

Dorota Korwin-Piotrowska

Pęta "Opętanych"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 135-153

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Dorota Korwin-Piotrowska

PĘTA „Opętanych”

Pułapka

Pisanie na temat twórczości Witolda Gombrowicza jest w gruncie rzeczy zupełnie niemożliwe. Nie tyle nawet z powodu wielości tekstów, które już na ten temat powstały¹, co przede wszystkim z powodu strategii autora, który — będąc równocześnie własnym krytykiem, interpretatorem, psychoanalitykiem oraz literackim bohaterem i narratorem — podsuwa, wyprzedza i kontruje wszelkie hipotezy czy argumenty. I dlatego pisanie o Gombrowiczu jest zarazem fascynujące jak i, w pewnym sensie, konieczne.

Prowokuje on bowiem do ciągłego pytania o zakres obecności autorskiego „ja” w świecie fikcji (i *vice versa*), a także — o wiarygodność autokomentarza. Wielość gier poznawczych, literackich i komunikacyjnych, jakie prowadzi Gombrowicz, spełnia funkcję czegoś w rodzaju systemu wzajemnie odbijających się luster, które w końcu — przekazując rzekomo wierny obraz autora — zatracają granice między tym, co jest przedmiotem i jego interpretacją, przyczyną i skutkiem, przypadkiem i istotą rzeczy, a co jedynie wynikiem

¹ Zob. np. J. Błoński *O Gombrowiczu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984; J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; Z. Łapiński „*Słub w kościele ludzkim*” (*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*), „*Twórczość*” 1966 nr 9.

oddziaływania „medium”. Zwłaszcza, że pisarza, jak wiadomo, najbardziej interesowało właśnie owo „medium”, sposób, w jaki funkcjonuje to, co jest pomiędzy — ludźmi, zdarzeniami, rolami społecznymi czy gatunkami literackimi. Doszło nawet do tego, że trudności wynikające z owych „gier” i „pułapek” zastawianych przez Gombrowicza stały się z czasem osobnym przedmiotem opisu, niemalże jedną z dziedzin „gombrowiczologii”, a mówienie o nich — znakiem rozpoznawczym „wtajemniczonych”.²

Dzieje się tak właśnie dlatego, że lektura utworów Gombrowicza jest już zwykle „metalekturą” (co najmniej drugiego stopnia), w której autonomiczność literackich reguł nadania i odbioru zaburzona jest obecnością różnych form pisarskiego autokomentarza (w postaci przedmów, autorecenzji oraz uwag i polemik m.in. w *Dziennikach*) lub/i kreacji autorskich (np. narrator–bohater, *porte-parole* czy „sobowtór”³), za pomocą których sens świata przedstawionego jest odczytywany jakby wewnątrz dzieła.

Można więc zauważyć, że Riffaterre'owska koncepcja „interpretantu” (jako znaku–pośrednika między tekstem a intertekstem⁴) znajduje w twórczości polskiego pisarza bardzo ciekawą egzemplifikację. Taką funkcję interpretantu pełnić mogą właśnie autotematyczne uwagi Gombrowicza albo fragmenty utworów, w których objaśniony zostaje mechanizm łączenia zdarzeń przez bohaterów (np. listy w *Pornografii*), lub też „znaki kulturowe” (msza w *Pornografii*, zajazd w *Trans-Atlantyku* itp.). Można by było nawet zaryzykować tezę, że narracja wszystkich prozatorskich dzieł Gombrowicza staje się jakby „metatekstem”, interpretantem wobec różnorodnych fabuły, gdyż to właśnie w wypowiedziach (najczęściej personalnego) narratora zawarte są, i powtórzone, słowa–klucze (np. niedojrzałość, młodość), podkreślone zostają istotne sytuacje i relacje oraz wzajemne „odnośnienie się do siebie” elementów fabuły.

Zatem ani „na zewnątrz”, ani „wewnątrz” utworów czytelnik nie jest

² Zob. np. I. Fik *Miny trudne i miny łatwe*, w: *Gombrowicz i krytycy*; F. Bondy *Witold Gombrowicz czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*, tamże; A. Falkiewicz *Polski kosmos. Dzieśięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981; J. Jarzębski *Gombrowicz wobec nicości*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; W. Wyskiel *Witold Gombrowicz. Twórczość literacka*, Warszawa 1975, i in.

³ Na temat roli sobowtóra w twórczości Gombrowicza pisali m.in. A. Sandauer (*Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, „Kultura” 1965 nr 42, 43) J. Jarzębski (*Gra w Gombrowicza*, s. 311–315) oraz M. Janion (*Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 178–184).

⁴ M. Riffaterre *Semiotyka intertekstualna, interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1, s. 104.

pozostawiony sam sobie, co zauważył już przed laty Jerzy Jarzębski⁵. Utrudnia to z jednej strony lekturą samodzielność i niezależność, z drugiej zaś (pozornie) ułatwia interpretację, która mogłaby wszak polegać jedynie na odczytywaniu Gombrowicza Gombrowiczem za pomocą odpowiednio zestawionych cytatów z utworów literackich, felietonów, wywiadów, recenzji, wspomnień i dzienników.

Uroki „złej powieści”

Tym bardziej więc musi intrygować utwór, który został przez pisarza wydany pod pseudonimem i nie opatrzony żadnymi uwagami; wydrukowany w 1939 r. w gazecie, następnie celowo zapomniany, zlekceważony, „odkryty” na nowo przez krytyków dopiero po śmierci autora. Mowa oczywiście o *Opętanych*, których publikacja książkowa w 1973 roku⁶, pod ujawnionym niegdyś niechętnie przez autora (w 1969 r. — po 30 latach!?) prawdziwym nazwiskiem, rozpoznała drugi żywot powieści.

Było to zatem właściwie jedyne dzieło Gombrowicza, umożliwiające lekturę „pierwszą” i „niewinną” — wszystkie inne już w chwili wydania lub niedługo potem zostały przez pisarza opatrzone jakimś rodzajem komentarza. Okazało się jednak, że — wraz z ujawnieniem autentycznego nazwiska twórcy — nowo odkryta powieść utraciła z miejsca swoją „niewinność” i dostała się w kolejne interpretacyjne „pęta”. Tym mocniej krępujące, że punktem odniesienia — z braku osobnych odautorskich uwag — stało się całe pisarstwo Gombrowicza, w zestawieniu z którym status *Opętanych* jest co najmniej podejrzany.

