżywający dramat formy zmagają się z różnymi, w zależności od okresu, w jakim dany utwór powstał, problemami własnej osobowości, uwarunkowanymi zmianami zachodzącymi w jego stosunku do źródeł wewnętrznych konfliktów. Charakterystyczne dla prowadzonych przez Gombrowicza badań nad sferą „międzyludzkiego” jest niemal całkowite skoncentrowanie się na reakcjach jednostki obdarzonej świadomością, doświadczającej deformowania, odbierania podmiotowości<sup>20</sup> i narzucania tożsamości komplementarnej<sup>21</sup>. Protagonista dostrzega jednocześnie, iż oprócz niego ofiarami tygla rodzinnej formy są także pozostali członkowie rodziny, godzący się na przypisane im role społeczne i zniekształcone tożsamości, podobnie jak on wyzbyci spontaniczności, skazani na nieautentyczność<sup>22</sup>. Obiektami obserwacji w laboratorium formy są wyłącznie rodziny dwupokoleniowe, które składają się co najwyżej z czterech osób (Hurleccy, Zosia, Zygmunt; Ignacy K., jego żona, Antoni, Cecylia; Wojtysowie, Lena, jej mąż Ludwik), najczęściej jednak stanowią układ trzech po-

<sup>17</sup> Zob. Hädecke, *op. cit.*, s. 88.

<sup>18</sup> R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, s. 152.

<sup>19</sup> Wypowiedź K. A. Jeleńskiego w ankiecie *O Witoldzie Gombrowiczu* („Wiadomości” (Londyn) 1969, nr 39. Cyt. za: E. Fiałta, *Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*. „Roczniki Humanistyczne” 1974, z. 1, s. 7).

<sup>20</sup> Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 377: „U Gombrowicza [...] rodzina jawi się jako moloch, wobec którego bohater początkowo się traci, nie potrafi umknąć przed stereotypową rolą, jaką »był familijny« mu narzuca”.

<sup>21</sup> Zob. R. Laing, *„Ja” i „Inni*. Poznań 1999, s. 92–93: „Kobieta nie może być matką bez dziecka. Potrzebuje go dla uzyskania tożsamości matki. Mężczyzna potrzebuje żony, by stać się mężem [...]. Wszystkie »tożsamości« wymagają »innego«: jakiegoś innego, poprzez relację z którym następuje aktualizacja tożsamości »ja«. Inny poprzez swoje działania może jednak narzucić »ja« niechcianą tożsamość”.

<sup>22</sup> Zob. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 379.

staci (Młodziakowie i Zuta; Czarnieccy; królowa Małgorzata, król Ignacy, Filip; Katarzyna, Ignacy, Henryk; Hipolit, Maria, Henia), a nawet dwóch (Amelia i Wacław; Tomasz Kobrzycki i Ignac). Gombrowicz zrezygnował z rodzin wielodzietnych i kilkupokoleniowych, wychodząc z założenia, że już dwie osoby i to, co się między nimi tworzy, może być ilustracją dramatu międzyludzkiego. Autor *Ferdydurke* wprowadza podwójną perspektywę – z niej dokonuje się w jego utworach oglądu rodziny: traktowanej jako czynnik, który wywiera wpływ na jednostkę i bierze udział w konstytuowaniu jej osobowości, a także jako przestrzeń interakcyjna i instytucja życia społecznego. W odniesieniu do rodzin obcych bohater-narrator występuje tylko w roli obserwatora. Zwykle także to nie on sam, lecz jego sobowtór<sup>23</sup>, „ja” działające<sup>24</sup>, pełni funkcję reżysera ingerującego w system rodzinnych interakcji<sup>25</sup>. Powodem dystansowania się wobec rodzin nie jest jedynie świadomy wybór postawy badacza sytuującego się poza obszarem oddziaływania formy, ale przede wszystkim poczucie całkowitego wyobcowania: bohater nie potrafi żyć z ludźmi, lecz tylko na zewnątrz tworzonych przez nich struktur. Ilustracją tego problemu może być cytata z *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*:

zdawało mi się nawet, że jestem zgoła niepotrzebny, że raczej powinienem stanąć na boku i przypatrywać się tylko. [B 20]

Równocześnie ten sam bohater odczuwa bardzo silną więź z rodzicami, niszczącymi jego podmiotowość. Nie mogąc się uwolnić od rodziny własnej, sytuuje się poza systemami rodzin cudzych. Taka perspektywa umożliwia ponadto zamianę ról: z istoty bierniej i podlegającej wpływom otoczenia staje się demaskatorem formy rodzinnej. Gdy uwzględni się jeszcze wymiar autobiograficzny, każda rodzina, z którą kontaktuje się protagonista, stanowi projekcję rzeczywistej rodziny autora. Mamy zatem do czynienia z „mechanizmem podstawiania”<sup>26</sup>. Zarówno obsesyjne<sup>27</sup> przywoływanie rodziny Gombrowiczów<sup>28</sup> w utworach, ciągle odwoływanie się do kwestii nie zamkniętych cykli rodzinnych, ukazywanie dzieci jako ofiar i buntowników, jak i akcentowanie psychologicznych konsekwencji tkwienia bohatera w relacjach toksycznych świadczy o eksponowaniu problemu uzależnienia<sup>29</sup> od rodziny.

### Rodzina jako system

Przyglądając się przedstawionym przez Gombrowicza mechanizmom funkcjonowania jednostki w rodzinie, dostrzec można analogie do niektórych elemen-

<sup>23</sup> Na istnienie w twórczości Gombrowicza sobowtórów po raz pierwszy zwrócił uwagę Sander Gilman (*op. cit.*, s. 104): „Ilekoć w którymkolwiek z jego utworów, pisanych prawie zawsze w pierwszej osobie, pojawia się tematyka drażliwa, na scenę wchodzi zamiast narratora – jego sobowtór”.

<sup>24</sup> Zob. A. Kijowski, *Strategia Gombrowicza*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, s. 429.

<sup>25</sup> Pojęcie interakcji wprowadził do badań nad twórczością Gombrowicza Z. Łapiński (*Ja, Ferdydurke*. Kraków 1997).

<sup>26</sup> Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 292.

<sup>27</sup> Zob. Jarzębski, *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*, s. 15.

<sup>28</sup> Zob. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 264.

<sup>29</sup> Określenie zaczerpnęłam z tytułu pracy T. Kobierzyckiego *Ja i nie-ja. Syndrom uzależnienia psychologicznego* (Warszawa 2001).

tów teorii systemowego rozumienia rodziny<sup>30</sup>. Gombrowicz z dużą dokładnością ukazał psychologiczne konsekwencje symbiotycznego związku jednostki z rodziną. Osoba niezdolna do samodzielnego funkcjonowania poza jej obrębem<sup>31</sup>, targana sprzecznymi uczuciami uległości i buntu ma problemy ze swoją idywiduacją, przyjmuje maski, dążąc do dyferencjacji własnego „ja”. W bohaterach dochodzi do ścierania się dwóch antagonistycznych sił, które Murray Bowen, współtwórca teorii systemowego rozumienia rodziny, określił: siła „w kierunku odrębności” („*individuality force*”) i siła „w kierunku bycia razem” („*togetherness force*”)<sup>32</sup>. „Wyrazem siły »bycia razem« jest [...] zarówno szukanie akceptacji, [...] jak i buntowanie się”<sup>33</sup>. Konsekwencją zbyt dużego wpływu rodziny na jednostkę może być krystalizacja „pseudo-»ja«” przy równoczesnej utracie „trwałego ja”<sup>34</sup>.

