

Bogusław Jasiński

„Ja – Ty : filozoficzne konteksty pojęcia formy Witolda Gombrowicza”

Kiedy czyta się poszczególne teksty Witolda Gombrowicza, zarówno dramaturgiczne jak i prozatorskie, a także jego wywody w dzienniku, trudno się oprzeć wrażeniu, że mamy do czynienia z opisem zawsze podobnej, może nawet tej samej, absolutnie fundamentalnej dla tego pisarza, sytuacji egzystencjalnej: jest to badanie środkami artystycznymi relacji „Ja i inni” (wraz z jej mutacją: „Ja i świat zewnętrzny”). Gdyby jednak na tym tylko twierdzeniu poprzestać, to, niestety, niezbyt wiele się powie o samym charakterze twórczości autora „Ferdydurke”. Dlatego, albowiem owa – jak to nazwałem – fundamentalna sytuacja egzystencjalna otwiera natychmiast rozumienie pojęcia formy oraz kwestie autentyczności i nieautentyczności. I to dopiero stanowi właściwy obszar ekspresji literackiej Gombrowicza. A jest to obszar niezwykły: tak pod względem artystycznym, jak i czysto intelektualnym. Wartość twórczości Gombrowicza polega na tym, że tę figurę myślową, którą wyżej nader skrótowo opisałem, i na temat której wszak filozofowie wylali morze atramentu, wyraził on w języku artystycznym – a na obszarze sztuki, kto wie, czy nie był jedynym, który uczynił to najpełniej i z niebywałą konsekwencją. Można też powiedzieć nieco ironicznie, że był zakładnikiem własnej obsesji, a jej samoświadomość zyskiwał właśnie poprzez pisanie.

1.

Pojęcie formy zawsze obarczone było w estetyce pewną nieostrością znaczeń – a mimo to używane było często i chętnie. I dziwić się temu nie można, albowiem należy ono do podstawowego słownika refleksji o sztuce. Ba, nawet więcej – wyznacza wręcz linie podziałów w estetyce: na stanowiska, powiedzmy, bardziej ”formistyczne” (dzieło sztuki to przede wszystkim forma, a artystą jest ten, kto ma świadomość formy) oraz na stanowiska powyższemu przeciwne: dzieło jest swobodną ekspresją osobowości twórcy i dlatego można je tłumaczyć np. w kategoriach psychologicznych, artystą zaś się jest, a nie tylko bywa, albowiem jest to jednostka obdarzona darem szczególnego talentu, wyjątkowa, niezwykła.

Oczywiście nie ma sensu w tym miejscu przeprowadzać szczegółowej dyskusji tych zagadnień, albowiem są to problemy znacznie wykraczające poza ramy w tekście niniejszym przyjęte. Chodzi więc wyłącznie o Gombrowicza i o pewien kontekst znaczeń filozoficznych, który wokół jego rozumienia formy zamierzam nakreślić.

Autor „Ferdydurke” nigdy w sposób precyzyjny nie określił jak samo pojęcie formy rozumie. Manifestacyjnie, ironicznie, a niekiedy z właściwą sobie dezynwolturą demonstrował wręcz bezsens takiego metodologicznie ścisłego określania pojęć, którymi się posługiwał. Wszak był artystą! Nie oznacza to jednak, że w sposób całkowicie dowolny posługiwał się tym pojęciem. Jego znaczenie – naprawdę wbrew pozorom jasno określone – wynikało z pewnej wewnętrznej logiki wyvodu, z kontekstu problemów, które poruszał, wreszcie z żelaznej konsekwencji całego charakteru samej twórczości Gombrowicza. Krótko mówiąc, pisząc o formie w literackich dokonaniach autora „Pornografii”, trzeba niejako tropić jej znaczenie w immanentnych strukturach sensu wszystkich tekstów: od felietonów zaczynając, poprzez powieści, a na dramatach i oczywiście „Dzienniku” kończąc.

