

Włodzimierz Bolecki

"Forma, śmiech i rzeczy ostateczne :
studia o Gombrowiczu", Jan Błoński,
wydanie 1, Kraków 1994 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/4, 179-190

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ze sprawą osobowości, z której rozwikływania wypada gatunek zwany kroniką zwolnić, jest i ten kłopot, że w wypadku osób z taką właśnie jak Irzykowskiego rolą pierwszoplanową nie bardzo wiadomo, komu by jej opis powierzyć: w literaturoznawstwie ostatnich dziesięcioleci mniej lub bardziej niechętnie do tych kwestii się odnoszono. Wynikające z tego zakazy nie były bynajmniej oczywiste – ale przecież i nadal nie są oczywiste kompetencje i sposoby rekonstrukcji osobowości historycznych. Jest to ciągle ważny kłopot, jeśli się zważy, że każda osobowa obecność w tradycji jest zwykle obudowywana wyobrażeniami osobowościowymi, a to domaga się przecież poznawczego wyjaśnienia.

Kronika Winklowej przynosi historykowi literatury najbogatszy dotąd obraz biograficzny Irzykowskiego – obraz, w którym wiele informacji pojawia się po raz pierwszy, w innych pojawiają się nowe szczegóły. Obok takiej oceny tej książki jako realizacji autonomicznych zajęć biografistyki i bibliografii trzeba ją także wysoko oceniać jako zgromadzenie materii, którą różne typy działalności literaturoznawczej mogą wykorzystywać do swoich celów, nie mówiąc już o interesach możliwych wyznawców (jak wiadomo, Irzykowski miał nadzieję, że jego dzieło stanie się dla kogoś „ostoją”, „ustroniem”, „kryjówką”, i nadzieja to chyba niedaremna, choć jej realizacja nie musi być głośna).

Książki tego typu z niejasnych powodów (niemożność pośpiesznej i byle jakiej weryfikacji?) są zwykle nie doceniane i oficjalnie rzadko oceniane. Są powszechnie użytkowane, ale trochę jako *res nullius*. Zapomina się łatwo o trudzie kryjącym się za ustaleniem czasem zupełnie drobnego faktu czy autorstwa skrytej gdzieś recenzji. A ten trud trzeba sobie cenić szczególnie, albowiem czytelnik monografii Winklowej został właściwie na zawsze zwolniony z jego powtórzenia. Czegoś takiego nie ma przy monografiach interpretujących, w których ciągle zaczyna się od początku. W takim razie książka Winklowej ma zapewnione w świecie literaturoznawczym o wiele dłuższe trwanie niż owe monografie z natury efemeryczne. A przecież i długość tego trwania mamy na oku, kiedy decydujemy się na to niepewne, bezustannie podejrzewane o czary zajęcie, jakim jest opowiadanie historii literatury.

Wojciech Głowala

Jan Błoński, *FORMA, ŚMIECH I RZECZY OSTATECZNE. STUDIA O GOMBROWICZU*. Wydanie 1. Kraków 1994. Wydawnictwo „Znak”, ss. 284.

Nareszcie!

Najwcześniejszy tekst Błońskiego w tej książce pochodzi z r. 1971, najnowszy – z 1990. Na książkę składają się więc artykuły przygotowywane przez autora w ciągu 20 lat. Biorąc pod uwagę datę publikacji, od napisania przez Błońskiego pierwszego z zebranych w niej esejów upłynęło – bagatela! – ćwierć wieku. Gdyby jednak nie nota bibliograficzna lub pamięć o datach pierwodruków (a niektórzy pamiętają), przypadkowy czytelnik mógłby sądzić, że otrzymał książkę napisaną dopiero niedawno.

Błońskiego *Studia o Gombrowiczu* to nie tylko zbiór artykułów, lecz nowa spójna całość, w której poszczególne teksty, po stylistycznych i kompozycyjnych przeróbkach, pełnią funkcje rozdziałów. Zasadą kompozycyjną tej całości jest chronologia powstawania utworów Gombrowicza. Błoński podzielił książkę na dwie części. Część I tworzą interpretacje pojedynczych utworów. Zaczyna więc krytyk od studium na temat *Ferdydurke*, a następnie przedstawia artykuły dotyczące *Ślubu*, *Dziennika* oraz *Operetki*.

Rozprawa o *Ferdydurke* (najobszerniejsza, bo zajmująca prawie 40% objętości książki) jest niewątpliwie najbardziej wszechstronną spośród dotychczasowych interpretacji tej powieści. Błoński jest utworem Gombrowicza najdosłowniej zafascynowany (*Fascynująca „Ferdydurke”* to tytuł całego rozdziału) i jeśli gdzieś znajduje Gombro-

wicza, który mu jest najbliższy, to właśnie w tej powieści. Niewątpliwie majstersztykiem analitycznym są tu rozważania o tzw. nowelach wtrąconych, którym dotychczasowi badacze *Ferdynurke* poświęcali mało uwagi.