Już samo bycie „nie chcianym dzieckiem” w sytuacji, w której autor o każde ze swych dzieł troskliwie zabiegał, by zostało właściwie odczytane, musiało budzić, i budziło, kontrowersje wśród krytyków. Fakt, że utwór ten został, na co wszystko wskazuje, świadomie (w dodatku głównie dla pieniędzy) napisany jako powieść brukowa⁸, celowo gorszego autoramentu, wcale przy tym sprawy nie ułatwia. Dodatkowo

⁵ Zob. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, zwł. rozdz. VI. (Dalej książka ta oznaczana jest skrótem GG).

⁶ Zob. J. Jarzębski *Nota wydawcy* [do:] W. Gombrowicz *Opętani. Powieść*, Kraków 1994, s. 360. (Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczono je skrótem O).

⁷ Zob. K. A. Jeleński *Pożytek z niepowodzenia*, przeł. J. Lisowski, [wstęp do:] W. Gombrowicz *Opętani*, Warszawa 1990.

⁸ Pisze o tym Jerzy Jarzębski w: *Powieść jako autokreacja*, s. 69 i 96 (odtąd skrót — PA).

wikłają ją wypowiedzi autora. Z jednej strony stawia on w tekstach publicystycznych i recenzjach bardzo poważne zadania przed literaturą „niższą”⁹, z drugiej zaś — gani wszelkie próby mówienia „nie swoim językiem” oraz wypowiada się z wyraźną niechęcią o tzw. utworach z tezą oraz „powieściadłach (...) brukowych (...), «pisanych pod Czerwoniaka»”¹⁰.

Problem w tym, że sam Gombrowicz właśnie w owym „Czerwoniaku” wydrukował *Opętanych*, a fascynacja „niższością” i literaturą komercyjną zaowocowała wcześniej napisaniem jednego, spalonego następnie utworu, o którym sam autor pisał po latach, iż „dzisiaj skłonny jestem przypuszczać, że ten pomysł «złej powieści» był szczytowym momentem całej mojej kariery literackiej — nigdy nie nawiedziła mnie idea bardziej twórcza”, a dalej: „Gdyby się udało, owa książka napisana przez studenta stałaby się może punktem wyjściowym nowej, rewolucyjnej literatury (...) Nie udało się, bo zadanie było stokrotnie nad moje siły”¹¹. Czyżby więc *Opętani* byli przemilczaną kolejną próbą realizacji tych zamierzeń? Dlaczego zatem wstydliwie pomijaną, skoro powieść odniosła sukces wśród kucharek, a sam autor przyznaje się w *Dziennikach*, *Wspomnieniach polskich* i *Rozmowach z Dominikiem de Roux* do wielu rzeczy o wiele bardziej niezręcznych, czy w jakimś sensie „gorszących”, niż napisanie za młodu złej książki dla pieniędzy?

Powieść ta wpisała się ponadto, z racji swojej historii, w różne literaturoznawcze „mity”¹²; mit Dziecia Nie(słusznie) Zapomnianego, mit Dziecia Ocalonego, mit Dziecia-Zapowiedzi Większego Dziecia, mit Dziecia Źle Zrozumianego oraz mit Dziecia Niewypału. Jak łatwo zauważyć, *Opętani* przystają na pierwszy rzut oka do wszystkich tych „mitów” i — tym samym — domagają się niejako głównej ich postaci: osoby odkrywcy, deszyfranta lub/i demistyfikatora. Tej roli podjął się przed laty wnikliwy krytyk i wybitny znawca Gombrowicza — Jerzy Jarzębski, rozpoczynając swoim artykułem trwającą lata po-

⁹ Zob. np. przedwojenną publicystykę Gombrowicza: *O zakres i granice powieści popularnej. Pisarze z góry i pisarze z dołu. Spójrz kelnerowi w oczy. Rzeczywistość i żywotność*, w: W. Gombrowicz *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933-1939*, Kraków 1995. Także: W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 48-49 (odtąd skrót — WP).

¹⁰ W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 87. Mianem „Czerwoniaka” — od koloru farby drukarskiej — nazywano właśnie „Kurieria Czerwonego”, warszawska gazetę codzienną.

¹¹ Tamże, s. 48, 49.

¹² Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 107.

lemikę z Marią Janion¹³. Spór ów koncentrował się wokół kilku zasadniczych kwestii: celu napisania *Opętanych*, przynależności gatunkowej dzieła, miejsca powieści wśród innych tekstów autora, oraz — przede wszystkim — estetycznych i historycznoliterackich wartości utworu. Co ciekawe, we wszystkich tych punktach pojawiły się między badaczami rozbieżności.

„Zdrowy rozsądek” versus „proceder gotycki”

Kwestia przynależności gatunkowej *Opętanych* łączy się nierozzerwalnie z domniemanym celem ich napisania i powodem „ukrycia się” za pseudonimem Z. Niewieski. Maria Janion twierdzi, że jest to „«czysta» powieść gotycka, wypełniająca wszystkie reguły budowy gatunkowej (...) w połączeniu z dobrą, to znaczy bezpretensjonalną powieścią popularną” [GR, s. 206], i że nie ma tam „żadnego pęknięcia, (...) żadnej sprzeczności” [GR, s. 207]. Autorka *Gorączki romantycznej* opisuje także powiązania *Opętanych* z powieścią kryminalną oraz powieścią tajemnic, oraz dowodzi, że powieść Gombrowicza jest zarówno kluczem do jego twórczości, jak i zagubionym ogniwem literatury polskiej (choć nie arcydziełem). Mało tego, [*Opętani*] „stanowią część jego bardzo rozbudowanego i konsekwentnego programu literackiego i w żadnym wypadku nie można ich traktować jako gorszego i wstydliwego marginesu jego twórczości” [GR, s. 205], a „proceder gotycki Gombrowicza najlepiej dowodzi przystawalności doświadczenia osobistego, prywatnego do formy gotyckiej” [GR, s. 177], która „stała się dla Gombrowicza narzędziem zdobywania samoświadomości”. [GR, s. 183].