Bardzo często Gombrowicz zamiast mówić o samej formie, mówi o grze: z czytelnikiem i krytykiem przy pomocy pisania, z samym sobą przywdziewającym rozmaite maski by wyrazić siebie, czy też w ogóle z innymi, bo tylko tak można się zrozumieć. Wszystko to razem wzięte daleko wykracza poza samą twórczość artystyczną i wyznacza w gruncie rzeczy pewien szczególny światopogląd, oparty – wbrew pozorom – na dokładnym przemyśleniu kwestii w gruncie rzeczy stricte filozoficznych. W rozmowie z Dominique de Roux mówi otwarcie, że ...”moje pisanie jest grą, jest pozbawione intencji, planu, zamierzenia. Dlatego nie tak łatwo wyłuskać z niego schemat ideowy. To schemat, powtarzam, ex post”. (Paryż 1969, Instytut Literacki, str. 145) Czy czasami nie mamy tu do czynienia z pewną sprzecznością? Oto kiedy Gombrowicz mówi o grze, to jednocześnie mówi o „schemacie ex post”, co znaczyłoby, że gra stwarza formę, ale jej nie zakłada. Czy rzeczywiście? Gra toczy się z kimś, o coś, przy pomocy czegoś – jednym słowem gra urzeczywistnia się w określonym obszarze i w określonej, rzekłbym, przedmiotowości. A to z kolei znaczy, że gra się przy pomocy pewnej formy jednocześnie formę nową stwarzając. Cały ten schemat jako żywo przypomina podobne schematy w teorii komunikacji – oczywiście tu, u Gombrowicza, wyrażony jest w języku artystycznym, co wcale nie znaczy że pozbawionym głębi filozoficznej. Forma, którą się gra i która jednocześnie jest efektem gry, bywa nie tylko pewnym kształtem artystycznym, ale również po prostu maską. Przy jej pomocy dokonuje się wszelka komunikacja społeczna i rozumienie. Jest ona trampoliną znaczeń i pasem transmisyjnym we wzajemnym porozumiewaniu się. Bez niej nic nie jest

możliwe i wydaje się wręcz, że cały świat o tyle istnieje, o ile w formie jakiegokolwiek jest wyrażalny. Wątki te w szczególny sposób eksploatowane są przez Gombrowicza w jego „Dzienniku” – czyli w tekście, gdzie można swobodnie i bez literackiej asekuracji, wprost formułować swoje poglądy, co wcale nie znaczy, że bez dozy pewnej autokreacji. To właśnie tu autor toczy walkę z czytelnikiem – walkę o samego siebie. Bo bycie autorem jest także maską, oby tylko świadomie nakładaną. Ta walka o siebie, gra własnym wizerunkiem, w gruncie rzeczy była prowadzona przez Gombrowicza od początku jego kariery pisarskiej, nawet wtedy kiedy zaczynał jako niepokorny felietonista podpisujący manifestacyjnie swoje teksty jako Ponizalski. Albowiem – jak zauważył – istnieje coś takiego jak „kompleks aktorstwa u pisarza”. Tak oto kwestia formy prowadzi nas do zagadnień nie tylko wewnątrz sfery estetycznej, ale także do świata komunikacji społecznej. Ale i tu, i tam dotyka problematyki autentyczności. A to już w gruncie rzeczy zagadnienie filozoficzne. W „Dzienniku” czytamy: „Przecież mój człowiek jest stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swej jest nieautentyczny – będący zawsze niesobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi. Jego *ja* jest tu zatem wyznaczone w owej *międzyludzkości*. Wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa – być człowiekiem to znaczy udawać człowieka – być człowiekiem to *zachowywać się* jak człowiek nie będąc nim w samej głębi – być człowiekiem to recytować człowieczeństwo” (tom II, str. 10). Pisarstwo zatem to stwarzanie samoświadomej formy – nie bez powodu mówię tu o jakimś rodzaju samoświadomości, albowiem Gombrowicz operuje raz po raz swoistym metatekstem: wtedy kiedy pisze literaturę i zarazem ją komentuje i wtedy, kiedy pisze cokolwiek w „Dzienniku” opatrując to komentarzem (chciałoby się powiedzieć – „formalnym”). A może zatem Gombrowiczowska forma to taki właśnie swoisty metatekst – tylko do czego? Otóż do czegoś, czego w gruncie rzeczy nie ma, bo jest niewyraźne samo przez się. Czyli tak rozumiana forma byłaby pewnym signifikatem bez signifiantu, albo znakiem bez desygnatu, metatekstem bez „rzeczywistego” tekstu. Świat cały jest zbiorem form i tylko tak jest możliwy. W tym sensie rozumiem uparte powtarzanie przez Gombrowicza deklaracji, że jest realistą, aczkolwiek jest to bardzo dalekie od znanych znaczeń pojęcia realizm, choćby z literatury dziewiętnastowiecznej. Takie są naprawdę konteksty, wydawałoby się, artystowskiego mitologizowania własnej osoby jako pisarza.

W tym miejscu dotykamy kolejnego paradoksu w myśli Gombrowicza. Jeśli mówi tak dużo o formie z tak rozlicznymi konsekwencjami artystycznymi i światopoglądowymi, to wydawać by się mogło, iż blisko mu do wszelkich ergocentrycznych koncepcji dzieła literackiego. Tymczasem nic bardziej błędnego... Gombrowicz ostentacyjnie wręcz kpi z takich prób

