

Teksty Drugie 1996, 4 , s. 52-70



Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)

Jerzy Jarzębski

Jerzy Jarzębski

**Kicz jest w nas
(Gombrowicza romans z kiczem)**

Niemal każdego artystę łączy zapewne z kiczem jakiś sekretny, intymny związek. Nie jest tak może tylko w przypadku geniuszy samorodnych, tworzących całkiem spontanicznie, bez śladu głębszej świadomości — i może też w przypadku artystów ludowych, wypełniających po prostu jakiś kulturowy, istniejący wcześniej od nich wzorzec. Pozostali muszą kicz brać pod uwagę — jako pewną alternatywę, możliwość, tło, od którego próbują się odróżnić. Zapewne nie zależy to zbyt wiele od definicji, jaką dla kiczu przyjmujemy. Jeśli określimy go jako sztukę po prostu niezdarną, kiepską z warsztatowego punktu widzenia — kicz będzie wabił twórcę jako propozycja ułatwienia, odrzucenia wysiłków na rzecz samodoskonalenia. Jeśli pojmujemy go jako sztukę łatwo dostępną, masową, stereotypową — narzuci się autorowi dzieła jako pokusa pójścia utartymi drogami, rezygnacji z ryzykownych zawsze poszukiwań oryginalności. Jeśli odbierzemy go jako hołd składany wstydlivym, tanim marzeniom i emocjom najniższego typu, które w każdym z nas drzemią — zaleci się wprost jako używka, prosty narkotyk zaspokajający nasze podej-

rzane chętki. Wreszcie, jeśli zobaczymy w nim instrument społecznej stratyfikacji, wyodrębniający elitę odbiorców, posiadaczy „wyższego smaku” — pociągnie nas obietnicą uścisku z masami, komunii z milionową zbiorowością.

Można zatem powiedzieć, że każdy twórca wyższego rzędu wydany jest w pracy na pokusę kiczu, który ofiarowuje mu wcale niebagatelne profity, gdyby zechciał zrezygnować choć na chwilę ze swych niełatwych w realizacji postulatów. Zagrożenie z tej strony może zresztą stroić się w mylące pozory. Iluż artystów, uciekając przed szmirą, popada w ton sztuczny, namaszczoney — i w rezultacie grzęźnie w kiczowym stereotypie niejako od drugiej strony: tzn. nie folgując „niższości” w sobie, a naśladowując „wyższość”, której naprawdę w nich nie ma. Kicz zatem zagraża artyście nie tylko jako pewien — trudno definiowalny — zespół jakości estetycznych, który miałby charakteryzować samo dzieło, ale także jako pewna postawa wobec twórczości. Postawę tę można by scharakteryzować jako dążenie do swoistej instrumentalizacji działań i produktów, do traktowania ich jako źródła skrywanych skrzętnie rozkoszy płynących ze sławy, społecznego pozaszanowania, bogactwa, ale także — zaspokajania *per procura*, dzięki utożsamieniu z bohaterem, instynktów erotycznych, pokusy władzy, wyższości nad innymi ludźmi itd.

Wyliczony powyżej zespół czynników oddziałuje z reguły na akty twórcze i dzieła poza świadomością artystów lub przynajmniej pozostaje w sferze obsesji nie wyznanych. Któż spośród Wielkich czy nawet tylko Uznanych przyzna się, że w głębi duszy trawi go pragnienie rezygnacji z ambitnych zamierzeń i poddania się najłatwiejszym popędom i skojarzeniom? Z demonem kiczu, w sobie i w świecie, każdy walczy samotnie — chyba że otwarcie wybierze komercję i z zasady nie zapuszcza się na obszary wysokiej sztuki. Sprawozdań z pierwszej linii tego rodzaju zmagania nie mamy więc wiele. Tym większe zainteresowanie budzić może twórca, który od pierwszej chwili postanowił uczynić je tematem swej refleksji. Było tak z Gombrowiczem. Jego oryginalność w tej mierze nie polega na tym, że w swoich dziełach odwoływał się do sztuki niskiego autoramentu: tego typu aluzji, cytatów, gry ze szmirą jest w literaturze naszych czasów bardzo wiele. U Gombrowicza mamy coś więcej: w pełni świadomą próbę ujawnienia wewnętrznego sekretu, „wstydlivej tajemnicy” twórcy, uczynienia z tej konfesji fundamentu i dowodu autentyczności własnej sztuki. Kicz nie jest przyprawą, jaką Gombrowicz dodaje do

swych kreacji, ale stale obecnym elementem jego filozofii artystycznych działań.

Początki twórczości Gombrowicza owiewa mgła tajemnicy. To, co znamy jako jego debiut było od razu, od pierwszej chwili w pełni dojrzałe i w sensie artystycznym zamknięte. Zabawne: pisarz, który uwielbił niedojrzałość, nie pozwolił nam (poza kilku brulionowymi próbami) posmakować jej we własnej twórczości. A raczej: owa niedojrzałość od pierwszej chwili znalazła sobie miejsce w artystycznej strukturze dzieła. Paradoks: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, pierwsza książka Gombrowicza, jest jedną z najdojrzalszych formalnie i warsztatowo polskich książek dwudziestolecia międzywojennego. Ale przecież istniały próby wcześniejsze, o których mamy sprzeczne i pokrętnie wiadomości. We *Wspomnieniach polskich* opowiada Gombrowicz o jakiejś zaczętej w trakcie pobytu u brata na wsi „powieści o buchalterze”, którą w bólach pisał, ale zniszczył manuskrypt pod wpływem negatywnego sądu bratowej. Tadeusz Kępiński zwierza się, iż próbowali z Gombrowiczem pisać powieść wspólnie. Także i z tego nic nie pozostało, a szkoda, bo rzecz zapowiadała się bardzo — ze względu na problematykę kiczu — interesująco. Gombrowicz, podług Kępińskiego, „pewnego dnia zaczął mówić, że dobrze by było napisać powieść o młodej dziewczynie, ale inaczej. Z jednej strony powinna się podobać czytelnikom lekkiej, nawet brukowej literatury, to znaczy powinna być co się zowie grafomańska, z drugiej — musi być znacznie bardziej wyrafinowana”. Relacja na podobny temat znajduje się w rozmowach Gombrowicza z Dominique de Roux. Tam również swe pierwsze dzieło określa autor jako rzecz „świadomie złą”, pisaną z wykorzystaniem najniższych, najbardziej wstydlivych instynktów. I ten manuskrypt (trudno powiedzieć, czy i co miał wspólnego z „powieścią o buchalterze”) miał zostać przez autora spalony na skutek zgrozy, jaką wzbudził w pierwszej zaufanej czytelniczce.