Jerzy Jarzębski pisze w odpowiedzi, że: „Gombrowicz «kupi» gotycyzm w znacznie mniejszym zakresie, niż to Autorka przedstawia. (...) *Opętani* o sekretach pisarstwa Gombrowicza mówią znacznie mniej i gorzej niż inne utwory” [PA, s. 106]. Dalej krytyk twierdzi, że nikt tej powieści nie odczytywał jako brakującego ogniwa literatury polskiej — „zanim po dziesięcioleciach poloniści nie odkryli, że autor jest wielkim pisarzem” [PA, s.107], i dodaje, że przeciw traktowa-

¹³ Początek polemiki to tekst J. Jarzębskiego z 1970 roku pt. *Opętani — zapomniana powieść Gombrowicza*. w: *Powieść jako autokreacja*, gdzie znajdują się także pozostałe dwa jeszcze szkice na ten sam temat. Z kolei M. Janion zebrała swoje artykuły pod wspólnym tytułem *Forma gotycka Gombrowicza* w książce: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975 (odtąd skrót — GR). Prócz tego, w zbiorowym tomie *Gombrowicz i krytycy* opublikowany został szkic M. Janion z 1975 r. pt. „*Ciemna*” młodość Gombrowicza.

niu *Opętanych* jako „fragmentu realizacji jakiegoś szeroko zakrojonego planu kulturotwórczego” jego „zdrowy rozsądek się wzdraga” [PA, s. 112]. Jest to więc powieść „konwencjonalna, przytwierdzająca gustom popularnego czytelnika, nie zaś wewnętrznej «prawdzie» autora” [PA, s. 114], a połączenie „literatury metafizycznych ciemności” z „popularnym romansiem” daje w rezultacie „aliaż dość dwuznaczny, o nieostrym adresie i przeznaczeniu” [PA, s. 99].

Tymczasem dla Marii Janion to właśnie ta powieść jest „«normalna», prawdziwa» — jedyna w praktyce pisarskiej Gombrowicza. Tutaj zło zostało potraktowane z całą metafizyczną powagą i została mu wydana walka.” [GR, s. 203]. Przyczyny ukrywania nazwiska twórcy wyjaśnione zostają wykreowaniem w powieści „rzeczywistego, nie tylko literackiego sobowtóra autora” (Leszczuka), którego Gombrowicz „jakby z siebie wymanował, oddzielając się od obłędu... I zarazem zataił, nie przyznając się do powieści pisanej pod pseudonimem” [GR, s. 175]; „W «niższym» sobowtórce (...) mógł bowiem umieścić całe swoje doświadczenie «opętania», przebiegającego na wielu płaszczyznach jego życia prywatnego, przede wszystkim opętania własnym, niepojętym jeszcze «ja» i zagadkowymi jego związkami z ludźmi”. [GR, s. 183].

Co na to Jarzębski? — „Janion próbuje mnie przekonać, jakoby *Opętani* odsłaniaли jakieś ciemne głębie Gombrowiczowego ducha — i to lepiej niż inne utwory. Nic podobnego! Po prostu «ciemne miejsca» psychiki pisarza leżą gdzie indziej (...)” [PA, s. 107], „nie ma w *Opętanych* sylwetki samego pisarza, jego punktu widzenia” [PA, s. 115]. Natomiast fakt, że „powieść drukowano w felietonie popularnej gazety, gdzie poprzednio królowała literatura (...) podłego autoramentu” sprawił, iż „odbiór sensów metafizycznych” był „poza intelektualnym zasięgiem potencjalnego czytelnika” [PA, s. 97–98]. Zatem „*Opętani* są tekstem najzupełniej jednowymiarowym. Można go więc traktować jedynie jako wprawkę przed realizacjami artystycznymi i filozoficznymi rzeczywiście wysokiej klasy”, a doszukiwanie się „wysokich paranteli” dla tego utworu równe jest „szukaniu sekretów na poziomie «metafizyki dla kucharek»” lub próbie odnalezienia ich w piosence *Umarł Maciek, umarł...*, która „też traktuje o życiu i śmierci” [PA, s. 108].

Te zbyt długie może cytaty potrzebne były, aby uwidocznic lepiej główne wątki sporu i jego emocjonalną temperaturę. Jak widać *Opętani* istnieją w samym centrum „gombrowiczologicznych” problemów. Jeśli nawet — zgodnie z sugestią Jarzębskiego —

zrezygnujemy z dociekań nad przyczyną napisania i opublikowania powieści pod pseudonimem¹⁴, to i tak nie można poprzestać na tym, że „Gdyby autorem tego dzieła był nie Gombrowicz, a jego przyjaciel Dołęga-Mostowicz, nikomu z pewnością nie przyszłoby na myśl windować go, czynić «ogniwem» itp.” [PA, s. 107]. Skoro rzeczywiście związki z osobą i twórczością autora nie są ani tak silne, ani tak istotne — to dlaczego sam Jarzębski napisał wcześniej, w 1970 roku, całą rozprawę na temat wielorakich związków *Opętanych* z innymi dziełami autora, a nawet rozpoznał tam obecność trzech głównych nurtów twórczości Gombrowicza?¹⁵ Zresztą, każdy kij ma dwa końce — pisze Jarzębski: „Obawiam się, że zamaskowane (...) poprzez pseudonim i druk w odcinkach w popularnej gazecie (...) nawet powieści Ann Radcliffe czy Lewisa odebrano by jako seryjny kicz.” [PA, s. 111]. Gdzie więc leży prawda? Czym są *Opętani*?

Najbezpieczniej będzie wrócić teraz do tekstu powieści.

Groźne pokrewieństwo: Gombrowicz i powieść grozy

Zgodzić się należy ze zdaniem, że jeśli *Opętani* nie zawierają żadnego „pęknięcia”, żadnego zaznaczonego jakoś w tekście dystansu do gotyckiego wzorca, to są po prostu — mniejsza o to na razie, udaną czy nie — próbą napisania współczesnej powieści grozy, ze wszystkimi decyzji tej konsekwencjami.

Maria Janion w *Gorączce romantycznej* wymienia nieodzowne cechy „systemu powieści gotyckiej”¹⁶, kładąc nacisk na obecność zamku jako jej głównego bohatera, a następnie pokazuje te cechy w tekście omawianego utworu. I rzeczywiście — jest tam „zamek w nastroju gotyckim i osjanicznym”¹⁷, zamieszkiwany przez obłąkanego starca, którego choroba związana jest z jakąś tajemnicą oraz straszeniem przez siły nieczyste; namiętność, obłąd, groza oraz sceneria zdają się żywcem wzięte z romantycznego wzorca. Tyle tylko, że osadzone są w obcym, czasem wręcz groteskowym kontekście.

Poznanie okolic zamku odbywa się w stosownych „gotyckich” dekoracjach: „księżyc promieniował już na bezkresne płaszczyzny, tu i ówdzie przetykane fantastycznymi sylwetkami drzew. W bladej poś-

¹⁴ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 99.

¹⁵ Tamże, s. 91.

¹⁶ M. Janion *Gorączka romantyczna*, s. 236-241.

¹⁷ Tamże, s. 238-239.

wiacie ukazała się biel wody (...). Gdzieś tam ziemia i woda tak były pomieszane ze sobą, że trudno było określić jaki żywioł króluje”, sam zaś zamek to „ogrom budowli na wzgórzu”, z sześciopiętrową wieżą — „samotną, dostojną, feudalną”. Lecz zaraz po tym czytamy, że zamek to „Sto siedemdziesiąt zrujnowanych pokoiów, sal, sieni i czego pan tylko chcesz! Ale dla historyka sztuki nie przedstawia to żadnego znaczenia. Brak stylu, uważasz pan! (...) kupa kamieni odarta ze wszystkiego i tyle! Melancholijna siedziba wariata i grób dogasającego rodu.” [O, s. 16].