tłumaczenia istoty literatury. Dzieło dla niego to jakby ogniwo komunikacji międzyludzkiej (proszę porównać skądinąd znane enuncjacje Gombrowicza dotyczące tzw. „krytyki estetycznej” i „krytyki życiowej”!). Tak oto – puentując niejako ten wątek naszych rozważań – owa literacka komunikacja odczytywana z tekstów tego autora przybiera taki wielocłonowy zapis: pisarz – dzieło – czytelnik – krytyk. W „Dzienniku” czytamy: „Jeśli słowo nowoczesnej krytyki ma odzyskać jędrność, towarzyskość, skuteczność obrębie świata ludzkiego, musimy dojrzeć poza dziełem człowieka, twórcę, przynajmniej jako tak zwany punkt odniesienia. Nie – na Boga! – żeby pytać *co chciał powiedzieć?* (to by znowu sprowadziło krytykę do badania intelektualnych, czyli abstrakcyjnych, zamierzeń autora i zresztą takie pytanie jest niedorzeczne na terenie sztuki). Ale aby książka wyrastała nam z jakiejś – czyjejs – rzeczywistości, z czyjegos przeżycia. Nawiażując w ten sposób kontakt z osobistością autora, czyż krytyk nie powinien wprowadzić na scenę także własnej swojej osoby? Analizy, owszem, syntezy, tak, rozbiory i paralele, no, trudno, ale niechże to będzie organiczne, krwiste, dyszące nim, krytykiem, będące nim, jego głosem mówione. Krytycy! Tak piszcie, żeby było wiadomo po przeczytaniu, czy pisał blondyn czy brunet!” (tom II, str. 152). Ale znowu tutaj mamy do czynienia – o czym już wyżej pisałem – ze swobodnym przekraczaniem przez Gombrowicza sfery tekstu i metatekstu: oto mówi się o autorze jako o żywym człowieku, z tzw. krwi i kości, ale już za chwilę czytelnikowi objawia się jakby metaautor – ten, który i przedstawia się, i zarazem kreuje w przestrzeni samego dzieła. I znowu mamy kolejną transformację pojęcia formy: otóż w tym momencie jest ona pojmowana jako rola do odegrania. Gombrowicz raz jeszcze powtarza: skoro jesteśmy już w tym świecie, to porzucmy wszelką nadzieję, albowiem skazani jesteśmy na przestrzeń wypełnioną sztucznością i nieautentycznością. A kim tu jest człowiek? Jest wiązką ról, które ma do odegrania. Z tej perspektywy trzeba przewartościować wszystkie „święte słowa” , w cieniu których sami się kształtowaliśmy – te wszystkie delikatne bibułki łopoczące na wietrze: dobro, prawda, piękno itd. Ot, taka „prawda”, przez filozofów wielokrotnie opiewana – Gombrowicz pisze: „Prawda nie jest sprawą argumentów tylko – jest sprawą atrakcji, czyli przyciągania” . (to znowu „Dziennik” z t. I, str. 97-98). Jakże tu blisko owej skandalicznej wizji filozofów: prawdy jako bytu „konstruowanego”. No tak, ale Gombrowicz był pierwszy. Był skandalistą zatem? Mógł być, bo był artystą. I kim jeszcze był? Każdym.

Sama sztuka – w tym powszechnym wymiarze – zostaje pozbawiona nimbu czegoś wyjątkowego. Przecież jest autoprezentacją mojej roli – zdaje się mówić Gombrowicz: „Trzeba grać w otwarte karty. Pisanie nie jest niczym innym tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność” („Dziennik” t. I, str. 50). Jeśli rzeczywiście tak jest, to w takim

razie mamy do czynienia z dziwnie fałszywą nieskończonością: mówienie (bądź pisanie) o formie samo staje się formą, a ta z kolei może służyć jako podstawa tworzenia następnej, itd. Czy ta figura myślowa, dla filozofa wykształconego na tekstach Husserla, czasami czegoś nie przypomina? Toż to droga nieustannego wątpienia, na którą wkroczył rozum po owym słynnym epocze. To zaś jest dziedzictwem pierwszego skandalu w filozofii nowożytnej, tj. wątpienia Kartezjusza, do którego wszak sam Gombrowicz cały czas wracał. Ale o tym szerzej w drugiej części niniejszego tekstu.

Jak widzimy więc, pojęcie formy Gombrowicza po pierwsze, w obszarze samej sztuki dość nonszalancko pojmwane, po drugie uwikłane w rozmaite konteksty znaczeniowe, po trzecie wreszcie dalekie od poprawności wobec tradycji estetycznej, zaczyna wykraczać poza domenę sztuki i pełni istotną rolę przy opisie świata. Jak? Ano tak, że zostaje z jednej strony niejako włączone w „komunikacyjną” wizję rzeczywistości, z drugiej zaś – nie zawahajmy się użyć tego słowa – staje się podstawą pewnej ontologii świata według Gombrowicza. Co do pierwszej tezy, to trzeba by w tym miejscu przypomnieć całą tradycję tzw. dialogicznej filozofii, opartej, jak się wydaje, na owym przewrotnym kartezjanizmie: rozmawiam, więc jestem. Byłoby rzeczą nad wyraz interesującą pokazać w takim świetle twórczość Gombrowicza. Ale jest to przecież zadanie chyba do podjęcia w innym miejscu. Co do drugiej zaś- to w tym miejscu poproszę czytelnika o cierpliwość: oby dotarł do następnej części niniejszego tekstu.