O co tu chodzi? Gombrowicz twierdził, że pierwsze jego dzieło było może najśmielsze z tego, co napisał, ale wątpię, by śmiałość tę można mierzyć kryteriami pasującymi np. do *Dziennika złodzieja* Geneta czy choćby *Wyznań* Rousseau. To znaczy nie sądzę, aby „skandaliczność” nieznanego dzieła Gombrowicza polegała na tym, co w sensie czysto dosłownym miał on do wyznania. Przypuszczać można, że pierwszą jego czytelniczkę uraziła głęboko raczej otwartość, z jaką odsłaniał wewnętrzny chaos swej duszy, sąsiedztwo motywów wysokich i niskich, szczere wyznanie wstydlivych gustów i popędów, które odcis-

nęło się od razu na tandetnej rozmyślnie formie i tematyce utworu. Mocno ryzykowne jest — to prawda — takie teoretyzowanie na temat książki, o której nic konkretnego nie wiemy, pewne światło rzucają jednak na nią późniejsze utwory Gombrowicza.

Na jesieni 1937 roku ukazuje się w Warszawie *Ferdydurke*, a w niej literacki program autora, zawarty w *Przedmowie do „Filidora dzieckiem podszytego”*. *Oto wizja twórcy, jaką tam pisarz umieszcza:*

...wyobraźcie sobie, że bard dorosły i dojrzały, pochylony nad papierem, tworzy... lecz na karku umieścił mu się młodzieniec lub jakiś półinteligent półoświecony, albo dziewczę młode, lub jakaś osoba o przeciętnie nijakiej i rozlazłej duszy, lub jakakolwiek istota młodsza, niższa lub ciemniejsza — i oto istota owa [...] rzuca się na jego duszę i ściąga ją, zwięża, ugniata łapami i obejmując ją, wchłaniając, wysysając, odmładza ją swą młodością, zaprawia swą niedojrzałością i przyrzadza ją sobie na swą modłę, sprowadzając na poziom swój — ach, w swoje ramiona! Lecz twórca, zamiast zmierzyć się z najeżdźcą, udaje, że go nie dostrzega i — cóż za szaleństwo! — sądzi, że uniknie gwałtu robiąc minę, jakby nie był przez nikogo gwałcony. Czyż nie to właśnie zdarza się wam, poczynając od wielkich geniuszów, a kończąc na podrzędnych bardach drugiego chóru? Czyż nie jest prawdą, że wszelka istota dojrzała i wyższa, i starsza jest uzależniona na tysiąc rozmaitych sposobów od istot na niższym stopniu rozwojowym [...]?

[...]Gdybyście jednak przejmowali się Sztuką czy też nauczaniem i doskonaleniem innych, bardziej zaś własnymi godnymi pożałowania osobami, nigdy nie przeszlibyście do porządku nad tak okropnym pogwałceniem osoby — i zamiast by poeta dla innego poety stwarzał poematy, on by się poczuł przeniknięty i stwarzany z dołu przez siły, których dotąd nie dostrzegał. Pojąłby, że tylko uznając je, zdola się od nich wyzwolić; i dołożyłby starań, aby w jego stylu, postawie i formie — zarówno artystycznej, jak codziennej — zaznaczył się wyraźnie ów związek z niższością.

Widzimy tu *in statu nascendi* znaną Gombrowiczowską opozycję Formy i Chaosu, Dojrzałości i Niedojrzałości, Wyższości i Niższości, Starości i Młodości. Ten podstawowy dualizm miał jeszcze u Gombrowicza inne inkarnacje, od razu zwalczyć jednak musimy pokusę najłatwiejszego rozwiązania, a mianowicie wstawienia „kiczu” jako jednego z członów opozycyjnych par i zrównoważenia go po drugiej stronie „sztuką dojrzałą” lub „sztuką wysoką”. Kicz ma bez wątpienia coś wspólnego z Młodością, Niedojrzałością czy Niższością, nie jest jednak z nimi tożsamy, wymyka się również próbom zdecydowanego umiejscowienia po jednej ze stron osi przebiegającej przez cały Gombrowiczowski świat.

Jak Gombrowicz zdefiniowałby „kicz”? O ile wiem, robić tego nie próbował — i nie dziwota, bo w jego systemie poglądów byłoby nadzwyczaj trudno przypisać mu określone cechy i kwalifikację. Jeżeli miałby być kicz sztuką dojrzałą, niedomyślaną i niedopracowaną,

to — rzecz jasna — znajdowałby się gdzieś blisko Młodości i Niedojrzałości; zdecydowanie po jednej stronie rzeczonyj osi przebiegającej przez świat. Gdyby był naiwną „sztuką szczęścia”, przytwarzającą naszym prymitywnym gustom i wstydlivym marzeniom — także mieściłby się bez reszty po tej samej stronie. Jeśli jednak uznamy go za sztukę po prostu mało wartościową, bo opartą na stereotypach i kliszach, okaże się, że łatwiej znaleźć mu miejsce po stronie Dojrzałości i Formy. Rzecz w tym, że wszystkie określenia, których tu używamy, mają pewien aspekt wartościujący — tyle że odmienny w zależności od punktu widzenia. Istnieje (u Gombrowicza) pozytywny i negatywny aspekt Niedojrzałości, pozytywny i negatywny aspekt Formy itd. Także i kicz, którego państwo rozciąga się — jak widać — po obu stronach zasadniczej bariery rozdzielającej świat, można traktować dwojako: jest oczywiście sztuką zdegradowaną, gorszą, poddaną deprawacji, ale też mówi o człowieku pewne prawdy, których nie potrafi przekazać sztuka wysokiego lotu.

U „realisty” zatem, za jakiego Gombrowicz się zawsze uważał, kicz musi się pojawić w dziele sztuki — po prostu dlatego, że jest elementem ludzkiej osoby, aspektem jej przeżywania świata i wartości. Krótko mówiąc, kicz musi być w sztuce, bo kicz jest w nas. Co więcej, jeśli wartość dzieła zależy od stopnia wierności, z jaką odmalowuje ono ludzkie dramaty, to „kiczowość” użyta przez artystę w sposób świadomy wcale jego kreacjom nie szkodzi, wręcz przydaje im blasku. Natomiast dzieło oczyszczone z elementów tandetnych, całe wytężone w poszukiwaniu Wielkości i Głębi, objawia w sobie coś podejrzanie fałszywego i samo z kolei naraża się na zarzut kiczowości. Widzimy, jak płynna i niejasna jest sama kategoria kiczu, ale nie mam bynajmniej zamiaru przydawać jej tutaj precyzyjnej definicji. W pojęciu „kiczu” od samego początku mieści się pewien relatywizm, który warto ocalić. Termin ów nie odnosi się do jakichś niezmiennych jakości estetycznych, które kiczową sztukę charakteryzują, ale raczej jest swoistym narzędziem, z pomocą którego twórca elita odcina się od masowej produkcji artystycznej, od form i idei już wyeksploatowanych, od sztampy i naśladownictwa. Walka z kiczem przebiega zatem nie tylko w przestrzeni społecznej, ale we wnętrzu każdego twórcy, podejmującego wciąż na nowo wysiłek przezwyciężenia samego siebie. Nie jest więc tak, że istnieją jakieś rozgraniczone wyraźnie „obszary” kiczu i sztuki wysokiej, że można swobodnie żeglować po oceanie tej ostatniej, nie podpływając do niebezpiecznej granicy. Wprost przeciwnie: względność kiczu sprawia,