Przed drugim z kolei opisem zamczyska — w stylu: „wyszczerbione, surowe mury tchnęły wyniosłą, martwą samotnością” — znajduje się scenka, w której główny bohater [Walczak *vel* Leszczuk¹⁸] odkrywa w lesie staruszkę, profesora, siedzącego okrakiem... na dębie „nieomal u szczytu”. „Widok był tak groteskowy, że parsknął śmiechem”, następnie naukowiec „uczepił się Walczaka obiema rękami”, a ten „zaczął go spuszczać w dół (...) nie troszcząc się o ślady tej operacji na ubraniu delikwenta, który jęczał tylko: — Aaa!”. Po chwili: „Młodzieńcze — rzekł uroczyście profesor. — Gdyby nie pan, byłbym spadł, bo nie mogę znieść wysokości. — To po cóż pan wyłaził? — zażył z głupia frant Walczak.” [O, s. 29].

Trzeci z kolei opis ma miejsce wtedy, gdy wyrachowana i wysportowana Maja „pogwizdując” i „z latarką w kieszeni” idzie odwiedzić w zamku narzeczonego (sekretarza księcia). „Noc i las podniecały ją, sprawiały przyjemność” — dopóki nie zbliżyła się do okolic bezpośrednio otaczających zamek, wtedy nagle nowoczesna antypensjonarka zaczęła się bać. I pojawia się w tekście ów opis — pełen mgieł, moczarów, błota, poświęty księżycowej i szczekania psów, które „brzmiało przeraźliwie, jak głos cierpienia”. Po czym, w trakcie szepanej sceny z narzeczoną, już w zamku, słyszymy taki dialog: — „Nie kochasz mnie? — Nie. — To dlaczego jesteś tutaj? — Ze względu na interesy! Roześmiał się. To mu się podobało (...) podobało mu się, że nigdy się nie «rozkleja» i nie roztapia w sentymentalizmie.” [O, s. 50].

Na tych przykładach widać wyraźnie, że dwa całkowicie odmienne style są ze sobą w powieści nie połączone, a zderzone, że żartobliwy kontekst niejako „kompromituje” patetyczny, romantyczny sztafarz, a opis zamku jest po prostu świadomym nawiązaniem do konwencji,

¹⁸ Autor zmienił nazwisko bohatera, gdy okazało się, że osoba o tym samym imieniu i nazwisku istnieje naprawdę.

czymś w rodzaju umownego znaku czy wręcz pastiszu, na granicy parodii. Świadczy o tym nagromadzenie na przestrzeni kilku zaledwie zdań ulubionych przez romantyków rekwizytów i przymiotników — nie ma w tym żadnej indywidualnej inwencji; raczej jest to kwintesencja wszystkich literackich zamków, niż konkretny opis¹⁹. W książce jest jeszcze tylko jeden ustęp, w którym zostało odmalowane ponure zamczysko [O, s. 130], lecz i w tym fragmencie „ton elegijny i melancholijny” (wg M. Janion — GR, s. 241) — przywołany jest bardziej w charakterze „chwytu”; nie stylu ale stylizacji.

Podobnie jak z zamkiem, rzecz się ma z innymi „gotyckimi” elementami. Zamiast bohaterskich odkrywców zamkowej zagadki, lub też strasznych bandytów, którzy wdzierają się do środka po skarby bądź czyjeś życie, mamy w *Opętanych* postać naukowca, historyka sztuki, racjonalistę o społecznikowskim zacięciu [O, s. 76]. Zamiast straszliwego szaleńca — męczącego, sklerotycznego i chuderlawego księcia–staruszka, który nie może sobie poradzić z nagromadzonymi przez lata rzeczami. Zamiast duchów i zjaw — falujący ręcznik, główny postrach bohaterów. „Mistyczne porozumienie z naturą” okazuje się wrażeniem odczuwanym przy... grze w tenisa [O, s. 22], a jeśli już coś jest romantyczne, to...nos: „pan Pitulski, (...) uniósłszy romantycznego nosa, błady i zapamiętały z danserki wydobywał cuda, wyginając ją fantastycznie na wsze strony.” [O, s. 228]. Zaś narrator pozwala sobie nawet na żarty z profesora, który opowiada zamkowemu słudze, Grzegorzowi, o przerażającej nocy, jaką spędził w przekłętej komnacie: „Gdybyście wiedzieli, co ja tej nocy przeżyłem — rzekł profesor — to byście z miejsca osiwieli. Ten zwrot retoryczny nie był bardzo szczęśliwy, Grzegorz bowiem był siwiuteńki, jak gołąb.” [O, s. 105], podkr. moje — DP]. Czyżby tak się objawiał „brak parodystycznego dystansu” — podkreślany, tym razem zgodnie, w wypowiedziach polemistów?

Opętani obfitują ponadto w różne humorystyczne scenki, które stawiają w stan podejrzenia powagę romantycznego wzorca. Chodzi tu na przykład o satyryczne obrazki rozmów wczasowiczek mieszkających w rodzinnym domu Mai [O, s. 113–114], o opisy spotkań Mai z Maliniakiem i jego siostrzenicą margrabiną di Mildi [O, 208–210], śmieszące już samym zestawieniem nazwisk i sposobem, w jaki Mali-

¹⁹ Na temat braku w *Opętanych* mniej powierzchownych i stereotypowych opisów zamku wypowiedział się już T. Kępiński w polemice z M. Janion — T. Kępiński *Witold Gombrowicz. Studium portretowe drugie*, Warszawa 1992.

niak zwraca się do krewnej („Te, markiza!”). Również o „naukowy” wykład Skolińskiego na temat fizjonomii [O, s. 30], będący jakby parodią poglądów St. Auberta z *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe. Jakby tego było mało, w bardzo dramatycznym momencie, gdy trwają poszukiwania owładniętego furją ukochanego Mai, jasnowidz Hińcz wmusza w nią — przed dalszym ciągiem akcji ratowania z obłądu Leszczuka — szklankę ciepłego mleka... Takich zabawnych drobiazgow jest w tekście więcej.