Nie mogą zatem dziwić nas takie oto stwierdzenia Gombrowicza na temat formy: „Ja sam nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać” (Dziennik, tom II, str. 10). No dobrze, ale gdybyśmy chcieli w tej chwili częściowo choćby podsumować stan naszych peregrynacji wokół pojęcia formy według Gombrowicza, to tak naprawdę obraz całej tej problematyki nadal jest niepełny. Albowiem powyżej całkowicie został pominięty jeden jej istotny aspekt. O ile bowiem do tej pory rozważaliśmy pojęcie formy w relacji: autor – dzieło – czytelnik – krytyk, o tyle jakby zapomniany został jej wymiar inny, a mianowicie: człowiek – świat obiektywny. Tu dopiero w wersji niejako laboratoryjnej, widzimy filozoficzną samoświadomość Gombrowicza, która każe niejako myśleć o świecie w kategoriach form apriorycznych. To one – rzekłbym – w wersji czysto filozoficznej, kreują pojęcie formy. Spróbujmy jednakowoż w tej chwili spojrzeć jeszcze szerzej na oba skrzydła rozumienia tej kategorii, która stała się bohaterem niniejszego tekstu. W obu tych wersjach świat dookolny jawi się jako rzeczywistość zorganizowana horyzontalnie (konsekwencje kulturowe i filozoficzne takiej postawy przeanalizowałem w książce „Zagubiony ethos”) – wszelkiej transcendencji wyłupiono oczy,

jakiemukolwiek wertykalnemu porządkowi świata przetrącono kręgosłup, a cała literatura wprzęgnięta została w logikę porządkowania świata właśnie horyzontalnego. Szczególnym zaś instrumentem w tym względzie okazała się być właśnie forma. Gombrowicz rozumie tę fundamentalną i nieodwołalną sytuację egzystencjalną, godzi się na nią, bo rzekomo nie ma innego wyjścia.

A więc raz jeszcze pokażmy choćby skrótowo cały kontekst znaczeniowy kategorii formy u Gombrowicza. Mamy zatem takie oto uwikłanie pojęciowe, wyrażone w następujących dychotomiach: zewnętrzne – wewnętrzne, obiektywne – subiektywne, autentyczne – nieautentyczne (choć i zarazem autentyczne, realistyczne, albowiem inne być nie może). I do tego jeszcze komunikacja tocząca się pomiędzy ludźmi z jednej strony oraz komunikacja tocząca się pomiędzy samym światem a poznającą go świadomością z drugiej strony. W obu jednak wypadkach mamy do czynienia ze swoistą kreacją obu partnerów tego dialogu – zawsze istnienie jednego warunkuje drugie. Bo inaczej być nie może. Oto Gombrowicz.

Zobaczmy teraz co się dzieje z samym pojęciem dzieła literackiego. Albo precyzyjniej (w tym kontekście) ze starą, bo opisaną wielokrotnie w teorii literatury, relacją pomiędzy światem przedstawionym dzieła a samą rzeczywistością. Oto okazuje się, że ów tradycyjny model „odbijania” świata przez literaturę, zakładający istnienie relacji pomiędzy światem wykreowanym przez twórcę a samą rzeczywistością zaczyna cokolwiek zgrzytać. Po pierwsze, nie ma już relacji dwuczłonowej: sztuka – rzeczywistość, albowiem trzeba tu założyć ogniwo zapośredniczające ją tj. świadomość (społeczną lub indywidualną). Po drugie, przywołana tu relacja: rzeczywistość – świadomość – dzieło, choć zakłada przepływ od pierwszego członu do trzeciego, to jednak wyklucza – ex definitione – jakąkolwiek relację pomiędzy samym dziełem a rzeczywistością jako z gruntu niemożliwą! Co to oznacza? Otóż to, że nie może w takiej wizji sztuki być mowy o jakiegokolwiek mimesis, albowiem jest to utopia. Nie ma tu żadnego „odbijania” świata – przeciwnie: wyłącznie kreacja – świadomość stwarza obraz świata wyrażony w dziele i co najwyżej sama występuje jako filtr pomiędzy dziełem a rzeczywistością, natomiast – i to jest w tym kontekście najważniejsze – nie ma i nie może być żadnej relacji bezpośrednio pomiędzy sztuką a rzeczywistością samą. I tu dopiero widzimy „głębokie” znaczenie gry i formy w wywodach Gombrowicza. Oczywiście powyższy wywód nie oznacza, że literackie światy nijak się mają do rzeczywistości obiektywnej, lecz uzmysławia nam tylko, że relacja pomiędzy nimi jest właśnie zapośredniczona przez formę (świadomość indywidualną lub społeczną, która z kolei przejawia się poprzez swoje manifestacje światopoglądowe). Nie dziwny się zatem, że sam tekst literacki jest polem gry w literaturę a ujawnia się to – u Gombrowicza – poprzez parodie,