że właściwie stale znajdujemy się na linii frontu, nieustannie zderzamy z sobą tandetę i wartości wysokie. Nie jest to rekonstrukcja poglądów Gombrowicza na kicz, ale raczej próba zarysowania przestrzeni, w której rozgrywał się dramat jego walki o autentyczność. Tandeta bowiem jest dlań fascynująca, ale jednocześnie groźna, a przy tym jakoś tam stale potrzebna. Wchodzi więc na różne poziomy dzieła literackiego i daje się rozpoznać pod rozmaitymi postaciami.

Zacznijmy od tego, co można by nazwać „kiczem przedstawionym”. Gombrowicz od pierwszego znanego nam utworu z lubością pastwi się nad kiczem codziennym, obyczajowym, usadowionym w potocznych zachowaniach i wypowiedziach ludzi ze swego otoczenia. Taką postacią do głębi kiczową jest narysowana przezeń figura mecenasa Kraykowskiego. Kraykowski, typowy przedstawiciel bardzo z siebie zadowolonej klasy średniej, zachowuje się i wypowiada w sposób typowy dla swego środowiska, autor opowiadania przydaje mu jednak apologetę w osobie głównego bohatera i narratora utworu, który mecenasa śledzi rozkochanym wzrokiem i z zachwytem komentuje jego słowa i postęпки. Dopiero w takim kontekście obnaża się ich miślkość, nijakość, wątpliwa elegancja. Trzeba tęgiego tłumacza, by oddać w obcym języku szczególną aurę zwrotów typu: „...do widzenia się z kochanym państwem, a więc koniecznie — ja proszę! — jutro o 10-ej w Polonii, moje uszanowanie”. Łatwiej już dostrzec śmieszność kierowanych do wpychającego się poza kolejką „tancerza” wypowiedzi „pedagogicznych” mecenasa. Ale kicz obecny jest także w samej sytuacji fabularnej: pospolitego trójkąta małżeńskiego. Tyle że „tancerz” wyciąga sprawę na światło dzienne i dokonuje jej teatralizacji w stylu operetkowo-farsowym (nie dziwi to u przysięgłego miłośnika operetki i jej szczególnych wykwińtów). Klęska mecenasa wynika stąd, że jego samouwielbienie zyskało inkarnację, by tak rzec, stanęło obok niego, wydobywając zeń i podkreślając wszystkie najbardziej tandetne elementy.

Spadkobierców mecenasa jest u Gombrowicza cały legion, choć ich kiczowość nie zawsze ma to samo źródło. Kiczowa jest więc i para rodziców Stefana Czarnieckiego, i jego nauczyciel o prymitywnie nacjonalistycznych poglądach, i narzeczona nawet w miłości poddana bez reszty stereotypom (*Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*); nie inaczej z Pawłem i Alicją z *Dziwictwa* — także recytującymi schematy, jeszcze mocniej — z arystokratami z *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*. Gombrowicz ze szczególną lubością zdaje się podrzucać swym sztam-

powym postaciom teksty. Oto „wytworny” dialog arystokratów zebranych u hrabiny. Sama gospodini:

[...] ze zwykłą umiejętnością skierowała rozmowę w podobłoczne rejony. Zagaiła wdzięcznie, choć nie bez melancholii, powiewając serwetą.

— *Niech głębsze myśli pociekną!*

Powiedzieć mi — w czym jest Piękno

Odpartem natychmiast, krygując się w miarę i polyskując gorsem fraka:

— *Najpiękniejsza jest Miłość bez wątpienia,*

Ona to nas opromienia,

Nas — ptactwo, co nie sieje, ani orze,

Wyfraczone baranki Boże.

Hrabina podziękowała uśmiechem za nieskalane piękno tej myśli.

Sytuacja jest tu w istocie nieco bardziej skomplikowana. Okropne wierszyki gości hrabiny to jedno, a obudowująca je opowieść narratora to drugie. Kicz jest w tym, co się w salonie mówi, ale on należy do konwencji, którą — jak zobaczymy potem, arystokraci dość łatwo odrzucają. Kicz jest jednak — przede wszystkim — w opowieści narratora–prostaczka, który jako jedyny z obecnych nie potrafi do konwencji zachować dystansu, na co jest zresztą przez swe niskie urodzenie i pozycję w salonie skazany. Gdzie zatem rozciąga się w opowieści obszar wolny od kiczu? Powiemy, iż — tradycyjnie — w sferze świadomości i działań „podmiotu czynności twórczych”, który dystansuje się zarówno od osób i zdarzeń, jak i od narratorskiego komentarza. Ale wszak i on przed kiczem uciec nie może: wybiera sobie przecież temat sztampowy do niemożliwości („prostaczek w salonie”), w opowiadaniu — jak sam gdzie indziej przyznaje — „demaskuje arystokrację”, choć skądinąd wiemy, że ma na tym punkcie kompleks i skrycie wielbi Wyższość. Pozycja Gombrowicza–prześmiewcy jest więc dość słaba, ponieważ nigdy nie może bez reszty oddzielić siebie od świata, który parodiuje. Nie darmo w każdym z jego głównych bohaterów tkwi sam autor — coraz bardziej ostentacyjnie, oddając mu niebawem własne swe imię i nazwisko. „Kiczowi przedstawionemu” — z pewnego dystansu — coraz częściej towarzyszy więc u Gombrowicza kicz usadowiony w samym utworze: w jego formie artystycznej, w opowieści narratora.

Przypatrzmy się *Ferdydurke*: kiczowe są tam niemal wszystkie występujące figury, choć każda na swój sposób. Kicz ów może polegać na recytowaniu w nieskończoność stereotypu — tak jest zarówno w przypadku nauczycieli w szkole, jak Młodziaków czy wujostwa

Hurleckich. Na uwagę zasługują tu np. „postępowe” dialogi inżynierostwa czy — szczególnie — rozmowy w wiejskim dworku rozwijające się nieledwie mocą czystej, inercyjnej konwencji, jak sławetny dialog Józia z kuzynem Zygmuntem o mordobiciu:

Taki Walek, jak mu dasz po mordzie, będzie cię szanował jak pana! Trzeba ich znać! Lubią to! — Lubią — rzekłem. — Lubią, lubią, ha, ha, ha! Lubią! [...] Bić można, tylko trzeba dawać napiwki — bez napiwków nie uznają bicia. Ojciec i stryj Seweryn swojego czasu w „Grandzie” bili po mordzie portiera. — A wuj Eustachy — rzekłem — pobił po mordzie fryzjera. — Nikt nie bił po mordzie lepiej od babki Eweliny, ale to dawne dzieje. Ot, niedawno Henryś Pac się urzął i sprął po pysku kontrolera. Czy znasz Henrysia Paca...