Wszystko to sprawia, że jakakolwiek metafizyka ulatuje z *Opętanych* bezpowrotnie, zwłaszcza że podważa ją jeszcze wzorzec powieści brukowej, na którym powieść Gombrowicza bez wątpienia jest oparta. Struktura powieści gotyckiej uległa w *Opętanych* rozbiciu — równocześnie w warstwie fabularnej (wątek warszawski, postacie i sceny wzięte z innego zupełnie repertuaru) i językowej. Także przez elementy ludyczne, kłócaące się zarówno ze stylem, jak i nastrojem prawdziwego gotycyzmu, choć trzeba przyznać, że niektóre fragmenty powieści [O, s. 92–98, 198–202] z powodzeniem dorównują romantycznym oryginałom. O ile jednak powieść grozy pozostaje w *Opętanych* gatunkiem nie zrealizowanym, a jedynie naśladowanym i przywoływanym, to gatunek powieści popularnej, tandetnego sensacyjnego romansu z wątkiem kryminalnym, wydaje się w utworze istnieć bez ironicznego dystansu. Obecność charakterystycznych motywów powieści brukowej jest dla wszystkich oczywista i znajduje uzasadnienie w samej genezie Gombrowiczowego „dreszczowca”. Może więc ten drugi, „niski” gatunek określa interpretacyjne granice, sprowadzając powieść — jak tego chce Jarzębski (i zgodnie z jej przedwojennym odbiorem) — do roli „czytała” dla kucharek i pokojówek?

„Jestem kombinacją form i stylów wzajemnie się kompromitujących”²⁰

Muszą jednak niepokoić czytelnika niektóre partie utworu, wykraczające zarówno poza schemat powieści gotyckiej, jak i powieści popularnej. Tak jakby toczyła się w utworze jeszcze jedna akcja, ukryty, dodatkowy wątek, rozwijający się niby ukradkiem, ale za to bardzo konsekwentnie.

Przyjrzyjmy się najpierw obsesyjnemu wręcz „rymowaniu” bohaterów

²⁰ W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 15.

w utworze Gombrowicza. Ma ono z jednej strony swoją oczywistą proveniencję w literaturze dydaktycznej i ludowej, z których powieść brukowa czerpie swoje wzorce: pary czarno-białych bohaterów, nazwiska znaczące, walka dobra ze złem itp. Z drugiej zaś — odwołujący się do tych samych ludowych źródeł kanon powieści grozy: zły zamek i otoczenie, podział na wtajemniczonych i szukających prawdy, paralelne wątki, obecność dobrego i złego adoratora pięknej bohaterki, przypadkowe spotkania i podobieństwa osób (sobowtóry). Nie dotyczy to jednak tylko głównej pary „aktorów” *Opętanych* — Mai i Leszczuka, do których za moment wrócimy. Prawie każda mocniej zarysowana postać znajduje w utworze odbicie (na zasadzie analogii lub przeciwieństwa).

I tak dają się wyróżnić w powieści następujące „pary”: dwie pensjonariuszki mieszkające w Połyce; Maja i Cholawicki; dwaj adoratorzy Mai — w Połyce: Leszczuk i Cholawicki, w Warszawie: Leszczuk i Mołowicz; zmarły rzekomo syn księcia — Franio oraz Leszczuk; pani Halimska i pani Ochołowska (matka Mai); margrabina di Mildi i Maja; jasnowidz Hińcz i profesor Skoliński. Zestawione są także ze sobą pary: Maja z Cholawickim i jej przyjaciółka z narzeczonym, Maja z Leszczukiem i Maja z Cholawickim, Maja z Leszczukiem i Julka z Władziem; środowiska (sceny na balu, goście i domownicy w Połyce); sytuacje (zabicie wiewiórki i kradzież pieniędzy z szafy, zamordowanie Maliniaka i scena z portfelem) oraz rekwizyty (biała chustka w scenie z Franiem i Maliniakiem).

Już wielość tych różnorodnych „par” czy związków sprawia, że ich istnienie przestaje być przypadkiem czy manierą, a staje się zasadą, która może być wyjaśniona chęcią przedrzeźniania spopularyzowanych w literaturze chwytów, czarno-białych schematów. Część z tych „par” daje się wszak albo wywieść bezpośrednio z gatunkowej konwencji (np. diabelski związek Frania i Leszczuka), albo sprowadzić do prostych, stereotypowych opozycji, dobrze ugruntowanych w wymienionych wyżej literackich wzorcach (np. pan-sługa, prosty-wykształcony, chudy-gruby, dobro-zło, rozum-zjawiska parapsychiczne). W ten sposób najczęściej podkreślona zostaje schematyczność jednej z postaci (np. osoba szlachetnego, romantycznego Mołowicza na tle występnego Leszczuka) lub groteskowość całego układu (słodka, „tłusta i wyłupiasta” doktorowa nierozłączna z „kwaśną”, chudą i krostowatą urzędniczką).

O wiele ciekawsze są sytuacje, kiedy wzajemne „oświetlanie się” bohaterów podkreśla ich ukryte podobieństwo. Tak na przykład dopiero przez zestawienie pani Ochołowskiej i pani Halimskiej wyraźnie wi-

dać, że żadna z tych postaci nie jest typowa, a jedynie odwołuje się do znanego schematu, by go nie powielić. Zgodnie z popularnym wzorcem: z jednej strony mielibyśmy przechowującą stare konwenanse matkę, ziemiankę, wychowującą samotnie w sposób rygorystyczny córkę, z drugiej zaś — światową, nowoczesną i z gruntu zepsutą damę ze stolicy. Tymczasem pani Ochołowska nie ma „żadnych szlacheckich narowów” [O, s. 25], poza tym wyraźnie boi się nawet rozmawiać ze swoją córką i przystaje na sytuacje, których nie popiera, a wchodzi dopiero na dobre w rolę matki, gdy córka jest już w Warszawie i staje się bohaterką skandalu. Z kolei pani Halimska jest jakby uosobieniem macierzyństwa — udziela „przybranej córce” rad, troszczy się o jej wygląd, przejmuje się szczerze jej problemami itp., lecz jej intencje są co najmniej dwuznaczne — jej opieka nad pannami z dobrych domów jest parodią domu publicznego.

Analogicznie, w narzeczeńskim układzie Maja–Cholawicki podstawą jest dokładnie to, co związek ów powinno rozbijać: obydwójce są bezwzględni, egoistyczni i wyrachowani, i zdają sobie z tego sprawę²¹. A równocześnie są eleganccy i brutalni w zachowaniu, pozbawieni wdzięku czy sentymentu. Właściwie więc zupełnie nie nadają się ani do roli typowej pary narzeczonych (mimo przynależności do tej samej sfery i zachowania odpowiednich obyczajowych norm), ani tym bardziej do roli bohaterów pozytywnych, do której — z racji miejsca w powieści — powinni być przeznaczeni. Zwłaszcza, że drugi związek Mai, głównej przeciw bohaterki książki, jest jeszcze mniej „idealny”. Trzeba w tym miejscu dodać, że — wbrew wszelkim popularnym literackim wzorcom — wśród czołowych postaci *Opętanych* tradycyjnych pozytywnych bohaterów nie ma w ogóle!