Bohaterowie utworów Gombrowicza prowadzą heroiczną walkę o wolność i podmiotowość. Sam proces konstytuowania „ja” jest trójstopniowy. Najpierw człowiek dokonuje rozpoznania sytuacji, uświadamia sobie, jaką funkcję sprawuje w jego życiu tożsamość<sup>35</sup> narzucona mu przez rodzinę, a tym samym przez społeczeństwo i kulturę. Imię, nazwisko, płeć, pełniona w rodzinie rola, stanowiące o zakorzenieniu i pozornej spójności jaźni jednostki, mogą okazać się rodzajem więzienia, z którego ucieczka możliwa jest jedynie w zaprzeczenie wizerunku własnego „ja” wykreowanego przez innych<sup>36</sup>. Aby przezwyciężyć t o ż s a m o ś ć

<sup>30</sup> Odwołuję się głównie do zb.: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny* (Red. B. de Barbaro. Kraków 1999).

<sup>31</sup> Zob. B. Schulz, „*Ferdydurke*”. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, s. 53: „Takie odkrycia nie dokonywają się na gładkiej i bezpiecznej drodze czystej spekulacji, beznamiętnego poznania. Gombrowicz doszedł do nich od strony patologii, patologii własnej”. Zob. też W 22: „Bruno Schulz w odczycie o mojej powieści *Ferdydurke* powiedział, że taka książka nie została wymyślona, że musiała ona być owocem wielu i ciężkich osobistych przeżyć. Schulz się nie mylił. Na swój sposób sporo się wycierpiałem, już w samym zaraniu mojej egzystencji”.

<sup>32</sup> Cyt. za: I. K o ł b i k, *Procesy emocjonalne w rodzinie*. W zb.: *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, s. 32.

<sup>33</sup> Cyt.: jw., s. 33.

<sup>34</sup> Cyt.: jw., s. 40.

<sup>35</sup> Wprowadzając do analizy pojęcie tożsamości, odwołuję się do kategorii psychologicznej. Zob. *Słownik terapii rodzin*. Red. F. B. S i m o n. Przeł. M. P r z y l i p i a k. Gdańsk 1998, s. 412: „Tożsamością nazywamy poczucie bycia kimś, kto mimo zmieniających się okoliczności, stanów fizycznych oraz związków z innymi pozostaje taki sam – innymi słowy, charakteryzuje się ciągłością i spójnością”. Zob. też T. G r z e g o r e k, *Tożsamość a poczucie tożsamości*. W zb.: *Tożsamość człowieka*. Red. A. Gałdowa. Kraków 2000, s. 70: „Tożsamość jest czymś różnym od poczucia tożsamości. Powiedzenie, iż ktoś ma tożsamość, nie niesie żadnej istotnej informacji, podobnie jak nie zawierają jej stwierdzenia, że ów ktoś ma pewną biografię [...]. Inaczej w przypadku poczucia. Jeśli powiemy o kimś, iż ma poczucie tożsamości, to przekazemy ważną informację o jego życiu psychicznym, mianowicie, że doświadcza swojego Ja albo że ma świadomość swojej odrębności od świata”. Aby uniknąć chaosu terminologicznego, celowo wprowadzam rozróżnienie na poczucie tożsamości i tożsamość. W kontekście prowadzonej analizy poczucie tożsamości to świadomość spójności jaźni. Tożsamość natomiast to: 1) forma, za pomocą której rodzina niszczy podmiotowość bohatera, np. cechy odziedziczone po rodzicach, pełnienie roli syna; 2) forma, do której się dąży, aby się samemu dookreślić w myśl zasady: „niech kształt mój rodzi się ze mnie, niech nie będzie zrobiony mi” (F 17). Podziałowi temu odpowiadają pojęcia tożsamości opresyjnej i tożsamości prywatnej.

<sup>36</sup> Z problematyką pseudo-„ja” wiąże się oczywiście pojęcie maski. W psychologii definiuje się ją jako „takie zachowanie człowieka, które równocześnie pozostaje w pewnym stosunku do jego indywidualnej rzeczywistości psychicznej oraz do środowiskowych wymagań społecznych reprezentowanych w kulturowo-społecznych wzorcach działania i modelach życia” (A. T y l i k o w s k a, *Psychologiczna problematyka maski*. W zb.: *Tożsamość człowieka*, s. 75). Do koncepcji Gombrowicza zbliżo-



opresyjną, należy wyodrębnić się ze środowiska wrogiego i następnie poza nim, nigdy natomiast w jego obrębie, dokonać aktu autokreacji, czyli stworzyć swą tożsamość przy własną. Podjąć walkę z tożsamością są w stanie tylko te osoby, które wiedzą, czym jest forma i jakie jest jej oddziaływanie. Kijowski nazwał człowieka zbuntowanego człowiekiem, „który stracił swą tożsamość”<sup>37</sup>. Parafrazując ową wypowiedź, wolno stwierdzić, iż w świecie postaci Gombrowicza człowiek zbuntowany to ten, który jest świadomy swej podmiotowości i aby ratować siebie, celowo i konsekwentnie swą tożsamość odrzuca. Jednostka dążąc do pełnej indywidualności napotyka jednak na swej drodze przeszkody: pamięć dzieciństwa i przeszłości rodzinnej.

### „Pupa” mocniejsza od „gęby”

Jerzy Jarzębski kładzie akcent na konflikt Gombrowiczowskiego bohatera z rodziną, podkreśla, iż rzeczywistym celem protagonisty jest bunt przeciwko rodzinie i zbudowanie nowego porządku w opozycji do autorytetów<sup>38</sup>. Sam konflikt to element znacznie bardziej skomplikowanego zjawiska, jakim jest psychologiczne uzależnienie<sup>39</sup>. Bohaterowie Gombrowicza są nie tylko skłócenie z rodziną, ale też nie mają poczucia własnej tożsamości (Czarniecki, Józio), maskują się, aby ukryć swą prawdziwą naturę (Zantman), nazywają siebie maminsynkami (Czarniecki), a jednocześnie wyrażają swój bunt przeciwko rodzinie i walczą z jej autorytetem (Henryk w *Ślubie*, Witold w *Trans-Atlantyku*, Fryderyk w *Pornografii*).

Zastanawiające, iż Gombrowicz uczynił infantyilizującą „pupę” formą o wiele silniejszą w działaniu od „gęby”. Od „pupy” nigdy nie można się uwolnić, przed „gębą” natomiast ucieczka zawsze jest możliwa – czy to w formę, którą narzucają nam inni, czy też w formę, którą sobie stwarzamy. Protagonisci starają się zniszczyć maskę maminsynki i tym samym wyzwolić się spod wpływu przeszłości i dzieciństwa. Potrzeba manifestowania siebie jest jednak równoważona przez świadomość „utopienia”, całkowitego zatracenia się w rodzinie. Bohaterowie naznaczeni są imionami, które nadali im rodzice, rodowymi nazwiskami, a głównie cechami wyglądu i charakteru odziedziczonymi po przodkach.

*Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* przedstawia proces odcinania się bohatera od rodziny i własnej przeszłości. Słowa „byłem przywiązany synem” (B 23) sugerują, iż definitywnie zerwał on z upokarzającą rolą „papinkowatego lalusia”. Maminsynkowatość nie jest jednak maską, którą można tak po prostu zdjąć i zniszczyć, jest się z nią na stałe zrośniętym, także wówczas, gdy formułuje się rewolu-

---

ne jest pojęcie persony z teorii Junga, gdzie maską jest „prezentowany otoczeniu obraz »ja«, nie w pełni odpowiadający osobowej rzeczywistości” (*ibidem*, s. 82), a także poglądy Lainga, który dostrzega niebezpieczeństwo deformowania człowieka już w środowisku rodziny: „Na podstawie obserwacji wzajemnych stosunków i oddziaływań w ramach instytucji i grup, przede wszystkim w obrębie rodziny, Laing formułuje tezę, że dla osoby wejście w jakąkolwiek relację z drugim człowiekiem oznacza zdefiniowanie siebie poprzez drugiego i drugiego poprzez siebie. [...] Osoba nie może być kimś innym, niż chce jej otoczenie. Inni od najwcześniejszych momentów życia wywierają presję na wszelkie formy jej aktywności” (*ibidem*, s. 92).

<sup>37</sup> A. Kijowski, *Tropy*. Poznań 1986, s. 154.

<sup>38</sup> Jarzębski, *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 16.

cyjne tezy o konieczności przezwyciężenia rodziny jako formy zagrażającej podmiotowości<sup>40</sup>. Nawet jeżeli Czarniecki demonstrowuje przez swój ironiczny ton dystans w stosunku do rodziców, to i tak odczuwa na szyi arkan, który trzyma jego sobowtór z lat dziecięcych. Przeszłość jest nieodwracalna, wszystko, czego doświadcza się w dzieciństwie, wpływa na osobowość człowieka dorosłego.

Zdania rozpoczynające i kończące opowiadanie stanowią stylistyczną klamrę kompozycyjną. Bohater-narrator formułuje ckliwe wyznania, sugerując, iż jego dzieciństwo miało pozory sielskości i anielskości. Pośród wyznań pojawia się jednak relacja, z której czytelnik dowiadyuje się, jak naprawdę wyglądało życie rodzinne Czarnieckiego, przypominające bardziej koszmar niż idyllę. Michał Głowiński zwrócił uwagę, iż zasadniczym celem Gombrowicza była parodia, zdystansowanie się wobec starej, wyeksploatowanej formy pamiętnika intymnego<sup>41</sup>. Z drugiej jednak strony, wyznania bohatera pokazują, iż nie potrafi on definitywnie zerwać z przeszłością rodzinną. Chociaż ironizuje, jest świadomy narzuconej mu przez rodzinę formy i więzów emocjonalnych, którymi został przez nią spętany<sup>42</sup>.

Tymi, którzy niewątpliwie dookreślają Czarnieckiego, są jego rodzice. Po ojcu odziedziczył kształt nosa, po matce natomiast wygląd oczu i uszu.

Czasem ojciec brał mnie na kolana i z niepokojem, długo badał moje oblicze. – Nos, jak dotąd – mój – słyszałem, jak szeptał. – Chwała Bogu! Ale tu w oczach... i w uszach... biedne dziecię! [B 19]

Czarniecki to nie jedyna postać odznaczająca się takimi cechami fizjonomii. Ciotka Hurlecka, przyglądając się bacznie siostrzeńcowi, stwierdza:

Oczy niebieskie po matce, nos ojca, chociaż podbródek typowy po Pifczykach. [F 202]

W *Trans-Atlantyku* rysy twarzy Witolda pozwalają identyfikować go z warstwą szlachecką, służą podkreśleniu jego wartości.

G...rz pewnie musi być, ale Oko, nos dobry! [TA 20]

W przypadku Czarnieckiego to jednak nie cechy ojca, ale matki okazują się przeszkodą, utrudniają kontakt z innymi, nie pozwalają wtopić się w otoczenie, lecz zmuszają do ciągłego egzystowania na zewnątrz ludzkich struktur. Jak zauważył Głowiński, Czarniecki został naznaczony przez matkę<sup>43</sup>, jest ponadto w większym stopniu Żydem niż Polakiem, ponieważ w środowisku Polaków-nacjonalistów cechy semickie stają się bardziej widoczne. Z jego twarzy można od-

<sup>40</sup> Zob. B 29.

<sup>41</sup> Zob. M. Głowiński, *Między obcością a swojskością*. W: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 49: „Początek utworu nie tyle naśladuje właściwości pamiętnikarskiej narracji, co stanowi składnik pewnego rodzaju literackiego konceptu, a jedyne, co ujawnia – poza niezbędnymi szczegółami fabularnymi – to od razu widoczny zamiar parodystyczny”.

<sup>42</sup> Zob. J a r z ę b s k i, *Gombrowicz: Ucieczka z rodzinnego domu*, s. 22: „Czarniecki/Gombrowicz musi jednak kochać to, co odrzuca, inaczej jego bunt pozbawiony byłby rzeczywistej namiętności. W stosunku Gombrowicza do rodziny jest ta sama dwoistość co w jego potyczkach z Formą: im ostrzej się z nią rozprawia, tym jej silniej pożąda”.

<sup>43</sup> Zob. Głowiński, *Między obcością a swojskością*, s. 47: „Jest naznaczony przez to, że matka z domu była Goldwasser. Naznaczony na zawsze i niezmiennie, naznaczony dla wszystkich, z którymi się styka, także dla własnego ojca”.

czytać przynależność do matki. Bycie maminsynkiem jest tak samo trwałe jak naznaczenie piętnem żydowskiego pochodzenia.

Wśród bohaterów utworów Gombrowicza nie tylko Czarniecki ma żydowskie korzenie. W *Zdarzeniach na brygu Banbury* o rodowodzie bohatera świadczy już jego nazwisko. Zantman jest kwintesencją czystości i skromności, jakie wyraża jego wygląd, pozostający w całkowitej sprzeczności z wnętrzem, w którego otchłaniach drzemią perwersyjne pragnienia i namiętności<sup>44</sup>. To, co autentyczne, lecz zarazem niedozwolone i nie akceptowane przez środowisko rodziny, jest skrywane pod maską maminsynka<sup>45</sup>. Kapitan Clarke przyglądając się Zantmanowi widzi w nim uosobienie czystości:

– Panie – rzekł – czy pan wie, co znaczy być panem życia i śmierci? Hallo, Smith, choć no pan tutaj, spójrz no pan – ha, ha...

– Ha, ha... – zaśmiał się Smith spoglądając na mnie przekrwionymi oczkami – papa i mama [...].

– Papa i mama – powtórzył kapitan trzęsąc ramionami z tłumionego śmiechu – a tu właśnie nie ma papy i mamy! Tu jest bryg, panie – bryg na morzu! Z dała od konsulatów!