ironię, nieraz pastisz. Czytamy więc w „Dzienniku” : „...artysta to forma w ruchu. W przeciwieństwie do filozofa, moralisty, myśliciela, teologa, artysta jest grą nieustanną, nie jest tak, że artysta ujmuje świat z jednego punktu widzenia – w nim samym dokonują się nieustanne przesunięcia i jedynie tylko własny ruch może przeciwstawić ruchowi świata” (tom III, str. 64). Multiplikacja form w świecie form jest przy tym działaniem – według Gombrowicza – na wskroś realistycznym. Bo innym by nie może. Na własny rachunek prawdziwy artysta nieustannie toczy swoją prywatną wojnę, polegającą na „przedzieraniu się od Nierzeczywistości do Rzeczywistości”, czyli na odsłanianiu względnego, nieabsolutnego charakteru form. Tak właśnie Gombrowicz zwierza się w rozmowie z Dominique de Roux: „...w samej naturze mojego wysiłku artystycznego tkwiła jakaś sprzeczność, moje utwory podważając formę były przecież stwarzaniem formy” („Rozmowy z Gombrowiczem”, str. 61). Ten moment rekonstrukcji poglądów Gombrowicza wprost odnosi się do kategorii natury reprodukowanej, którą wprowadziłem w innym miejscu (w książce „Tezy o ethosofii”), i którą posłużę się w drugiej części niniejszego szkicu, kiedy będę opisywał i analizował w języku filozoficznym estetykę formy naszego autora.

Forma – tak jak rekonstruujemy jej znaczenie w wywodach Gombrowicza – powinna być także ujęta w tradycyjnej, filozoficznej relacji: podmiot – przedmiot. Tu bowiem odsłania się jej epistemologiczny sens. Okazuje się bowiem być swoistym filtrem, poprzez który postrzegamy rzeczywistość. Oczywiście, ta figura myślowa, tak często opisywana przez filozofów (aż do granic banału i frazesu), pod piórem Gombrowicza zyskuje niejako na świeżości, albowiem wyrażona jest w języku czysto artystycznym – żyje, nie zakleszczona w martwych pojęciach i kategoriach. I wtedy okazuje się (a przynajmniej takie wrażenie robi), że dotyka rzeczywiście czegoś realnego. W tym sensie Gombrowicz jest bardziej przekonujący niż filozofowie.

Ciekawie ta konfrontacja myśli Gombrowicza z filozofią przebiega na przykładzie porównań z egzystencjalizmem. Kiedy czyta się teksty w „Dzienniku” bez należytej uwagi, ot tak, jak zazwyczaj czytuje się dzienniki, wtedy od razu niejako nasuwają się skojarzenia z egzystencjalizmem. Tymczasem sam Gombrowicz zgłasza wobec takich porównań jednoznaczny sprzeciw. Otóż „teoretyczności” tej filozofii ostro i ironicznie przeciwstawia jakąś, choćby nawet banalną, prawdę samego życia. Píše: „Opieram się temu egzystencjalizmowi filozofów, ponieważ świat, który z niego powstaje, jest sprzeczny z moim życiem, nie nadaje się do mojego życia. Dla mnie egzystencjaliści są ludźmi sfalszowanymi – oto wycucie mocniejsze od mego rozumu. Zauważcie, iż nie podaję w wątpliwość dróg myślowych oraz intuicyjnych, na których oni doszli do tej doktryny. Odrzucam ją ze względu

na jej wyniki, którym, jako egzystencja, nie mogę sprostać, których w ogóle nie mogę zasymilować. Mówię więc, że to nie dla mnie i odpycham to. A z chwilą, kiedy namiętą decyzją odrzucę tę ich noc egzystencjalną jedynej świadomości, przywracam do życia świat, zwykły, konkretny, w którym mogę oddychać. Nie idzie bynajmniej o udowodnienie, że ten świat to najprawdziwsza rzeczywistość – idzie o ślepą, upartą afirmację doczesnego świata wbrew tamtej intuicji, jako jedynej, w którym życie jest możliwe, jedynej zgodnego z naszą naturą („Dzienniki” tom I, str. 245). Ta logika małych, konkretnych prawd życiowych wywraçała na nice nie tylko enuncjacje J.P. Sartre a na temat wolności, ale także rozważania M. Heideggera o Dasein. Tylko że ta konstatacja w zamyśle Gombrowicza idzie dalej. Oto okazuje się, że formie artystycznej przysługuje większa prawdziwość (na mocy, chciałoby się rzec, samej jej natury) niż systematycznemu dyskursowi filozoficznemu. Artysta bardziej „uwodzi” niż filozof – chociażby dlatego, że ma na podorędziu znacznie bardziej atrakcyjne formy.

2.