A już najmniej do tej roli może pretendować sama Maja, w tajemniczy sposób połączona z Marianem Leszczukiem. Nie są oni, „jak przystało na bohaterów sensacyjnego romansu, marionetkami kierowanymi przez siły nadprzyrodzone”, gdyż — o czym zdaje się zapominać Jarzębski — z a n i m jeszcze zetknęli się z zamkiem i zostali poddani działaniu siły nieczystej, byli już ze sobą związani, „zrymowani”. Prawdą jest natomiast, że: „Gdybyśmy jednak odcięli sznurki wiodące w zaświaty, postacie nie opadną bezwładnie. Gdy «opętani» staną się zwykłymi ludźmi, akcja toczyć się będzie analogicznie” [PA, s. 78]. Jest to możliwe, bo ich powiązanie jest silniejsze i bardziej skomplikowane, niż wynikałoby to z potrzeb powieści sensacyjnej czy gotyckiej²² —

²¹ W. Gombrowicz *Opętani* s. 38, 40, 42.

²² Dlatego porównania z *Pornografią* wydają się tak trafne.

jest ono zarówno przyczyną wewnętrznego niepokoju obu postaci, jak i przedmiotem nieustannych obserwacji tych dwojga przez narratora (jako komentującego świadka, lub poprzez spojrzenie innych osób). Także — przedmiotem „ukrytej akcji” utworu, rozwijającej się na marginesie całej powieściowej fabuły.

I jeśli można mówić o jakiejś „reżyserującej akcją świadomości” w *Opętanych*, to nie znajduje się ona w zaświatach²³, ale jest funkcją narratora — nieustająco towarzyszy on Mai i Leszczukowi, podkreśla łączące ich cechy, zagląda do ich świadomości po to, by odkryć wszelkie związki. Kategoria „bycia widzianym”, zauważona przez Jarzębskiego²⁴, ujawnia się nie tylko w chwili, gdy Choławicki patrzy z zazdrością na swoją narzeczoną w czasie schadzki z Leszczukiem, czy kiedy widzowie tenisowego meczu dostrzegają podobieństwo grających.

Już na samym początku utworu, w scenie w pociągu, najważniejsza informacja — dotycząca tego właśnie podobieństwa — przekazana jest jakby pospołu przez bohatera i narratora, w formie — na przemian — mowy niezależnej i pozornie zależnej. Obydwaj są w tej scenie obecni i równocześnie zaskoczeni dziwną pozycją, w jakiej śpi Maja. Narrator jakby potwierdza obserwacje Leszczuka w słowach: „Rzeczywiście, ilekroć zdarzyło się, że zbudził się w nocy, to właśnie w podobnej pozycji — jego sen był taki sam” [O, s. 19/10]. Dalej — na zmianę: albo bohaterowie odkrywają z niepokojem swoje podobieństwo²⁵, albo podkreśla je wszechobecny narrator:

Przeciągnął się z rozkoszą, aż kości trzasnęły mu w stawach. Aaaach! — i rozeźmiał się cicho, lekkomyślnie, na myśl o tylu nieoczekiwanych zdarzeniach, jakie go jeszcze czekały w życiu. W tej samej chwili w swoim pokoju panna Ochołowska, na pół rozebrana, przeciągała się identycznie tak samo, z tym samym uśmiechem na ustach — myśląc o pewnych swoich planach i projektach na niedaleką przyszłość. [...] Nazajutrz rano Walczak i panna Maja w białych strojach szli wolno przez trawnik. [...] I on i ona mieli pod pachą dwie rakiety. [O, s. 20].
Nikt się nie przyglądał. A podobieństwo stylów gry, pokrewieństwo temperamentów sprawiło, iż rozumieli się w locie, zgadzali się w walce i jedno wydobywało z drugiego maximum umiejętności. [O, s. 65].

Zatem wiąże bohaterów sama gra w tenisa (Leszczuk jest trenerem), umożliwiająca w naturalny sposób symetrię i będąca metaforą „odnoszenia się do siebie” ludzi, oraz sposób, w jaki się w tej grze odnajdują. W końcu całe otoczenie zaczyna widzieć w nich parę.

²³ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 89.

²⁴ Tamże, s. 78.

²⁵ Np. por. *Opętani*, s. 12, 39, 111.

Od pierwszych spotkań i sugestii w „ukrytej” akcji utworu dochodzi zatem do spiętrzenia się różnego rodzaju powiązań. Mniej już teraz mowy o wyglądzie zewnętrznym, więcej — o tajemniczych i nie mających swojego racjonalnego uzasadnienia wewnętrznych podobieństwach. Punktem zwrotnym jest tutaj sytuacja bardzo dla utworów (zwłaszcza lekkich, farsowych) typowa i jako chwyt literacki już mocno zużyta — słyhać kroki, kochanek chowa się w szafie w obawie przed odkryciem jego obecności w pokoju umiłowanej, z ukrycia śledzi scenę między ukochaną a jej oficjalnym narzeczonym (lub mężem). Tylko że u Gombrowicza ten oklepny chwyt jest użyty sprzecznie z konwencją, a poza tym — mimo że z punktu widzenia całej fabuły utworu jest drobnym incydentem — dla „ukrytej akcji” jest kluczową sceną, w której istota relacji Maja–Leszczuk zostaje raz na zawsze zdefiniowana. Marian nie jest kochankiem Mai, chowa się w szafie, gdyż inaczej zostałaby przyłapany na kradzieży, i to kradzieży nie z braku pieniędzy czy zwykłego łotrostwa, lecz z zemsty za pogardę Mai. Jest świadkiem tego, jak narzeczony krzyczy na pannę Ochołowską, wytykając jej podobieństwo do trenera oraz jej dwoistą naturę — połączenie niższości i wyższości, osoby wykwintnej i dziewczyny z półświatka. Tym samym, nie wiedząc o tym, Cholawicki potwierdza przeczucia Mai, i w konsekwencji wiąże ją już nieodwracalnie z Marianem. By uniknąć powtórnej rozmowy z narzeczonym, Maja, słysząc kroki, ucieka również do szafy, gdzie, ku swemu przerażeniu, odkrywa w ciemnościach kogoś, najprawdopodobniej złodzieja, którym jest... Leszczuk. I właśnie wtedy, przytula się do niego „lekką, ale w zupełnym zapamiętaniu” [O, s. 44]. Tym gestem poddaje się łączącej ich „symetrii”, poczuwa się do zasugerowanej niższości, akceptuje na chwilę zło w sobie (współuczestnicząc w cudzym złu) i... czuje się szczęśliwa. Potwierdza tym swój status „bycia widzianą jako podobna do Leszczuka”. I kiedy z kolei ucieka z szafy, a potem, nazajutrz, kiedy policzkuje nazbyt spoufalającego się z nią trenera — jest już inną osobą. Mimo przynależności do różnych sfer, z powodu lęku przed niższością i zarazem ciężenia ku niej stają się z Marianem równi.