– Na babkę babki – zaklął Smith z uciechą. – Tu nie ma pierniczków ani ciasteczek, ani do chol... chciałem powiedzieć, że te... dyscyplina i koniec. Karność i kwita [...]. [B 117]

Twarz Zantmana jest jak księga, z której wyczytać można tylko jedno: całkowitą niewinność –

– Właśnie uważam, że pan wygląda świeżo i rumiano – rzekł z ciekawością kapitan. – Daję słowo – jakby pan nigdy nie puszczał maminej spódnicy. Jak pan to robi? [B 125]

Postać Zantmana okazuje się kompozycją dwóch zupełnie opozycyjnych pierwiastków, rozpada się on na psychikę i fizyczność, na wewnętrzną i zewnętrzną stronę swego „ja”, a tym samym nie stanowi jedności, jego osobowość nie jest spójna, lecz rozproszona. Wygląd ponadto zafałszowuje prawdę o rzeczywistej naturze Zantmana, maska, będąc rodzajem kamuflażu, sprzyja psychicznej konspiracji<sup>46</sup>. *Zdarzenia na brygu Banbury* to zaczyn kreacji postaci Józia w *Ferdydurke*<sup>47</sup>.

Ukradkiem spod kołdry patrzyłem jakby nie na siebie i widziałem tę twarz, która była moją i nie moją. Wyłaniała się ona z głębokiej i ciemnej zieleni, sama zielona jaśniej – to oblicze, które nosiłem na sobie. Oto nos mój... oto moje usta... oto uszy moje, dom mój. Witajcie, znajome kąty! Jak znajome! Jak znałem to skrzywienie warg, maskujące napięcie lęku. [F 16]

<sup>44</sup> Zob. J. Margański, *Wspomnienia z udaremnionych inicjacji*. W: *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków 2001. – K. A. Grimstad, *Co zdarzyło się na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3. – G. Langer, *Opowiadanie Witolda Gombrowicza „Zdarzenia na brygu Banbury” jako zamaskowany tekst homoerotyczny*. W zb.: „Patagończyk w Berlinie”.

<sup>45</sup> Zob. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 150.

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 159.

<sup>47</sup> Zob. J. Błoński, *Fascynująca „Ferdydurke”*. W: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*. Kraków 2003, s. 100: „Pamiętnik z okresu dojrzewania obecny jest w *Ferdydurke* bardziej, niż się zwykle mówi, i sam Gombrowicz wiedział o tym najlepiej. Najlepszym przykładem jest pojawienie się sobowtóra: podświadome lęki, fobie, zachcianki „rodzą” tam niejako części ciała. To zaś, że w tej scenie dorosły bije po twarzy niedojrzałego, dowodzi aż nadto, że się wstydy, że własne wnętrze jako haniebne sprawia mu cierpienie”.

### *Ferdydurke*

Józio rozpoznaje w sobowtórze, z którym się konfrontuje, część siebie; nie może i nade wszystko nie chce się z nim identyfikować<sup>48</sup>. Sprawia wrażenie, jakby nabrał dystansu w stosunku do własnego wcielenia z okresu znieawidzonego dzieciństwa i poniżającej młodości. Manifestuje swój sprzeciw wobec maski chłystka, policzkując go i mówiąc:

Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym [...]. [F 17]

Znamienne, że opisując swoją – nie swoją twarz, mówi o niej „dom mój”. Z jednej strony określenie to wolno traktować jako synonim bezpieczeństwa. Bohater czuł się pewnie, zakładając maskę grzecznego i potulnego malca, reagującego na lęk „skrzywieniem warg”, które można interpretować jako niewyraźny, tłumiący autentyczne emocje uśmiech bądź grymas. Z drugiej jednak strony, twarz jest dokumentem przeszłości, patrząc na swoje odbicie w lustrze widzi się rysy, które nie są tylko naszymi, prywatnymi, odróżniającymi nas od innych cechami. Twarz pozwala identyfikować człowieka z jego rodzicami, nos albo oko przestaje być własnością konkretnej osoby, a okazuje się łącznikiem między pokoleniami, funkcjonuje równocześnie jako tożsamość unifikująca i opresyjna, nie można zniszczyć twarzy, tak jak i nie można wyrzec się przeszłości i rodziny. Ponadto dom konotuje dwa opozycyjne znaczenia: dotyczy tego, co wewnętrzne (ognisko domowe, pielesze domowe), oraz odwołuje się do tego, co zewnętrzne (dom jako budynek). Z tego względu użyte przez Józia sformułowanie sygnalizuje, iż jego twarz stanowi tylko rodzaj opakowania, które nigdy nie zdradza prawdy o zawartości bądź ją fałszowuje. Celem bohatera jest „przerzucić się na zewnątrz! Wyrzucić się!” (B 17). Chce, aby jego zewnątrz było tożsame z wnętrzem, aby maska maminsynka odeszła w przeszłość, a na jej miejscu ukazała się jego własna, autentyczna twarz. Józio manifestuje siebie tylko przez moment, zaraz bowiem wchodzi do jego pokoju profesor Pimko, który zabiera go do szkoły, następnie zaś do domu Młodziaków. W obu wypadkach „zapęcza się” go w młodość i niewinność<sup>49</sup>, zatem w to, od czego pragnął się uniezależnić.

Ucieczka z domu Młodziaków nie jest jednak dla Józia wyzwoleniem, lecz wręcz przeciwnie – prowadzi bohatera nieuchronnie w sidła innej rodziny, z którą na dodatek jest spokrewniony. Ostatnie rozdziały powieści utrzymane są w konwencji baśni dla niegrzecznych dzieci. Pojawiająca się nagle, w sposób całkowicie niespodziewany, ciocia Hurlecka z domu Lin porywa siostrzeńca i, niczym Królowa Śniegu, uprowadza go do domu w Bolimowie. Okolica, w której usytuowany jest „duży i ponury dom” (F 213) wujostwa, otoczony „ciemnym parkiem kapiącym wilgocią” (F 213), jest „zła i złowieszcza” (F 204). Bohater zostaje uwięziony w pamięci swo-

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 15–16.

<sup>49</sup> Powieść opisuje proces regresu. Bohater, który boryka się z koniecznością dookreślenia się, a zatem ukonstytuowania swojej osobowości, „odracza decyzję o tożsamości i przedłuża moratorium” (J. Pałak, *Odraczenie decyzji o tożsamości: problemy z dojrzałością emocjonalną jako przyczyna przedłużania moratorium*. W zb.: *Tożsamość człowieka*, s. 217). Będąc 30-letnim człowiekiem nie zachowuje się, jak przystało na jego wiek, staje się uczniem, nastolatkiem, a następnie dzieckiem. Tym, co go niewoli, jest „pamięć dzieciństwa”.

ich „majteczek dziecięcych” i „smokcząc” magiczne „cukierki dzieciństwa”, przenosi się w przerażającą przeszłość<sup>50</sup>. Motyw cukierków przywołuje na myśl baśń o Jasiu i Małgosi. Łakocie pełnią rolę pułapki, pozorują bezpieczeństwo, gdyż jednoznacznie kojarzą się z przyjemnością. Ponadto osoba, która karmi, sprawuje nad karmioną kontrolę. Józio świadomy mocy ciotki pragnie od niej uciec.