Cnotą w takim idiotycznym dialogu jest dokładanie kolejnych replik o tym samym jak poprzednie stylu i tematyce. Ale, co istotne, uczestnicy rozmowy czerpią z takiej wymiany szczególnie przyjemność, kicz bowiem to nie tylko stereotyp, ale także — zaspokajanie ukrytych marzeń o własnej sile i wyższości. W tym sensie postacie z *Ferdydurke* naprawdę wygłaszają swe kwestie, „aby czegoś innego nie powiedzieć”, traktują bowiem język i przedmiot wypowiedzi pretekstowo, co Józio stara się nieustannie demaskować. Najlepiej widać to w scenie przeglądania rzeczy Młodziakówny: Józio stara się nieustannie odczytywać „szyfry”, którymi mówią młodzi, a obok szyfry stosowane przez ich dorosłych wielbicieli. Tu miejsce na drwinę z awangardowej poezji, którą Gombrowicz traktuje również jako czysto instrumentalny bełkot, służący w istocie autorom do wyrażenia swej tęsknoty za prężną, pełną energii młodością. Cała z kiczu utkana jest również postać kuzynki Zosi, a szczególnie obraz jej „okolicy”. W dialogu z Zosią najsilniej może daje znać o sobie przymusowy charakter kiczu — jego ambiwalencja (bo z jednej strony wszak zaspokajają marzenia, wytwarza pomiędzy ludźmi obszar porozumienia i zgody co do wartości, z drugiej żąda absolutnego posłuszeństwa wobec konwencji):

I mówiła: — Człowiek powinien być wszechstronny, doskonalić się duchowo i cieleśnie, być zawsze piękny! Jestem za pełnią człowieczeństwa. Wieczorami lubię oprzeć czoło na szybie i zamknąć oczy, wtedy wypoczywam. Lubię kino, ale Kocham muzykę. — A ja musiałem przytwierdzać. I dalej szczebiotała, że rano po obudzeniu musi potrzeć sobie nos, pewna, że nos nie może być mi obojętny, i wybuchła śmiechem, a ja także wybuchłem. A potem mówiła ze smutkiem: — Wiem, że jestem głupia. Wiem, że nic dobrze nie umiem. Wiem, że nie jestem ładna... — A ja musiałem zaprzeczać. Ona zaś wiedziała, że zaprzeczam nie w imię rzeczywi-

stości i prawdy, lecz tylko, ponieważ kocham, i dlatego przyjmowała te zaprzeczenia z rozkoszą, zachwycona, że znalazła bezwzględnego adoratora a priori, który kocha, który się zgadza, przyjmuje i akceptuje wszystko, wszystko, życzliwie, ciepło...

„Kicz przedstawiony” w dziełach Gombrowicza, zwłaszcza tych z pierwszego okresu twórczości, objawia się głównie w postaci groźnej siły stereotypu, który jest warunkiem dobrego funkcjonowania jednostki w społeczeństwie i całego społeczeństwa w ogóle. Na kiczu opiera się zatem cała społeczna pedagogika — i w tym kontekście nie jest istotne, jakie są walory rzeczywiste osób czy tekstów, jakimi posługują się pedagodzy, aby wytworzyć poczucie wspólnoty. Ważny jest użytek, jaki się z nich robi: Kopernik, Chopin, Mickiewicz czy Słowacki, obrócenie przez szkołę w marne lekarstwo na polskie kompleksy niższości, nie wyrastają już ponad poziom Karola Maya, który także — jak wiadomo — literaturą kompensował sobie braki własnej postury czy społecznej sytuacji. Ale i tu — podobnie jak w *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj* — daje znać o sobie swoista ambiwalencja: kicz w *Ferdynurce* został wyśmiany, ale nie rozbrojony, autor książki nie może bowiem w pełni się do niego zdystansować. Łatwiej jeszcze poradzić sobie z kiczem państwowotwórczym, trudniej — z kiczem, który wchodzi w tak intymne życiowe sprawy, jak stosunki między osobami, a szczególnie te damsko-męskie, na pozór tak autentyczne, wsparte o idące niby z głębi duszy porywy i emocje. Gombrowicz zatem we wczesnych utworach wytyka palcem kicz, dystansuje się odeń, a jednocześnie udowadnia, że uwolnić się odeń nie można, chyba nawet za cenę zerwania ze społeczeństwem (kicz jest przecie w nas, w naszym obrazie świata, w „jaźni odzwierciedlonej” itd.). Dlatego, obok postaci powieściowych, także sam autor, ustami swego narratora, przemawia na sposób kiczowy — z zabawnym, przesadnym patosem, sam autor też wykorzystuje wyświechtane schematy powieści o dojrzewaniu lub szlacheckiego, „dworskowego” romansu.

Dzięki wielostronności ujęcia szczególną rolę w tej refleksji nad kiczem odgrywa *Iwona, księżniczka Burgunda*. Tytułowa bohaterka dramatu nie jest oczywiście „kiczowa”: jej rolą jest — wydobyć kicz z innych. Przez swoje zastrachanie, odmowę jakiegokolwiek współdziałania, Iwona przymusza dworaków do niemal całkowicie „jednostronnych” zachowań i wypowiedzi, do gry bez partnera, obnażającej bez litości pustkę dworskich konwencji, które trzymają się tylko na tym, że są powszechnie przyjęte i praktykowane przez całą bez wyjąt-

ku zbiorowość. Rolę dworu jako „echa”, które uświęca najgłupsze nawet i najbardziej banalne wypowiedzi królewskiej rodziny, poznajemy dosłownie od pierwszych słów wypowiedzianych na scenie:

KRÓLOWA: Cudowny zachód słońca.

SZAMBELAN: Cudowny, Najjaśniejsza Pani.

KRÓLOWA: Człowiek od tego widoku staje się lepszy.

SZAMBELAN: Lepszy, bez wątpienia.

KRÓL: A wieczorem łupniemy sobie w bridża.

SZAMBELAN: Najjaśniejszy Pan doprawdy kojarzy z właściwym sobie poczuciem piękna wrodzoną sobie skłonność do gry w bridża.