Odwrotnie niż w popularnym schemacie, przypadkowe schronienie się w szafie czyni z Mariana i Mai parę — od tej pory wiedzą oni na pewno, że są w swojej najgłębszej istocie sobowtórami, że wyzwalają w sobie instynkt zła. Dalsze wypadki jedynie to potwier-

dzają: scena z wiewiórką (zabitą za namową Mai przez Leszczuka)²⁶ i następująca po niej bójka, dokonanie kradzieży pieniędzy Mai (z jej akceptacją i następnie współudziałem), wywołanie skandalu w Warszawie, oszustwo na meczu tenisowym, wzajemne posądzenia o zamordowanie Maliniaka („Gdyż jeżeli on mógłby to zrobić, to znaczyło, że i ona mogła... A jeśli mogła, to zrobiła.”, O, s. 262). Warto przy tym podkreślić, że wszystko to dzieje się właściwie poza główną akcją związaną z tajemnicą zamku, tak że nawet nowy rodzaj podobieństwa, gwałtowne sinienie warg, staje się tylko przypomnieniem sensacyjnej fabuły, rodzajem nawiązania.

Co ciekawe, na tym się w zasadzie „ukryta akcja” *Opętanych* kończy — następuje powrót do Połyki i zarazem do literackich konwencji, do powieści wkracza jasnowidz i przy pomocy Leszczuka, jako medium, rozwiązuje zagadkę zamku, a Maja z trenerem stają się po prostu parą zakochanych, których miłość zwycięża wszelkie przeszkody. Tak więc w trzech środkowych rozdziałach, XIV–XVI, rozstrzyga się właściwie sens dzieła. Splatają się w nich trzy główne wątki powieści oraz cztery odmienne style: tandetny wątek sensacyjno-romansowy, z jego ckliwie patetycznym stylem [O, s. 225–226], satyryczna w tonie wariacja na ten sam temat [O, s. 228]; pokrewny nieco stopniem emocjonalności, lecz epatujący czytelnika „grozą”, wątek gotycki [O, s. 231–262]; oraz — z pozoru marginalny, za to w gruncie rzeczy najbardziej serio (w nastroju i stylistyce) — wątek tworzenia się samoświadomości w procesie psychomachii między Mają a Leszczukiem, opis napięcia między trywialnością i okrucieństwem, szczerością i udawaniem oraz między społecznymi różnicami²⁷.

Zakończenie tego ostatniego wątku i przejście — już definitywne — na poziom „popularnej powieści gotyckiej” sprawia, że i głębsze problemy, i niektóre świetnie skomponowane scenki (np. „rozgrywka” między Szulkiem a Leszczukiem) giną w zalewie „sensacyjnych” opisów i zdarzeń. Rzeczywiście, efektem końcowym jest „dwuznaczny aliaż o nieostrym adresie”²⁸, gdyż, niestety, kompromitacji ulegają w utworze wszystkie istniejące w nim style.

²⁶ Maja posługuje się przy tym konwencją, staje się damą serca swego „rycerza” — mówi prowokująco i kokieteryjnie zarazem: „A gdybym ja pana poprosiła?” [O, s. 127]. Kaprys niczym z *Rękawiczki* Schillera...

²⁷ Tamże, s. 221, 224, 239.

²⁸ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*.

Gombrowicz: panna Ochołowska to ja

Nie, tego oczywiście nie powiedział Gombrowicz, nie mógł powiedzieć. Z jego pogardą dla *Opętanych!* Nie mówiąc już o niechęci do ujmowania siebie w jakiegokolwiek łatwe schematy. A jednak... Rola Mai w powieści jest o wiele ciekawsza, niżby to wynikało z samego rozwoju fabuły. To właśnie panna Ochołowska odkrywa zło, ale zło nie metafizyczne, „gotyckie”, lecz psychiczne, które powstaje na styku dwóch osobowości, jest przez nie współtworzone jako wynik interpersonalnego napięcia i wzajemnych oczekiwań, przegładania się w sobie nawzajem jak w lustrze. Owo napięcie, ten samonapędzający się mechanizm, jest właśnie przedmiotem opisanej wyżej ukrytej akcji utworu, która związana jest z relacją: Maja–Leszczuk. Łatwo rozpoznać tu problemy nurtujące samego pisarza — od *Pamiętnika z okresu dojrzewania* po wywiad z Dominikiem de Roux. Postępowanie Mai i jej „lustrzanego odbicia” — Leszczuka, pomijając to, co związane było z wątkiem tajemnicy zamkowej, dałoby się streścić słowami pisarza z *Rozmów...:* „istnieją czyny, których dokonujemy nie z jakichś zewnętrznych przyczyn, a dlatego, żeby utorować w nas samych drogę pewnym skojarzeniom, pewnej organizacji rzeczywistości. Są to czyny dokonywane na nas samych²⁹. Znów więc tekst samego autora *Wspomnień polskich* pełni najlepiej funkcję interpretantu...

Mają z Gombrowiczem łączy jeszcze więcej³⁰: pochodzenie społeczne i fascynacja osobami z niższej sfery (Marian, bal kelnerów), podobieństwo rodziny — matka (zakorzeniona w ziemiaństwie i jednocześnie świadoma przewrotów socjalnych, nie mająca bezpośredniego wpływu na postępowanie dziecka, lękająca się skandalu³¹), chęć ucieczki z domu³², zamiłowanie do tenisa (jedyne sport, według T. Kępińskiego, lubiany przez Gombrowicza³³), nieumiejętność poddania się konwencjom społecznym i towarzyskim; obsesje: podejrzwanie siebie o „wrodzone niebezpieczne skłonności natury” [O, s. 120], brak odporności na strach i ból zwierząt, chęć przerwania

²⁹ D. de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 54.

³⁰ Por. J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 175.

³¹ Zob. początek książki D. de Roux *Rozmowy...*

³² Zob. J. Jarzębski *Gombrowicz, ucieczka z rodzinnego domu*, w: *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa 1992.