Ciocia! Ciocia! Gdzie się schować? Wolałem już być pożarty, niż żeby na wielkiej drodze ciocia mnie ucałała. Ta ciocia znała mnie dzieckiem, w niej przechowywała się pamięć moich majteczek dziecięcych! [F 201]

Ciotka całkowicie sobie „malca” podporządkowuje, daje mu do ssania cukierki i postępując się nimi oraz wspomnieniami z dzieciństwa rzuca na niego czar.

Pamiętam, jakie w piasku się bawił – pamiętasz piasek? [...] A pamiętasz, jak się rozplakałeś, kiedy ci odebrali ogryzek, a ty paluszek wsadziłeś w buzię i krzychałeś: „Tia, tia, tia, tuli, bluśko, bluśko, tu!” [F 202]

Niczym wiedźma, stanowi zagrożenie, ponieważ dysponuje wiedzą tajemną, wie to, czego, z przyczyn naturalnych, nie może wiedzieć Józio.

Pamięta, czego ja nie pamiętam, zna mnie, jakim się nigdy nie znałem. [F 203]

Jedynym sposobem na wyzwolenie się z własnego dzieciństwa i pamięci jest zabicie ciotki. Daje ono gwarancję definitywnego zerwania z ograniczającą przeszłością. Pojawia się, niestety, problem. Ciotka bowiem jest „za dobra, abym miał ją zabijać – nie darmo w dobroci utopił Bóg wiedzę ciotek o sromotnych, śmiesznych szczegółach zamazanej przeszłości dziecięcej” (F 203). O próbach jej unicestwienia świadczy jednak następujące wspomnienie:

Potknąłem się o dziurę [...]. Wydała mi się znajoma. Witaj, witaj – to moja dziura, jam przecież zrobił tę dziurę przed laty! [...] Ciocia przybiegła. Tu stała, krzychała na mnie, przypomniały się, jak żywe, luźne fragmenty połażań, akcenty krzyku – a ja ją z dołu siekierką ciach w nogę! [...] Na Boga, wszak mogłem być odciąć jej nogę, gdybym się mocniej zamachnął, jakie szczęście, że nie miałem dość siły, błogosławiona słabości. Lecz teraz miałem już siłę. A czyby, zamiast do parobka, nie pójść do sypialnego cioci i ciachnąć mocno siekierą? [F 245]

Powrócił nie rozwiązany konflikt emocjonalny z dzieciństwa. Jako dziecko bohater nie potrafił zabić ciotki, gdyż, jak sam zaznaczył: „za dobra jest, abym miał ją zabijać”. Teraz, jako dorosły mężczyzna, odczuwa w sobie siłę, która może mu ją unicestwić, a tym samym zamknąć etap dzieciństwa.

...och, gdybym teraz ciachnął ciocię, już by się nie podniosła – i przeraziłem się własnej siły, pazurów, szponów, kulaków, mężczyzny zląkłem się w dziecku. [F 246]

Józio, niczym Hamlet, nie umie zdobyć się na ostateczny gest. Opuszcza, co prawda, dom Hurleckich, lecz ze świadomością, iż „przed pupą [...] w ogóle nie ma ucieczki” (F 264).

Znamienne, że dopiero w utworach, które napisane zostały za granicą, Gombrowicz pozwolił sobie na szczerość, a jednocześnie na przyjemność gry z czytelnikiem, nazywając głównego bohatera swoim imieniem. Co kierowało jego posunięciami artystycznymi? Prawdopodobnie obawa przed zdemaskowaniem przez rodzinę. Jak wiemy z relacji Kępińskiego, Gombrowicz czuł lęk przed opubliko-

<sup>50</sup> Zob. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 44.

waniem *Tancerza mecenas Kraykowskiego*, gdyż domyślał się, iż niektóre motywy mogą stać się dla osób z grona jego bliskich zbyt czytelne<sup>51</sup>. Dziś z perspektywy czasu wiemy, iż postaci tancerza oraz Zantmana to w rzeczywistości *porte-parole* autora. Czy istnieje jednak jakaś różnica między kreacjami bohaterów utworów powstałych przed wyjazdem pisarza do Argentyny i powstałych po opuszczeniu ojczyzny przez niego? Zdecydowanie tak. Przyjrzyjmy się fragmentowi *Ferdydurke*, który, co uważam za istotne, rozpoczyna powieść:

Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam – dopiero w następnej minucie z biedą rozeznałem, że pociąg dla mnie na dworcu nie stoi, nie wybiła żadna godzina. [F 5]

To, co w *Ferdydurke* było marzeniem, w *Trans-Atlantyku* i w *Kosmosie* wreszcie się ziściło. Ale czy Witold naprawdę ucieka? Czy oddalając się od rodziny, paradoksalnie nie jest coraz silniej z nią związany? Im bardziej zwiększa się odległość w sensie fizycznym, tym bardziej zmniejsza się psychiczny dystans między bohaterem a jego bliskimi. Wszelkie wyjazdy Witolda, czy to do Argentyny, czy do Zakopanego, są w rzeczywistości stwarzaniem pozorów wolności.

### *Kosmos*

Witold w *Kosmosie*, w przeciwieństwie do bohaterów *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*, nie jest dojrzałym mężczyzną i rówieśnikiem pisarza, lecz nastolatkiem, który postanowił odpuścić od rodziny i dlatego wyjechał z Warszawy do Zakopanego.

prawdę mówiąc, byłem zmęczony ojcem i matką, w ogóle rodziną, zresztą chciałem odwalić przynajmniej jeden egzamin, a też zacerpnąć zmiany, wyrwać się, pobyć gdzieś daleko. [K 5]

Zaraz po przybyciu spotyka Fuksa, dawnego znajomego, który proponuje mu swoje towarzystwo. Fuks nie dość, że jest inicjatorem wielu powieściowych wydarzeń i jednostką najbardziej chyba z wszystkich niezrównoważoną psychicznie, stanowi ponadto drugie wcielenie bohatera. Można zatem mówić o triadzie Fuks – Witold – Leon. To Fuks proponuje miejsce na nocleg, on także odnajduje w krzakach powieszony wróbla i powieszony patyczek, on dzwoni do drzwi domu Wojtysów. Fuks jest szczególnym typem sobowtóra, gdyż nie uosabia, jak Miętus, Leon czy Fryderyk, perwersji Witolda, lecz jego skrywane fobie. Łączy ich wiele: obaj skazani są na towarzystwo osób, które, jak wynika z relacji ich obu, nie tyle nie darzą ich sympatią, co wręcz odczuwają wobec nich wstręt. Problem idiosynkrazji podejmował Gombrowicz w dramacie *Iwona, księżniczka Burgunda*, a także w opowiadaniach *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* i *Dramat baronostwa*, jednakże to w *Kosmosie* kwestia ta dotyka bezpośrednio postaci nazwanej imieniem pisarza. Znamienne, że dopiero w ostatnich rozdziałach powieści Witold zdobywa się na wyznanie:

<sup>51</sup> R. Gombrowicz (*Traktuj mnie jak przedtem*. Z R. Gombrowicz rozmawia M. Miecznicka. „Nowe Książki” 2004, nr 6, s. 7) wspomina: „Kiedy przeczytałam *Bakakaj*, wypytywałam go na przykład, czy mecenas Kraykowski to jego ojciec. Śmiał się i odpowiadał tylko: »Świetnie, dokonuj swoich małych odkryć«. Nawet mnie nie chciał zdradzić swoich źródeł”. Zob. też Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, s. 264. – Kijowski, *Strategia Gombrowicza*, s. 430. – Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 145.