Kicz jest zatem zwykle grą towarzyską, ale może być także inaczej: doprowadzona do ostateczności obecnością Iwony Królowa dochodzi do wniosku, że nieszczęsna dziewczyna jest „aluzją” do pisanych przez nią po kryjomu tandetnych wierszy. A zatem kicz „powszedni” królewskiej pary podszyty jest głębiej kiczem jeszcze wyrazistszym, osobistym. Królowa wie, że jej poezje są potwornością — nie nadają się do czytania nawet w krańcowo konformistycznym środowisku dworskim, ale Iwona burzy konwenans w takim stopniu, że udaje się jej zapukać nawet do najgłębiej zamaskowanych pokładów osobowości monarchini. Gombrowicz pokazuje w *Iwonie* kicz rozwarstwiony: bądź jaskrawy, łatwo uświadamiany jako taki i spychany w najściślejszej prywatnej residua psychiki, bądź akceptowany wskutek przyzwolenia węższej lub szerszej społecznej grupy, czasem natomiast oficjalny, przedzierzgnięty w rytuał. Oczywiście farsowa konwencja *Iwony* wyjaskrawia wszelkie dysonanse i śmieszności stylu, ale diagnozę można odnieść do społeczeństw rzeczywistych: działają one na co dzień, posługując się najłatwiejszą, tandetną konwencją, i bronią jej zażarcie, bo każde wykroczenie poza jej granice może spowodować zapaść społecznej struktury. Filip-buntownik postępuje więc całkiem racjonalnie: wybór Iwony jako narzeczonej pozwala mu dopiero naprawdę zaistnieć, zyskać dojrzałość i własne zdanie, podczas gdy rzucając się w ramiona ładnej dwórki Izy, powraca do konwensansu i poddaje się ponownie dyktatowi zbiorowości.

Czym jest więc kicz w życiu społecznym? Gombrowicz w swoich wczesnych utworach zdaje się identyfikować go albo z gładkim stereotypem, nie znoszącym żadnej innowacji, z rodzajem piękności zyskującym powszechną aprobatę i dlatego nie żądającym od odbiorcy żadnego osobistego przeżycia estetycznego, albo z treścią wstydlive-

go, prywatnego marzenia, która przeżycia estetycznego nie domaga się po prostu dlatego, że tkwi zbyt blisko podmiotu, „jest nim”, wykluczając wszelki estetyczny dystans. Obydwa rodzaje kiczu proponują „łatwość”, nie wymagają od podmiotu niczego poza biernym przyzwoleniem.

Najdziwniejszym wszelako eksperymentem Gombrowicza w okresie międzywojennym była próba napisania powieści popularnej, świadomie operującej elementami kiczowego stereotypu. *Opętani* to już eksperyment nieco innego rodzaju niż wcześniejsze utwory. Pozwala on spojrzeć inaczej na rolę kiczu u Gombrowicza. Jest to bowiem książka świadomie skonstruowana według stereotypu cieszącego się wówczas powodzeniem. Jest w niej zatem schemat „gotycki”, co odkryła kiedyś Maria Janion — do niego dołącza się schemat powieści sensacyjno-kryminalnej, pojawia się wątek przekłętego poniekąd erotyzmu, wreszcie sekwencje ukazujące Warszawę lat trzydziestych — ale w jej sferach dosyć podejrzanych. Na koniec, mamy tam motyw nowoczesności i sportu — skontrastowany umiejętnie z zamierzchłą zamyślnością zamczyska, w którym straszy. Cały ten aliaż ma za zadanie uwieść prostego odbiorcę, zaintrygować go, przykuć uwagę. W *Opętanych* gra stereotypem jest więc przedsięwzięciem całkowicie, można by rzec, cynicznym, nie powiązaniem na pozór z żadnym zamysłem natury estetycznej, z żadnym eksperymentem pisarza na sobie samym. Tak się przynajmniej wydaje. Ale przecież czytelnik Gombrowiczowskiej „powieści dla kucharek” dostrzeża w niej liczne wątki, które powrócą znacznie później w dojrzałych utworach, takich jak *Pornografia* czy *Kosmos*. Chodzi tu głównie o szczególną relację pomiędzy młodością i starością, o intrygującą, wyładowującą się we wspólnych aktach okrucieństwa naturę erotycznych związków Mai i Leszczuka, o szereg obserwacji dotyczących psychologii jednostki urabianej w każdym momencie przez wpływ bliskiego otoczenia, o opis relacji między wyższą i niższą sferą społeczeństwa itd.

Rzecz w tym, że w *Opętanych* niemal niemożliwe jest odseparowanie wątków pochodzących z literatury wysokiej od wątków właściwych powieści popularnej. I to nie tylko dlatego, że powieść niższego lotu przyswoiła sobie z czasem rozwiązania charakterystyczne dla literatury dojrzałej (jak to się stało np. w przypadku „powieści gotyckiej”, której schemat i liczne chwytły warsztatowe wchłonęła literatura sensacyjna, kryminalna, współczesna *fantasy* itd.). Ten podział powieściowego materiału zdaje się niemożliwy również dlatego, że w samej materii wewnętrznego świata autora wątki niskie i wysokie splatają

się nierozdzielnie. Każdy z jego utworów wiąże w parodystycznym ujęciu inspiracje niskie i wysokie: w *Zbrodni z premedytacją* jest schemat powieści kryminalnej połączony z aluzjami do *Zbrodni i kary*; w *Dziwictwie* model „powieści dla młodych panienek” walczy o lepsze z drastycznością powieści „freudowskiej”, choć i Chateaubrianda nie brak w tym aliażu; w *Zdarzeniach na brygu Banbury* styl charakterystyczny dla młodzieżowej powieści marynistycznej zderza się z fantastyką w stylu Edgara Allana Poe; w *Ferdydurke* popularne schematy powieści „szkolnej” lub „wiejskiej” podszyte są ironiczną refleksją powiastek Voltaire’a lub zmysłowym rozpasaniem stylu Rabelais’go; w *Iwonie* na koniec klasyczna farsa tyleż autorowi dopomaga, co wzorce dramatu szekspirowskiego.

A zatem „kicz przedstawiony” miesza się zawsze z „kiczem przyswojonym” (samemu autorowi), a ten z kiczem obecnym w strukturze dzieła w postaci łatwego stereotypu literackiego, do którego odwołuje się twórca. Jak w takim razie odróżnić jakość literackiej roboty w przypadku *Opętanych* i w przypadku „poważnej” twórczości Gombrowicza? Podług mnie, różnica daje się opisać w momencie, gdy zdamy sobie sprawę z instrumentalnej funkcji kiczu w tej twórczości. Otóż kiczowy motyw, wyświechtany styl służą Gombrowiczowi stale do nawiązywania kontaktu z odbiorcą, są gruntem, na którym dochodzi do łatwego porozumienia. Ale w utworach „dojrzałych” wątek kiczowy zmierza zawsze ku samozaprzeczeniu, „łatwość” załamuje się — doprowadzona do absurdu: tytułowa „zbrodnia” ze *Zbrodni z premedytacją* nie istnieje w rzeczywistości; niewinna Alicja z *Dziwictwa* wyładowuje swe perwersje w najdziwaczniejszych czynnościach i marzeniach; rozdzierani perwersjami okazują się też bohaterowie „zdrowej”, młodzieżowo-marynistycznej prozy *Zdarzeń na brygu Banbury*, która rozpoczyna się niczym *Dzieci kapitana Granta*, a kończy pandemonicznym rozpasaniem wyobraźni, nasycającej cały świat erotycznymi podtekstami; tak samo farsowy schemat *Iwony* prowadzi w finale do groteskowego morderstwa.