Spróbujmy teraz dokonać – w nieco innym języku i w innej przestrzeni teoretycznej – czegoś na kształt opisu świata: tak, jak to wynika z rozważań nad formą Gombrowicza. Zaproponuję poniżej pewne kategorie opisu, które wprowadziłem wcześniej (i z innej okazji) w pracy „Zagubione ethos”. Otóż cel jest taki: opisać ów świat Gombrowiczowskiej myśli, ale także pokazać, o ile się uda, perspektywę wobec niego zewnętrzną, poddając pod dyskusję niektóre przynajmniej twierdzenia.

Zakładam, idąc za Gombrowiczem, że zarówno sztuka jak i filozofia są elementami czegoś, co nazywam metasferą istnienia. Metasfera istnienia jest domeną świata zreprodukowanego – w nim się spełnia życie. A więc żyjemy w świecie reprodukowanym – człowiek stworzył wokół siebie całą naturę reprodukowaną, której materia, choć jakościowo inna od tej pierwotnej, utkana jest na podstawie mniemań o tej ostatniej. Rządzą nią podobne, twarde zasady. Ta zreprodukowana natura jest na tyle gęsta i nieprzezroczysta, że niemożliwia autentyczny dialog z naturą pierwotną. Od Galileusza przyjęto za synonim badań naukowych rozumieć badanie tylko tych procesów i zjawisk, które potrafimy zreprodukować. Dziś dokonano na tej drodze znacznego postępu – zaczęto przedmioty badań **stwarzać**, traktując je

jako naturalne. Nasz świat stał się światem reprodukowanym, wszystkie zaś reguły, jakie w jego zamkniętej przestrzeni ustanawiamy są w gruncie rzeczy przypadkowe, albowiem są wymyślone – są wynikiem, ściślej, pewnej umowy. Granice tego świata wypełnia zatem metasfera istnienia.

Czy zatem jest możliwe zniesienie owej metasfery istnienia poprzez eliminację form? Może udałoby się odnaleźć tę zagubioną konieczność, która przewija się w gąszczu form życia człowieka, i która zarazem wynika prosto z samego faktu istnienia. Konieczność ta zarazem określa miejsce, które zajmujemy w bycie faktycznie. Grecy w swej Arkadii miejsce to nazwali ethosem.

Natura zreprodukowana rozwija się już według swoich, sobie tylko właściwych, prawidłowości i zasad. I tak człowiek, choć wyemancypował się z natury pierwotnej, popadł w niewolę natury reprodukowanej, której – paradoksalnie – sam jest całkowitym twórcą. Próbujemy zatem wskazać na kierunek drugiej emancypacji człowieka, emancypacji od niego samego, a ściślej, od jego wytworów, które nim zawiadnęły. Gombrowicz na pewno nam w tym nie pomoże, albowiem zadanie takie, już w punkcie wyjścia, uznał za beznadziejne. Tymczasem prekursorskim wyrazem tych tendencji w filozofii współczesnej jest najważniejszy w niej nurt demistyfikujący metasferę istnienia, którego wyrazem są zarówno badania współczesnych marksistów nad „świadomością fałszywą”, jak i badania fenomenologów nad „nastawieniem naturalnym”, egzystencjalistów nad „życiem nieautentycznym” oraz psychoanalityków nad „id”. Filozofia współczesna tym samym jakby odkrywała samą siebie, tj. fakt, że nie prowadzi jakiegoś wymyślanego dialogu z naturą, lecz raczej monolog sama ze sobą. A zatem wszystkie odkrycia, których dokonywała w gruncie rzeczy nie przekraczały jej własnych granic – granic, które zarazem stały się granicami wszelkiego dyskursu teoretycznego. To także jest Gombrowicz. I tu stawiamy otwarte pytanie o możliwość przekroczenia tej monady.

Wróćmy na moment do zagadnień związanych z naturą reproduowaną. Otóż natura ta nie jest bynajmniej ani racjonalna (choć stworzona przez rozum człowieka w imię racjonalności), ani też bezpieczna (choć stworzona w imię bezpieczeństwa). Rządzi nią przypadek, ślepy los. I – konsekwentnie dalej – choć utkana jest z sensów, które człowiek nadał naturze pierwotnej, to jednak sama tak się zachowuje (tak funkcjonuje) jakby pozbawiona była wszelakiego sensu. I jeszcze dalej: choć stworzona jest z układu pewnych wartości, sama sobą wartości żadnych nie przedstawia – a wprost przeciwnie: wartości nieustannie depreczuje i obraca w antywartości. Choć jest tworem świadomości, nie da się już ogarnąć świadomością. Choć powstała jako swoisty środek do sterowania procesami zachodzącymi między człowiekiem a

naturą pierwotną, sama nie da się już sterować żadnymi dyrektywami – ani modlitwą, ani też czystym ratio. I sama filozofia, a także sztuka, są produktami natury reprodukowanej. Człowiek stworzył system pojęciowy, który miał tłumaczyć naturę, tymczasem system ten sam stał się naturą reprodukowaną. I to jest w istocie powtórzenie konstatacji Gombrowicza.