No, cóż, przerwie się, urwie, przeniosę się do innego pensjonatu albo wrócę do Warszawy, żeby denerwować ojca i doprowadzić do rozpaczny matkę osobą moją nie do wytrzymania...<sup>52</sup> [K 106]

Analogia między Fuksem a Witoldem jest oczywista. Rodzice są dla Witolda tym, czym dla Fuksa jest Drozdowski, obaj na sytuację zniewolenia reagują ucieczką, razem też, aby zapomnieć o koszmarze, który czeka na nich w mieście, rozpoczynają grę w szukanie i kojarzenie znaczeń. Warto podkreślić, iż Fuks traktuje siebie jako ofiarę, ale w jeszcze większym stopniu jako sprawcę cierpienia drugiej osoby. Obwinia siebie za to, że Drozdowski odczuwa dyskomfort z powodu konieczności przebywania z nim siedem godzin w zamkniętym pomieszczeniu. Toksyczna relacja między Fuksem a jego szefem nie jest dla czytelnika tajemnicą. Bohater ten nie pragnie zatajać niczego, mówi o osobistych problemach wprost, tak jakby dokonywał autoterapeutycznego wyznania. Zupełnie inaczej natomiast wygląda sprawa ujawniania własnych problemów przez Witolda. Notorycznie ucieka on od wyrażenia całej prawdy, robi ciągle uniki. W partiach narracyjnych, w których Witold przedstawia m.in. swój stosunek do rodziców, pojawiają się niedomówienia. W momentach gdy bohater nie chce powiedzieć zbyt dużo, odczuwa jednak ogromną potrzebę zasugerowania czegoś istotnego, a jednocześnie tajemniczego i kuszącego, pisarz posługuje się wielokropkiem lub niewiele mówiącymi zaimkami typu: „to”, „tamto”, „tam” –

Zawisłem nad tym, ja, po opuszczeniu tamtego tam, w Warszawie, wsadzony w to tutaj, rozpoczynający. [K 10]

... i to bardziej jeszcze wypychało mnie w moją niechęć do rodziców, w moje odepchnięcie tego tam wszystkiego, warszawskiego [K 21]

Postać Fuksa ma za zadanie informować czytelnika o problemach samego Witolda:

I te biadolenia Fuksa odepchniętego łączyły mi się z moim wyjazdem z Warszawy, niechętnym, gardzącym, obaj, on i ja, wyzuci z... niechęć... i w tym pokoju podjętym, nieznanym, w domu przygodnym, przypadkowym, rozbieraliśmy się jak odepchnięci, odtrąceni. [K 11]

Na pierwszej stronicy powieści Witold wyznaje, iż postanowił wyjechać, gdyż był zmęczony ojcem i matką. Jak wynika jednak z jego dalszych oświadczeń, a także dokonywanych przez niego porównań z Fuksem, opuścił rodzinę, aby to ona mogła odpocząć od jego towarzystwa. Pojawia się zatem pytanie: wyjechał z myślą o dobru swoim czy rodziny? *Kosmos* wyraża to, czego Gombrowicz starał się nie zdradzać: emocje. Jakkolwiek są one stłumione i zawoalowane, istnieją. Fuks i Witold doświadczają odepchnięcia i odtrącenia, a zatem porzucenia i osamotnienia. Rozbieranie się nasuwa skojarzenie z odślanianiem fobii, pragnień, własnych kompleksów. Poprzez, co najmniej dwuznaczny, akt zdejmowania ubrania człowiek pozbywa się kostiumu i maski, które służą nie tylko identyfikacji z określoną rolą, ale i zasłanianiu niedoskonałości, tak fizycznych, jak i psychicznych. Strój, będący wytworem kultury, jest jednocześnie fałszem. Witold nie rozbiera się w swoim

<sup>52</sup> Zob. Kobierzycki, *Ja i nie-ja*, s. 14: „W rodzinie z syndromem uzależnienia psychologicznego dziecko pełni rolę kogoś, kto musi się nieustannie starać, aby być uznanym za swojego”. Zob. też Stawska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, s. 18: „Gombrowicz za niemożność porozumienia z ojcem obarczył samego siebie, acz bezradnie”.

domu, lecz w domu ludzi całkowicie obcych, gdzie panuje „familijny nastrój” (za którym tęskni?), w domu „przygodnym i przypadkowym”, w pokoju „nieznanym”. Atmosfera fizycznego oddalenia od rodziny umożliwia autodemaskację.

Fuks, podobnie jak sobowtór Józia w *Ferdydurke*, napawa protagonistę wstrętem<sup>53</sup>. Witolda drażni nie tylko wygląd, ale i sama obecność towarzysza. Odczuwa zatem niechęć do tej części swojej osobowości, która związana jest z problemami z rodziną. Pełen obsesji, paranoiczny, anormalny Fuks o „mordzie wyblakłej blond, wyłupiastej”, „spojrzeniu wysmarowanym apatią” zraża do siebie Witolda, który podkreśla:

Nie chciałem go ani na powiernika, ani na kolegę! Nie chciałem – i w ogóle „nie” było kluczowym słowem naszego stosunku. Nie i nie. [K 32]

Niezadowolone, że zamieszkałem z tym Fuksem rybim, mało mi znanym... [K 15]

Witold nie zgadza się na Fuksa, gardzi nim – niestety, jest na niego skazany.

W pozostałych powieściach, które powstały za granicą, Witold jest rówieśnikiem pisarza. Ten niespodziewany skok w przeszłość<sup>54</sup> nie wynika chyba tylko z tęsknoty za wiekiem utraconym<sup>55</sup>, za młodością, którą Gombrowicz otaczał swoistym kultem. *Kosmos* zamknął koło. Jest kluczem interpretacyjnym do utworów pochodzących z okresu młodzieńczego, ukazujących rodzinę w krzywym zwierciadle, lecz zawsze z dużą dawką humoru, dystansem i ironią, bez oznak lęku.

### Buntownicy, prowokatorzy, ofiary

Czarniecki, niedookreślony, niezdefiniowany, wymykający się wszelkim klasyfikacjom, nie mający poczucia własnej tożsamości i jedynie pozornie, jak świadczy o tym zakończenie opowiadania, wolny, występuje zarówno w roli ofiary, jak i buntownika. Odcina się od demonów przeszłości, portretując rodziców i obnażając ich wady i nieautentyczność. Swój sprzeciw wobec rodziny wyraża nie wprost – w konfrontacji z rodzicami, lecz za pośrednictwem pamiętnika. Pisząc o matce,

<sup>53</sup> Zob. J. Margański, *Józio w piekle literatury*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 11: „Sobowtór jest oczywiście hipostazą »ja«, przeszłego, minionego. Jego wstydlivość, niezdarność i nijałość są piętnami pozostawionymi przez Innych reprezentowanych przez rodzinę, szkołę, krytykę, w nich też ucieleśnionych. Owo sobowtórne »ja« jest tyleż niechciane (bo wstydlivo – zawstydzające), co upragnione – uwięzione w świecie międzyludzkim ewokuje przeszłość i domaga się uwolnienia. Wydobyte z przeszłości przez Innych (taki brzydki kiedyś byłem) i ostentacyjnie wskazywane (wyszadzane, wyśmiewane, obmawiane, komentowane) prowokuje do ucieczki i wyzwala pragnienie zapomnienia”.