W *Opętanych* jest inaczej: raz zawartego „paktu” z odbiorcą autor w zasadzie nie narusza, a jeśli to robi, to w sposób niedostrzegalny dla naiwnych czytelników książki. Na koniec zatem wszystkie tajemnice wyjaśniają się w sposób nie przełamujący konwencji: autor dotrzymuje umowy i dostarcza odbiorcom dzieło, jakie zamówili. Jego prywatną przyjemnością pozostaje „uścisk z ludem”, w jaki swą powieścią wchodzi, wejście w świat prostych marzeń, w których rzeczy najciekawsze rozgrywają się w starych zameczyskach nawiedzanych

przez duchy, albo wśród nowoczesnych i nieco zdeprawowanych ludzi z wyższych sfer, albo na tenisowych kortach, gdzie debiutant dzięki sprytniej sztuczce gromi mistrzów rakiety itd. „Perwersje” *Opętanych* są w gruncie rzeczy pocziwe i całkiem zgodne ze świadomością wykarmionych gazetowymi romansami „kucharek”. Te mniej pocziwe, przełamujące konwencję, zapewne uszły i tak ich uwadze — skąd nowe źródło przyjemności dla autora, prowadzącego wszak z czytelnikiem swoistą grę.

Łatwo tu dostrzec, iż Gombrowicz nie tylko wpuszcza jakości kiczowe w obręb formy swych utworów, ale też świadomie rewaloryzuje „postawę kiczową” wobec dzieła sztuki, to znaczy traktowanie utworu jako pretekstu do przekazywania treści nieartystycznych, jako wyrazu tajnych marzeń i obsesji, jako wreszcie elementu rzeczywistego świata, który traktuje się jak przedłużenie realności. Wszystkie te sposoby podejścia do dzieła charakteryzowały zawsze odbiorcę naiwnego, nie wykształconego, nie pojmującego umowności i konwencjonalności artystycznej formy. Tymczasem Gombrowicz ceni głównie twórczość jako substrat komunikacji pomiędzy fizycznymi osobami autora i czytelnika (widza, słuchacza). Obcy mu jest wszelki redukcjonizm i puryzm właściwy charakterystycznym dla pierwszej połowy XX wieku ontologiom dzieła artystycznego.

Szczególnie znamienna będzie z tego punktu widzenia jego wymiana listów otwartych z Brunonem Schulzem na łamach „Studia”. Opinia o Schulzu sławetnej „doktorowej” jest esencjalnym produktem ciasnej, kiczowej świadomości. Doktorowa druzgocznie autora *Sklepów cynamonowych* jako „zboceńca” i „pozera”, nie rozumiejąc zapewne ani słowa z jego wyrafinowanej intelektualnie prozy. I tu postawa Gombrowicza wobec kiczu zaznacza się z całą wyrazistością: „zadaje” on Schulzowi ten problem, każąc mu znaleźć w sobie odpowiedni ton i postawę, która pozwoliłaby mu jako artyście zetrzeć się z agresywną głupotą. Schulz tego wyzwania nie podejmuje: jest artystą najściślej prywatnym, wsłuchanym we własny rytm i miarę — dla Gombrowicza „sprawa doktorowej” stanowi centralną kwestię twórczości. Nie potrafi wprost wyrzec się nieustannej konfrontacji z czytelnikami na wszystkich możliwych polach, nie potrafi znieść myśli, że mógłby być czytany i oceniany przez półgłówka, uwięziony w jego ciasnej świadomości, szacowany przezeń podług jego kryteriów bez prawa do repliki. Rzuca się zatem we wciąż nowe polemiki, wyjaśnia sens swoich utworów, a czasem zdaje się po prostu wdawać w dyskusję po to tylko, by ustalić hierarchię talentów i intelektów, by dać

uczuc prostaczkowi, że w świecie ducha panuje surowość i bezwzględność, a głupota i zadufanie nie uchodzi bezkarnie.

Ale — czyż nie ma w tym także przewrotnej przyjemności? Gombrowiczowi partner prymitywny i głupiutki, jak autorki listów do redakcji londyńskich „Wiadomości”, potrzebny jest w takiej samej mierze, jak luminarze literatury i filozofii. Świadczy o tym najlepiej *Dziennik*, który cały jest zbudowany w oparciu o zasadę kontrapunktu: prywatność — kosmiczność, filozoficzna refleksja — potoczna rozmowa, czynności codzienne — historia, pisarski geniusz — utarczki z półinteligentami itd. Gombrowicz nie może zrezygnować z kiczu, on bowiem lokuje go między ludźmi, wyznacza punkt startu do filozoficznej czy artystycznej podróży w nieludzką. Bez tej świadomości punktu wyjścia łatwo byłoby w abstrakcyjnych wizjach i rozważaniach stracić miarę i popaść w nieautentyczność. Stąd częste przypadki, w których autor przerywa podniosły monolog, by przyrzec się z dystansu samemu sobie i własnej śmieszności. Oto przykład: dowiedział się właśnie w dalekiej Argentynie, że wśród polskich odbiorców gwałtownie rośnie jego sława, a krytyk Artur Sandauer nazywa go „dumą narodu”. Po latach zapomnienia fala tego uznania porывa go i zapowiada jakąś zasadniczą przemianę jego osobowości. Idzie więc sam aleją eukaliptusową, silnie wzburzony, opisuje swe uczucia, ale za moment dodaje nawiasowy komentarz: „[Jestem wzburzony. Wiem, że jestem wzburzony. Wiem, że wiem, że jestem wzburzony. Ponieważ wiem, że jestem wzburzony, macham rękami (nikt nie widzi) — ja „duma narodu”! Jakąż siłą bywa w takich razach moje dzieciństwo!]”.