Jego forma jest w tym momencie analogiczna do rozważań – przykładowo - Hansa G. Gadamera, który uważa, że przez samą filozofię należy rozumieć mówienie i rozmowę. Filozofia w takim ujęciu „pracuje” całkowicie na poziomie natury reprodukowanej nie wykraczając poza niego. Podobnie forma Gombrowicza, która wszak powstaje z innej formy, a nie bynajmniej z jakiejś natury jako takiej, albowiem o niej nic nie wiemy. Porzucając zatem ten poziom trzeba by zerwać i z filozofią i sztuką, by odwołać się całkowicie do innych doświadczeń. W imię jakiejś konieczności wyższej, przekraczającej miarę człowieka.

W tym miejscu także, tytułem przykładu, można także uwzględnić propozycje J. Lacana, gdzie uspołecznienie jednostki rozumie się jako jej partycypację w symbolicznym języku kultury. Struktury owego języka zaczynają z czasem kształtować osobowość i psychikę jednostki. Lacan twierdzi więc, iż człowiek jest całkowicie pisany przez język kultury tak, że ów język zniekształca przedmiot swej wypowiedzi (a także wypowiedź samą). Margines tego zniekształcenia powinna badać filozofia poprzez odsłanianie sfery podświadomości. Podświadomość bowiem – według Lacana – utrudnia bezkonfliktową komunikację społeczną, ponieważ wprowadza element przypadku i chaosu z punktu widzenia zracjonalizowanej struktury społecznej.

Tak oto – w świetle powyższych rozważań – życia nasze się spełnia w naturze zreprodukowanej. Aspektem swoistej monadyczności tego życia jest to, że człowiek współczesny otrzymując informacje pozbawiony został możliwości stawiania pytań odsyłających poza ową metasferę istnienia. Zdolność tę wykorzeniła istota, rzekłbym, natury reprodukowanej. Z pierwotnej natury dialogowej człowiek przekształcił się w naturę monologową, będącą fenomenem, przejawem natury reprodukowanej. Jeśli odbywa się komunikacja jakakolwiek, to tylko w płaszczyźnie horyzontalnej, a nie wertykalnej.

W naturze reprodukowanej mamy do czynienia zawsze i bez wyjątku tylko z sensem sensu, wartością wartości itd. O ile bowiem w naturze pierwotnej można było mówić o sensie i o wartości, o tyle tu mówimy o sensie tamtego sensu i o wartości tamtej wartości. Wszystkie problemy teoretyczne, które są tu stawiane, mają właśnie taką strukturę podwójnego patrzenia. Jest to wzrok, w którego istotę nieodwołalnie wpisany jest odbłask metasfery istnienia. Istnienie postrzegamy wraz z jego interpretacją, czyli wraz z ową metasferą. Oba te

elementy ludzkiego doświadczenia są nieodłączne i da się je rozdzielić tylko abstrakcyjnie. W tym świecie nie ma tajemnicy.

I filozofia i sztuka ukazują przypadkowość ludzkiego istnienia. Z doznania tej przypadkowości same się poczęły, konstruując różne wyjaśnienia tego faktu. Zniesienie owej przypadkowości powinno być oparte o wskazanie organicznego związku człowieka z istnieniem nie-przypadkowym, a zatem koniecznym. Być może tylko tak człowiek zyskać może swoją samotożsamość. Dla Gombrowicza jest to niemożliwe. Tak naprawdę wszak pytamy się tutaj o byt absolutny. Ten ma istnienie nie-przypadkowe i jeśli jest, to automatycznie niejako neguje samowystarczalność natury zreprodukowanej.

Tak oto obraz świata jaki ukazuje nam filozofia uwikłana w naturę zreprodukowaną, a także ten obraz świata, który niejako wynika z formy Gombrowicza, i nie jest tak naprawdę jakąś rejestracją porządku realnego (w pierwotnym sensie tego słowa), lecz efektem długiego procesu samopotwierdzania się gatunku ludzkiego – efektem przystosowywania się człowieka do siebie samego. Nie można tu przecież mówić o przystosowywaniu się do natury, ta bowiem jako taka nie istnieje, a przynajmniej nic o niej nie potrafimy powiedzieć.