<sup>54</sup> Zwróćmy uwagę na wiek bohatera *Historii*.

<sup>55</sup> W liście do brata Janusza Gombrowicz pisze: „Z dala od rodziny odnajdywałem siebie, zdobywałem się na swobodę, łańtwość, radość, żart tudzież wiele innych rzeczy, które jak gdyby przechowywały się we mnie tytułem antynomii czy rekompensaty” (L 311). Z dala od rodziny, czyli w Argentynie, w miejscu, w którym siła oddziaływania rodziny słabła. *Trans-Atlantykiem, Pornografią i Ślubem* Gombrowicz zrekompensował sobie wszystkie wyrządzone mu przez rodzinę, w sposób mniej lub bardziej świadomy, krzywdy. Syncyżną wypowiadał wojnę Ojczyźnie, atakował ideały katolickiej rodziny ziemiańskiej, burzył wszelkie fundamenty rodziny: kulturowe, społeczne, historyczne i religijne. Jedynym wyjątkiem wśród utworów powstałych za granicą jest *Kosmos*, w którym nie tyle bunt, walka z autorytetami zostały najmocniej zaakcentowane, ile samo „przywiązanie” bohatera do rodziny.



iż „lubiła gładzić go [tj. ojca] przy gościach, bo tylko wtedy ojciec się nie wzdrygał” (B 17), ujawnia tym samym, że konflikt małżeński był problemem przez rodziców skrywanym. W oczach obcych pozostawali zatem małżeństwem bez skazy. Sztuczność i skłonność do udawania najlepiej oddaje początek utworu, gdzie mamy do czynienia z opisem rodziny przywołującym na myśl stare rodzinne zdjęcia<sup>56</sup>, na których postaci pozujące nigdy nie okazują rzeczywistych uczuć, są nie-naturalne, sztywne, powściągają emocje i swoim wyglądem przypominają bardziej manekiny niż żywych ludzi. Te dokumenty przeszłości utrwalają pewien wyimaginowany i idealistyczny obraz życia rodzinnego<sup>57</sup>, konsekwentnie przez Czarneckiego demaskowany.

Do grona zbliżonych do niego postaci zaliczyć należy Iwonę z *Iwony, księżniczki Burgunda* i Ignaca z *Trans-Atlantyku*. Zastanawiające jest podobieństwo imion tych bohaterów. Oba zaczynają się na literę „i”, ponadto za sprawą nieco zmienionej formy imienia bohatera *Trans-Atlantyku* (Ignac zamiast Ignacy), składają się z pięciu liter. Gombrowicz, jak świadczy o tym np. imię bohatera *Zdarzeń na brygu Banbury*, miał skłonność do budowania – na zasadzie anagramów<sup>58</sup> – imion znaczących. Dwie pierwsze litery wyrazu Iwona stanowią anagram początku wyrazu Witold. Przyjrzyjmy się bliżej podobieństwom tych postaci.

Iwona, chociaż występuje przede wszystkim w roli przyszłej synowej króla Ignacego i królowej Małgorzaty, traktowana jest przez nich jak dziecko, można powiedzieć, iż staje się nim w wyniku specyficznej adopcji. Małgorzata kilkakrotnie powtarza:

Jakie to słodkie stworzenie. (*Całuje ją*) Dziecino, będziemy ci ojcem i matką [...]. [D 29]

Filipie, synu, czyż nie jesteśmy dla niej z całym matczynym sercem? [D 53]

Akt przysposobienia Iwony do rodziny Filipa następuje w wyniku słownych oświadczeń i konkretnych czynów. Małgorzata odnosi się do niej jak do córki, rozpieszcza, dokarmia, jest nadopiekuńcza, zachęca także Ignacego, aby i ten był dla niej jak ojciec, kochający i serdeczny. Ignacy, w rzeczywistości władczy i groźny, stara się, z wątpliwym skutkiem, ośmielić zahukaną, nieśmiałą i milczącą Iwonę:

Ja przecież jestem ojciec... ojciec Filipcia, tata? Tfy! Nie tata, ale ojciec! W każdym razie... Nie jestem przecież obcy. (*Podchodzi, Iwona się cofa*) Nie trzeba znów tak... Jestem zwykły sobie człowiek. Zwykły, no – nie jestem król Herod! Nikogo nie pożarłem. Nie ma się czego bać! [...] Nie jestem zwierzę przecież! (*Podchodzi, Iwona cofa się gwałtownie, upuszcza włóczkę, Król krzyczy*) No, mówię, nie ma się czego bać! Nie jestem zwierzę!!! [D 56]

Iwona, już jako dziecko króla i królowej, nie zaś przyszła narzeczona Filipa, zaczyna być głównym problemem nowych rodziców. Choć czynią to wbrew so-

<sup>56</sup> Zob. B 16: „Widzę ojca mego, pięknego mężczyznę, wyniosłej postawy, o twarzy, w której wszystko, spojrzenie, rysy i szpakowaty włos, składało się na wyraz doskonałej, szlachetnej rasy. Widzę i ciebie, matko, w nieposzlakowanej czerni, jedynie z parą starożytnych butonów w uszach. Widzę i siebie, małe, poważne, myślące chłopię...”.

<sup>57</sup> Gombrowicz wykorzystał motyw zdjęcia rodzinnego w pierwszych wersjach *Operetki* w diaskaliach (zob. D 376).

<sup>58</sup> Nazwisko „Zantman” stanowi anagram niemieckiego słowa „tanzman” (tancerz), a zatem postać ze *Zdarzeń na brygu Banbury* jest aluzją do bohatera *Tancerza mecenasa Kraykowskiego*, na co zwrócił uwagę W. Bolecki (*Tajemnica kosmosu*. W zb.: *Jan Błoński i... literatura XX wieku*. Red. M. Sugiera, R. Nycz. Kraków 2002, s. 281–283).

bie, zdobywają się na zaakceptowanie jej inności i względną tolerancję – do momentu jednak, gdy swoją brzydotą, „rozmamłaniem” i bojaźliwą naturą nie zacznie przypominać im o ich własnych skrywanych brakach, niedostatkach i felerach psychiki. Podczas gdy damy dworu dostrzegają w niej krytykę wymierzoną przeciwko nim, ich niedoskonałemu wyglądowi, ojciec uświadamia sobie swą ukrytą skłonność do przemocy, agresji, despotyzmu, matka natomiast patrzy na nią jak na lustrzane odbicie<sup>59</sup>.