Rewaloryzacja „postawy kiczowej”, akceptacja faktu, że dzieło rodzi się, kształtuje i żyje między ludźmi prowadzi Gombrowicza do tego rodzaju otwartego zwierzenia, które przysporzyło mu szczególnie wielu wrogów: wyznaje, że całkiem świadomie gra z ludźmi „o własną wybitność”, że pisze nie tyle po to, by po sobie zostawić znakomite dzieła, ile po to, by odcisnąć się w czytelnikach i zmusić ich do uznania własnej wielkości. Nie znam w historii literatury przypadku, by pisarz z większą otwartością odślaniał swą strategię, by szczerzej mówił i demonstrował: „Patrzcie, jak ja to robię!”. „Kiczowa” skłonność do przedstawiania się za pośrednictwem sztuki w lepszym świetle, do drobnych przeinaczeń i „przyrządzania” swego autoportretu na użytek prostego czytelnika — to wszystko uchodzi zazwyczaj za domenę twórców niższego autoramentu, grafomanów, maniaków. Gombrowicz — wyznając swe machinacje — jednocześnie rozbraja je, odbie-

ra im jednoznaczną kwalifikację, operując jednak cały czas na granicy tego, co dla przeciętnego odbiorcy akceptowalne: pełna, absolutna szczerść w tym zakresie wydaje się wielu ludziom niestosowna, dotyka bowiem samego czytelnika, proponuje porozumienie na gruncie pozaestetycznym, współnictwo podejrzone, odbierające powagę samemu aktowi tworzenia i odbioru literackiego dzieła.

Kicz jest zatem w nas — nieodwołalnie i nieodłącznie. Skazuje nas na śmieszność, ale bez tej szczypty śmieszności nie osiągniemy nigdy pełnej swej miary. Musimy z nim walczyć, ale nie umiemy się także bez niego obejść, bo on właśnie stwarza — choćby na chwilę — płaszczyznę, na której porozumiewamy się z innymi, a nawet sami ze sobą. Gombrowicz wymachujący rękami na argentyńskiej pampie wyglądać może zabawnie, ale jego zachowanie nie jest pozbawione pewnego sensu: w ten sposób sam sobie, przy pomocy stereotypowych gestów, próbuje wyrazić poruszającą nowość i niezwykłość swojej sytuacji, te symboliczne gesty i pozy na nowo „ustawia” go w rzeczywistości, przełożą na fizyczność abstrakcję oddalonego o tysiące kilometrów literackiego sukcesu.

W przedwojennej twórczości Gombrowicz miał do kiczu stosunek inny nieco, bardziej krytyczny niż pod koniec życia. Dystans, jaki dzielił go od „kiczowych” postaci lub zachowań wydaje się wyraźnie większy we wczesnych opowiadaniach niż w powojennych utworach. Jest tak, jakby coraz mniej było w Gombrowiczu „satyryka” — coraz więcej człowieka najgłębiej uwikłanego w egzystencjalny dramat. Ostatnim utworem, gdzie kicz pojawia się jako wyraźny obiekt ataku, jest *Trans-Atlantyk*, w którym autor próbuje zniszczyć w sobie demona stereotypowej polskości i naiwnego patriotyzmu. „Kicz narodowy” w *Trans-Atlantyku* jest bardzo zabawny, to prawda, często jednak groźny: oznacza pewien zespół treści i form, które jednostka musi recytować lub przynajmniej czcić pod sankcją wykluczenia ze wspólnoty. Wszystkie te formy bawią nas przez pierwsze rozdziały powieści, prędko okazuje się jednak, że alternatywa stawiana przez *Trans-Atlantyk* jest właściwie diabelska: może być tam albo sklerotyczna, sztafpowa forma „ojczyzniana”, albo zupełny chaos „syncyczny”. Autor fika wprawdzie koziołka i udaje mu się w ostatniej scenie umknąć jakoś od przeciwstawienia terroryzmu patriotycznego i niszczącego wszelką hierarchię Gonzalowego rozpasania, ale jego postulat powszechnego „śmiechu” i dystansu do obu stron konfliktu jest rozwiązaniem dosyć enigmatycznym. Dramatyzm tego rodzaju przeciwstawień powróci z całą siłą dopiero w *Operetce*. Na razie mamy

czasy tuż po wojnie i Gombrowicz wraz z *Trans-Atlantykiem* publikuje napisany nieco wcześniej *Ślub*.

W *Ślubie* problem kiczu zostaje jak gdyby kompletnie zatarty: są w nim, zapewne, krańcowo stereotypowe dialogi czy sławetny dworski kadryl, w którym: „Choć sensu brak, niech płynie rym”, ale brak nadrzędnej świadomości, która mogłaby wziąć odpowiedzialność za estetyczną ocenę elementów tekstu. W *Ślubie*, jak wiadomo, wszystko wciąż stwarza się pomiędzy ludźmi — także kwalifikacja osób, zdarzeń czy słów. Powiedzieć o czymś: „kicz” — znaczyłoby przyjąć, że ponad Henrykiem i jego dworem istnieje jakaś nie uwikłana w doraźny dramat instancja, z punktu widzenia której taki sąd mógłby zostać sformułowany. Lub inaczej: jeśli „kiczem” nazwalibyśmy płaszczyznę porozumienia pomiędzy ludźmi, jakąś wspólną zgodę co do wartości, to niewątpliwie „kiczowy” jest sam tytułowy ślub Henryka z Manią — konwencjonalne wydarzenie rekonstruujące przytulny świat tradycyjnych form. Ale przecież ten właśnie ślub nie może w dramacie dojść do skutku.

W *Pornografii* i w *Kosmosie* jest właściwie podobnie: obydwa te utwory opisują zniszczenie i rozpad dawnego kosmosu form i sensów. „Kiczowość” jest w nie wpisana niejako od samego zarania, choć nie jest już zbyt wyraźna, nie występuje bowiem na tle żadnego porządku „wyższego”. W jego istnienie wierzył jeszcze młody Gombrowicz (ciekawe porównanie zrobić można z tego punktu widzenia pomiędzy przedwojenną a powojenną wersją przedmowy do *Filidora dzieckiem/podszyciego*). Gombrowicz stary używa już nieco innych strategii i kategorii. Problem kiczu powraca dopiero w jego ostatnim utworze — za sprawą wybranej operetkowej formy, która jest z samej swej natury uważana za esencję kiczu. Kiczowość w *Operetce* nie musi być już zatem rozpoznawana czy ustanawiana: jest ona „wyjściowym założeniem”, umieszczonym w formie utworu w większej jeszcze mierze niż w przypadku farsowej *Iwony*.