³³ T. Kępiński *Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974, rozdz. 15.

tego bólu za wszelką cenę (jeszcze wyraźniej widać to u *alter ego* Mai – Leszczuka, w scenie z muchami)³⁴, jedzenie jako czynność związana z przynależnością do wyższej lub niższej sfery³⁵, pociąg do dwuznacznego towarzystwa intelektualno-kawiarnianego (warszawskie kontakty panny Ochołowskiej). Można by jeszcze dodać, że Maja jest jakby uosobieniem pozytywnego obrazu kobiety młodej i nie „podszytej dzieckiem”³⁶, a jej gra z Leszczukiem i uczucie do niego jest odbiciem fascynacji Młodą i Młodym, oraz samą młodością u Gombrowicza. I choć doszukiwanie się bezpośrednich podobieństw między osobą autora i bohaterem dzieła zawsze jest dosyć ryzykowne, to jednak sporo różnych związków da się w tym wypadku zaobserwować.

Dlatego na pytanie, czy ta powieść mówi coś nowego o Gombrowiczu, trzeba odpowiedzieć: nie, ale trzeba też wyraźnie stwierdzić, że w *Opętanych* znajduje się bardzo wiele motywów czy sądów znanych z wcześniejszej i późniejszej twórczości autora, związanych także z jego osobą. Co sprawia, że powieść wpisuje się swoją problematyką w całość dorobku artystycznego pisarza. I jeśli ktoś czyta tę książkę po zapoznaniu się z wszystkimi innymi utworami Gombrowicza, zyskuje dodatkowy wgląd w jego twórczość, oraz — jak to się niżej okaże — być może także odpowiedź na pytanie o warsztatowe powodzenie pozostałych dzieł.

A obawa o to, czy odnajdywanie głębszego sensu *Opętanych* nie wynika czasem z tego, że — jak okazało się po latach — powieść została napisana przez pisarza o znanym już w świecie nazwisku, jest w gruncie rzeczy bezzasadna — ten mechanizm jest dwustronny: status lektury wyznacza zawsze styl odbioru, ale też jest zarazem przezeń wyznaczany. Poza tym każdy utwór może być czytany jako świadectwo literackich poszukiwań autora, oraz — jako fakt biograficzny.³⁷ W wypadku *Opętanych* szczegółowa analiza — jak o tym przekonują prace Marii Janion i Jerzego Jarzębskiego — odkryć musi rzeczywiście istniejące w powieści, choć umieszczone w obcym kontekście, „poważne” wątki.

Wypadek w laboratorium

Właściwie jest to zaskakujące i frapujące zarazem, że autor świetnego debiutu, jakim był *Pamiętnik z okresu dojrzewa-*

³⁴ Por. W. Gombrowicz *Opętani*, s. 123-125 i 277 oraz tegoż *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1986, s. 48 i 53.

³⁵ W. Gombrowicz *Opętani*, s. 234 i *Dziennik 1957-1961*, s. 192.

³⁶ W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1988, s. 182.

³⁷ Por. W. Gombrowicz *Proza...*, s. 170.

nia, nowatorskiej *Ferdydurke* i *Iwony, księżniczki Burgunda* napisał potem zdecydowanie gorszych i — w stosunku do innych swoich utworów — mało odkrywczych *Opętanych*. Gdyby była to zwyczajna parodia powieści popularnej czy gotyckiej (wszak tyle w nich wewnętrznych sprzeczności i humoru!), albo całkowicie poważna realizacja gatunku — sprawa byłaby zupełnie prosta.

Tymczasem czytelnik dostaje do ręki powieść wewnętrznie „pękniętą”, składającą się z nieprzystających do siebie elementów: dzieło, w którym kłóć się ze sobą style, tematy, nastroje i poziomy wypowiedzi. Tak jakby autor — pod wpływem własnych zapatrywań na „książkę pospolitą” jako „zjawisko społeczne”, „czynnik kształtujący kulturę ogólną”³⁸ — chciał stworzyć takie właśnie z natury swojej pospolite dzieło, a jednocześnie zrobić je naprawdę dobrze, po czym... wpadł we własne sidła: nastąpiło „pomieszanie rodzajów”³⁹. Nie w sensie połączenia grup literackich, ale pomieszania tego, co „wysokie” z tym, co „niskie”, powieści dla kucharek z literackim żartem oraz nieco absurdalną czy groteskową nowoczesną powieścią psychologiczną. To, że całość nie została przed wojną odebrana jako eksperyment, wcale więc nie dziwi — kto szukałby tak przewrotnego w swej intencji (jeśli była w ogóle taka intencja) eksperymentu w codziennym, brukowym piśmie? Zwłaszcza, że to doświadczenie z formą trudno uznać za udane — częściowa jedynie kompromitacja popularnych, literackich wzorców nie może pełnić funkcji żadnej artystycznej prowokacji, niczego nie demaskuje, ani — jak to się często dzieje u Gombrowicza — nie stwarza nowej estetycznej jakości⁴⁰. Jest więc bardzo prawdopodobne, że tajemnica warsztatowego niepowodzenia *Opętanych* tkwi w samym punkcie wyjścia, tj. w braku odniesienia do jakiegoś wyższego literackiego wzorca.⁴¹ Inne utwory Gombrowicza zawsze przecież taką „bazę” posiadają (o czym także chętnie sam autor wspomina). Jakby obecność jakiegoś usankcjonowanego tradycją, wysokiego stylu wyzwalała ukryty mechanizm w stylach i konwencjach podrzędnych, jakby Filidor domagał się zawsze swojego anty-Filidora, by uruchomić grę. I, być może, rozumiał to Gombrowicz właśnie dzięki fiasku *Opętanych*, dzięki nieudanemu doświadczeniu w laboratorium formy. Przekonuje mnie opinia K. A. Jeleńskiego, zawarta w przedmowie do powieści: „nie-

38 Tamże, s. 142.

39 Tamże.

40 Por. M. Głowiński *Rapsodia konstruktywna*, w: *Gombrowicz i krytycy*.

41 Podsunął mi tę myśl Aleksander Fiut, za co dziękuję.

chęć Gombrowicza do *Opętanych* brała się po części z jego poczucia niepowodzenia: w gruncie rzeczy, ta powieść, napisana zdawałoby się pod tandetny gust „Czerwoniaka”, z dawien dawna przeznaczona była do publikacji w „Le Monde”⁴².

A zatem, zamiast dobrej „złej” powieści napisał Witold Gombrowicz złą „dobrą” powieść, „przebraną w kostium horroru i upodobnioną w ten sposób do niezliczonych książek anonimowych autorów”⁴³. Tego przynajmniej, że jest to powieść „przebrana” i „upodobniona” nie sposób kwestionować.

⁴² K.A. Jeleński *Pożytek z niepowodzenia*.

⁴³ Tamże.