Iwona, która, jak się wydaje, nie wykonuje żadnej czynności i nic nie mówi, nieustannie działa. Budzi w rodzicach demony – ich nieuświadomione kompleksy, rozbija porządek wewnątrz rodziny. Stanowi problem, który rozwiązać można tylko w jeden sposób – unicestwiając ją. Iwona jest zatem „kozą ofiarną” (D 34)<sup>60</sup>. Rodzice dokonują jej rytualnego zabójstwa<sup>61</sup>, aby przywrócić rzekomy ład rodzinny i pozbyć się demaskatorki.

Analogie między postacią Iwony i Ignaca są bardzo wyraźne. Ignac, jako syn majora Tomasza Kобрzyckiego, ma zostać wysłany przez ojca na wojnę, a więc złożony w ofierze ma umierać za ojczyznę. Motyw ofiary z syna przywołuje na myśl topos biblijny<sup>62</sup>. W partiach narracyjnych pada określenie odsyłające do słów katolickiego wyznania wiary: „Syna Jedynego”.

Ignac, podobnie jak Iwona, mówi niewiele, jednakże to właśnie jego obecność wywołuje lawinę znaczących zdarzeń. Można nawet postawić tezę, iż to on pośrednio wypowiada wojnę Ojczyźnie i sam bierze w niej czynny udział. Swoim wyglądem uwodzi Gonzala, z jego powodu dochodzi do pojedynku, on też ma posłużyć puto jako narzędzie w walce z ojcem. Z pozoru posłuszny „papinkowaty lalus”, bierny, niewinny i milczący kozioł ofiarny – w rzeczywistości jest uwodzicielem i prowokatorem.

Ofiarą jest także Zosia<sup>63</sup>, córka Hurleckich, zamęczana „wywnętrzaniem własnych skrofulów dla podtrzymania rozmowy” (F 205), przymuszana do ciągłego mówienia o chorobach, oraz Józio, infantylizowany przez swoją ciotkę. Bunt Józia jest nie zwerbalizowany, na „terenie rodzinnym” Józio zachowuje się jak „ciotczyzny malec” potulny i grzeczny, planuje jednak zabić swą dręczycielkę w dość ekscentryczny sposób, odrąbując jej nogę siekierą. Motyw „ojcობójstwa” pojawia się w opowiadaniu *Zbrodnia z premedytacją*<sup>64</sup>. W didaskaliach w *Historii* wyrazowi „Matka” towarzyszy słowo „matkobójstwo”. Do zabicia ojca prowokowany jest także Ignac z *Trans-Atlantyku*. Te raczej ekstremalne i niecodzienne metody rozwiązywania rodzinnych konfliktów ukazują siłę wewnętrznych napięć, które mogą zostać rozładowane wyłącznie poprzez zniszczenie źródeł problemów.

Największym buntownikiem jest Henryk, jednak i jego opór względem rodziców nie jest wyrażony wprost, lecz pozostaje wyłącznie w sferze intencji. Utwór

<sup>59</sup> Zob. D 60.

<sup>60</sup> Zob. M. Gołaczynska, *Iwona, księżniczka Burgunda – bohaterka dramatu jako kozioł ofiarny*. „Warsztaty Polonistyczne” 1999, nr 1.

<sup>61</sup> Zob. H. Kunstmann, O „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza. W zb.: „Patagończyk w Berlinie”, s. 123.

<sup>62</sup> Zob. Sandauer, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, s. 123.

<sup>63</sup> Zob. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 31.

<sup>64</sup> Na temat *Zbrodni z premedytacją* zob. K. Bartoszyński, *O nieważności tego, jak było naprawdę*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. – J. Jarzębski, *Obrzęd i zbrodnia*. W: *Gra w Gombrowicza*.

ten powstał po wyjeździe Gombrowicza z kraju. Porównując *Iwonę, księżniczkę Burgunda* ze *Ślubem* można zobaczyć, jak zmieniło się Gombrowiczowskie patrzenie na miejsce i rolę syna w rodzinie: syn z „maminsynka”, posłusznego, biernego, skłonnego jedynie do buntu „psychicznego, wewnętrznego”, przeistoczył się w postać zdolną do obalania wszelkich autorytetów. Patrząc z perspektywy czasu na przeszłość rodzinną Henryk stwierdza:

Matka, ojciec – jakież to męczące takie sny – matka, ojciec – nie dość mam własnych utrapień – matka, ojciec – a ja myślałem, że już dawno zdechli – a tu nie tylko nie zdechli, ale ukazują mi się... [D 118]

Na słowa ojca, w których dostrzec można aluzję do *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*:

Ty przywiązany i zacny jeździec młodzieńcem, a zatem nie będziesz wyprzedzał w jedzeniu rodzica swojego, który cię spłodził... [D 119; podkreśl. A. K.]

– Henryk odpowiada:

I nie będę wracał do rodziny. Ja już nie mam rodziny. Ja już nie jestem synem. [D 119; podkreśl. A. K.]

Wśród wielu czynników, które wpłynęły na twórczość Witolda Gombrowicza, najważniejszym jest rodzina. W bardzo silnym stopniu oddziaływała ona na jego psychikę, co bezpośrednio ukonstytuowało jego osobowość twórczą oraz ukształtowało rodzaj podejmowanych w utworach tematów – oscylujących wokół kwestii miejsca człowieka w świecie interakcyjnym i jego relacji z otoczeniem. Gombrowicz stworzył na fundamencie własnych dramatów z dzieciństwa, bardzo wcześnie uświadomionych i poddanych analizie problemów związanych z podmiotowością, brakiem poczucia własnej tożsamości i zamaskowaniem całą koncepcją antropologiczną, pojęcie „międzyludzkiego”, „formy”, „gęby” i „pupy”. To, co uniwersalne w utworach Gombrowicza, zbudowane zostało na podłożu obserwacji i analiz własnej psychiki.

Niewątpliwą cezurę stanowi wyjazd Gombrowicza do Argentyny, w której w sensie fizycznym uwolnił się od rodziny. *Ślubem*, *Pornografią* i *Trans-Atlantykiem* podkreślił ową wewnętrzną przemianę, oswobodzenie się z rodzinnych więzów. Ostatnia powieść ujawniła, iż dystans przestrzenny był odwrotnie proporcjonalny do emocjonalnego i psychicznego. Protagonista *Kosmosu* zmaga się z podobnymi problemami co bohaterowie utworów powstałych w kraju. Podobnie jak Iwona, Zantman, Czarniecki i Józio – jest on niewolnikiem rodziny i stworzonego przez nią wizerunku swojej osoby. Bohaterowie występujący w roli synów są biernymi buntownikami działającymi w ukryciu, pod maską „maminsynków”. W *Ślubie* główny bohater po raz pierwszy otwarcie wyraża swą niezgodę na dominację ojca, w *Trans-Atlantyku* postulowana jest walka Synczyzny z Ojczyzną, w *Pornografii* dochodzi do całkowitego skompromitowania rodziny, tej „świętości” i „komórki społeczeństwa”. Wielopłaszczyznowa twórczość Witolda Gombrowicza, w której nakładają się na siebie różne sensory, nie wykluczające się, lecz wzajemnie uzupełniające i oświetlające swoje znaczenia, koncentruje w sobie wymiar prywatny, osobisty – autoterapeutyczny, oraz uniwersalny, ogólnoludzki – antropologiczny.