Całe to myślenie zakorzenione jest w tradycji nowożytnego transcendentalizmu, znaczonej nazwiskami: Kartezjusz – Kant – Hegel – Husserl, ale także, wbrew pozorom na osobnych prawach, Heidegger. To Kartezjusz, jak wiadomo, postawił ten naczelny problem nowożytnej filozofii: stosunek myśli do bytu. Ustanowił tym samym nowożytną. Wersję tradycyjnego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego i uzasadnił ją w swoim systemie. Dychotomię tę najskuteczniej znosił właśnie współczesny transcendentalizm rozbijając ją poprzez rozbudowanie sfery podmiotowej. Tą drogą kroczył Kant, a do jej końca – jak się zdaje – doszedł Husserl w swym idealizmie transcendentalnym. Istotą tego właśnie programu filozoficznego było takie rozbudowanie sfery podmiotowej, aby poprzez nią ujrzeć – niejako z zewnątrz – cały ów dualizm podmiotowo-przedmiotowy. Ale przecież ten punkt widzenia idealizmu transcendentalnego bynajmniej nie znosi całkowicie owego dualizmu, lecz – wprost przeciwnie – w swoisty sposób go jeszcze bardziej utwierdza. Jego zanegowanie jest czysto deklaratywne. Oto bowiem w granicach tej perspektywy teoretycznej konstruuje się takie stanowisko obserwacyjne, które jako swój przeciw-człon obejmuje zarówno podmiot, jak i przedmiot, a ściślej: relację, która je łączy. Tym samym jednak odrestaurowany zostaje ów dualizm, tyle tylko, że na innym poziomie jakościowym, gdzie z jednej strony znajduje się ów transcendentalny punkt, z drugiej zaś relacja łącząca sferę poznawaną i poznającą. Oczywiście i ten poziom można również znieść konstruując nowy, znacznie ogólniejszy, transcendentalny wobec poprzedniego, punkt obserwacyjny – i tak postępować można w

nieskończoność, nie znosząc oczywiście tego pierwotnego dualizmu. Tak też w istocie przebiega rozwój owego nurtu nowożytnej filozofii transcendentalnej, od Kartezjusza poprzez Hegla aż do Husserla. A ta tradycja, jak się wydaje jest tym teoretycznym zapleczem Gombrowicza i jego – zwłaszcza – myślenia o formie.

Istnieje jednak jeszcze inna odpowiedź na centralny problem Kartezjusza. Jest to próba rozsadzenia od środka owego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego poprzez rozwinięcie sfery przedmiotowej. Najbardziej znanymi rozwiązaniami teoretycznymi w granicach tego nurtu filozofii nowożytnej są propozycje Marksa i Heideggera. O ile idealizm transcendentalny typu Husserla rozbudował zewnętrzny punkt widzenia tradycyjnego podmiotowo-przedmiotowego podziału filozoficznego, o tyle ten nurt transcendentalizmu, który wyznaczają nazwiska Marksa i Heideggera, i który – w przeciwieństwie do pierwszego – nazwać można realistycznym, charakteryzuje się wewnętrznym punktem widzenia owego podziału. Osiąga się go przez dowartościowanie sfery przedmiotowej. Rozwiązanie Husserla było pozorne, natomiast Marksa i Heideggera rzeczywiste, albowiem pokazuje, odsłania zasady (przesłanki) ukonstytuowania się takiego dualnego sposobu myślenia o świecie. Obszernie takie stanowisko opisałem w książce „Dwie fenomenologie – Husserl i Heidegger”.

Gombrowicz wielokrotnie dawał sygnał w swej twórczości, jakim szczególnym znaczeniem obdarza filozofię Kartezjusza. Niewątpliwie filozof ten położył kamień węgielny pod coś, co wyżej nazwałem naturą zreprodukowaną. Rozum Kartezjusza jest architektem tej metasfery istnienia, albowiem jego działanie zależy tylko od niego samego, a nie od racji go przekraczających. Cały sens zaś kontynuacji Kartezjusza przez Husserla polega na zdaniu: „Wątpię w to, że ja wątpię”. „Zwrot” – o którym pisze Husserl – dokonany przez Kartezjusza, polegał na tym, że w procesie wątpienia zatrzymał się on na cogito – i stąd dopiero zbudował całą systematykę świata. Husserl tymczasem twierdzi, że należy konsekwentnie iść dalej – tzn. dalej niż Kartezjusz – i poddać problematyzacji także samo cogito. Tak oto Husserl wkracza na niekończącą się drogę wątpienia i nigdzie nie może znaleźć na niej punktu odbicia do pozytywnego wykładu swej doktryny. Jest to analogiczna sytuacja jak w przypadku tworzenia formy poprzez formę u Gombrowicza. Ale i jedno i drugie tworzą ową naturę zreprodukowaną.

Tak oto u Husserla, chcąc ująć realność świata jako realność, należy wpierw dokonać redukcji fenomenologicznej (słynnej epoche), wziąć w nawias świat realny. W ten sposób zyskujemy świadomość realności właśnie jako realności i dopiero teraz możemy przystąpić do badań

szczególonych: ścisłych, obiektywnych i prawdziwie filozoficznych. To tu widzę właśnie źródła iście paradoksalnego realizmu Gombrowicza, o którym wyżej pisałem.

Przez cały czas jednak pozostaje jako możliwość droga przeciwna: ta odpowiedź na problem Kartezjusza, którą dał Heidegger. Ale nie jest droga Gombrowicza.