Czym więc jest kicz w *Operetce*? W pierwszej, brulionowej wersji dramatu wyrastał z fizycznej, niskiej obsesji — ostatecznie pełni rolę lepiszcza społecznego świata *ancien régime'u*, jest zbiorem rozpoznawalnych od pierwszego momentu form, które służyły tam już nie tyle do porozumienia (zdaje się, że w tym świecie wszystko i tak z góry było wiadome — nie mógł on ani na włos odchylić się od stereotypu), ile do potwierdzenia stałości struktury. Mistrz Fior, który nawiedza księstwo Himalaj, pragnie ten świat ożywić i zmienić, wlać w niego nowe życie, ale plan ten przynosi niespodziewane, tragiczne resulta-

ty: dawne formy rozpadają się w proch, a na ich miejsce wdziera się totalitarne szaleństwo, niszczące całą strukturę rzeczywistości. Wraz z *Operetką* dochodzimy do krańca Gombrowiczowskiej refleksji na temat kiczu: będąc zrazu mieszanką autentyczności rodzącej się w niskich rejonach ciała i skostniałej formy, przedzierzga się w rodzaj residuum, w którym jednostki mogą rozpoznać się wzajemnie i porozumieć co do wartości. Nie można go już obronić i zachować — jest czymś skazanym przez historię, ale mimo wszystko jakoś godnym szacunku. Dzisiejsza, szalona forma nie bardzo daje się określić z pomocą pojęcia kiczu, ten ostatni zakładać musi bowiem pewną trwałość, bez której nie ma mowy ani o stereotypie, ani o społecznej komunikacji. A „naga młodość”, którą Gombrowicz wita w zakończeniu? Ta w założeniu nie ma na pozór nic wspólnego ani z kiczem, ani z jego zaprzeczeniem, jest bowiem z definicji poza wszelką formą, maską, kostiumem, ale w scenicznych realizacjach nieuchronnie przybiera kiczową formę. Naga Albertynka tańczy dalej w konwencji operetkowej, bądź staje się dziewczyną z okładki „Playboya” itd., słowem, wciąż w swej nagości pozostaje „ubrana” — w konwencję. Spróbujcie naprawdę rozebrać Albertynkę! „Nagość absolutna” w naszej kulturze nieomal nie daje się pomyśleć, jest wciąż nie spełnionym postulatem. Ten dylemat Gombrowicz zadał więc nie tyle reżyserowi i aktorce, ile całej naszej kulturze, w której istnienie kiczu zdaje się być warunkiem spójności społeczeństwa i międzyludzkiego porozumienia.

Problem „kiczu” nie wszędzie daje się sformułować z sensem. W estetykach związanych z tradycją klasycyzmu jego definicja ciążyć będzie ku kwestii artystycznego mistrzostwa i drugorzędności: kicz okaże się w takim ujęciu sztuką odległą od ideałów piękna, „źle wykonaną” czy „źle pomyślaną”. W estetykach wyrosłych z tradycji modernizmu i awangardy będzie inaczej, najistotniejsza dla nich stanie się hierarchizacja form z punktu widzenia nowości i oryginalności. Odrzuceniu podlegną nie te, które „obiektywnie” gorsze są od innych, lecz te, które stały się dobrem obiegowym, zatracając charakter twórczej modyfikacji zastanego świata i artystycznych reguł. Postmodernizm wprowadza tu bardzo zasadnicze zmiany: korzysta on bowiem z tego, co za kicz uchodziło, na tyle chętnie, że prędko zatracą wyraźną świadomość, co do jego obszaru należy. Dawniej wyraziści — obecnie kicz stracił w wielkiej mierze swą odrębność od sztuki wysokiej: wszedł na powrót do twórczości artystycznej, choć na innych niż poprzednio zasadach.

Jak to się ma do Gombrowicza? Jak się wydaje, stoi on na granicy dwóch okresów — jeszcze „awangardowy”, jeszcze wierzący w wyraźny „postęp” na terenie sztuki, literatury czy muzyki, ale już skłonny do parodii, dystansu, igrania formą, już drwiący także z ortodoksów awangardowej doktryny. W zależności od tego, jak zechcemy go widzieć, można poddać jego twórczość lekturze „modernistycznej” lub „postmodernistycznej”. Pierwsza akcentować będzie jego odkrycia na polu powieściowej formy, krytykę zastanego świata i literatury, nowe idee dotyczące człowieka, systemów aksjologicznych, twórczości. Krytyk spod tych sztandarów dostrzeże elementy kiczu u Gombrowicza, ale postara się je niejako „unieważnić”, włączyć w nowe struktury, nadać im sens odmienny i odmienną wartość. Natomiast lektura „postmodernistyczna” Gombrowicza chętnie dostrzeże heterogeniczność jego twórczości, różnorodne rozdarcia i niekonsekwencje jego upodobań i wyznawanych idei. W tej wersji odczytania kicz stanie się jednym z konstytutywnych elementów Gombrowiczowskiego światopoglądu, obecnym na raz w wielu miejscach struktury jego „życiopisania”. Krytyk postmodernistyczny spostrzeże zatem, iż Gombrowicz jest raczej tym, kto „kicz” produkuje, niż tym, kto go unieważnia lub rozbraja, włączając w sztukę wyższego lotu. Ostatecznie — jak się rzekło — „kicz” to pojęcie względne: tą kwalifikacją obdarza się artystyczną produkcję, postawy i zachowania ludzkie w zależności od punktu widzenia. Gombrowicz, który zdradza się wciąż z upodobaniem do niższości, niedokształtowania i rozmaitych podejrzanych gustów, choć z drugiej strony poddaje się niekiedy dyktatowi hierarchii uznanych przez społeczeństwo, jest kimś, kto nieustannie nobilituje pewne formy, przyswaja je sobie bądź cytuje — a za moment suwerennym gestem od nich się uwalnia, „demaskuje”, odsłania ich nicość czy nieautentyczność. Służy temu zmysł parodii i nieustannego dystansowania się od wszystkich przyjętych lub wykreowanych kształtów, żaden z nich bowiem nie może sprostać ruchliwej i zmiennej osobowości pisarza. I ta sterta wykorzystanych, zdystansowanych i wyśmianych form przez całe życie rośnie jak gdyby za Gombrowiczem. Znajdziemy w niej wszystko, co go ukształtowało: ziemiaństwo i jego obyczaj, arystokrację, szkołę, patriotyczne wychowanie, nowoczesne ideologie, awangardowe kierunki artystyczne, filozofię egzystencjalną, malarstwo, naukę i wiele jeszcze innych rzeczy — wszystkie prędzej czy później sprowadzone do absurdu, do postaci — intelektualnego lub estetycznego — kiczu. Ale żadna z tych odrzuconych treści nie znika całkowicie: Gombrowicz jawi się

nam jako pisarz i myśliciel ukształtowany przez nieustanne zmagania z kiczem, przez sprzeczne gesty przyswojenia, odrzucenia i ponownego przyswojenia, przez akty uświęcania pewnych wartości i akty strącania z piedestału — tak iż mamy go w pamięci nieustannie walczącego, nieustannie też wpatrzonego w lustro, z którego wyglądają naraz dwa odbicia jego twarzy: piękne i karykaturalne, pożądane i odrzucone, pełne intrygującego wyrazu — i „kiczowe”. Bo „kicz jest w nas”: kochamy go skrycie, choć walczymy z nim i odrzucamy go. Sączy się z nas niczym jaskrawa, kompromitująca wydzielina — zawsze widoczna, choćbyśmy nie wiem jak energicznie od niego się odcięli.