W studiach o *Ślubie*, *Dzienniku* i *Operetce* Błoński mniej odwołuje się do swej fascynacji tekstami poszczególnych utworów, bardziej natomiast zwraca uwagę na ich wewnętrzne tajemnice i zagadki. Jest hermeneutą, który przekazuje czytelnikom swoje rozumienie Gombrowiczowskich szyfrów.

W części II (stanowiącej mniej więcej jedną czwartą całości) znajdują się natomiast eseje przekrojowe, których problematykę wyznaczają ich tytuły: *Gombrowicz i rzeczy ostateczne*, *Gombrowicz a ethos szlachecki*, *Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne* oraz *Gombrowicz a literatura dwudziestolecia*. Każdy z tych esejów jest małą encyklopedią wiedzy o Gombrowiczowskich problemach. Szczególnie lubię esej drugi, poświęcony tradycji sarmackiej u Gombrowicza. Mimo że opublikowany 20 lat temu, nadal zachowuje świeżość jednego z najbardziej oryginalnych oświeleń Gombrowiczowskiej strategii pisarskiej. Książkę kończy wspomnienie Błońskiego o spotkaniach z Gombrowiczem w Royaumont i Vence (*Strzykawka Gombrowicza*).

Zanim zacznę się zachwycać studiami Błońskiego o Gombrowiczu, jeszcze je trochę poopisuję.

Błoński nie skomponował monografii twórczości Gombrowicza (to już zrobił przed laty Jerzy Jarzębski) ani studium o jej poszczególnych problemach (co próbował zrobić Andrzej Falkiewicz). Nie konstruował też portretu Gombrowicza człowieka (listę interpretacyjnych pomyłek otwierają domysły Artura Sandauera, a zamykają — oby! — wymysły Tadeusza Kępińskiego). Nie zajmowały go zagadnienia konstruktywnej parodii (jak Głowińskiego) ani interakcyjny wymiar Gombrowiczowskiego świata (jak Łapińskiego). Błoński nie rekonstruował również społecznej roli Gombrowicza pisarza, pamiętnikarza, publicysty czy recenzenta — słowem, nie wglębiał się w pasjonujące skądinąd materiały zawarte we *Wspomnieniach polskich* i *Variach* Gombrowicza bądź tomach przygotowanych przez Ritę Gombrowicz i Włodzimierza Kalickiego. Książka Błońskiego jest po prostu książką krytyka — zapisem osobistych lektur, zaciekawień i fascynacji. To jest „mój Gombrowicz” — mówi Błoński. Nie ma zatem sensu pytać krytyka, co i dlaczego pozostawił poza obszarem własnych zainteresowań. Swoje miejsce Błoński określa bowiem wystarczająco precyzyjnie: chce być jak najbliższe tekstów i rozjaśnić „stopniowo poszczególne dzieła” (s. 6). Nie zajmuje się jednak wszystkimi utworami ani ich problemami, wybiera tylko te, które go „najbardziej intrygowały”. Nie pisze o Gombrowiczu rozprawy historycznej ani historycznoliterackiej. Z gombrowiczoologii Błoński wybiera więc tylko bliskie sobie wątki, ale — co w polonistyce coraz radsze — wszystkim potrafi oddać sprawiedliwość. Mając własną i oryginalną wizję Gombrowicza (o czym za chwilę) Błoński potrafi docenić cudze odczytania — czasem sygnalizuje wobec nich swój dystans lub wątpliwość, ale znacznie częściej z uznaniem przywołuje co trafniejsze odczytania innych. Cieszy go nie tylko Gombrowicz, cieszy go także ruch myśli wokół Gombrowicza.

Studia Błońskiego to przede wszystkim próby (czyli eseje) rozświetlenia Gombrowiczowskich zagadek, glosy i komentarze, w których krytyk stara się być wobec tekstów pisarza maksymalnie lojalny, chociaż jest — jak sądzi — także „stronniczy”. To jednak zdecydowanie za mocne określenie, skoro w całej książce niewzruszenie Błoński „trzyma stronę” Gombrowicza — nawet gdy spotkanie z nim *tête à tête* pozostawia uczucie chłodu i obojętności. Jest więc nie tyle stronniczy, co — w najlepszym znaczeniu tego słowa — subiektywny. Mówi tylko od siebie, a nie w imieniu gombrowiczoologii i jej „mnogości odczytań”, toteż świadomie rezygnuje z konstruowania interpretacji wyczerpującej.

Co więc Błońskiego w Gombrowiczu pociąga najbardziej?

Na pewno postawa pisarza, jego genealogia kulturalna i jego program twórczy. Ale z jednym uzupełnieniem — wszystko to wpisane jest w Gombrowiczowskie teksty,

w ich kształty i znaczenia. Rzecz Błońskiego jest co prawda o Gombrowiczu, ale nie o konkretnym człowieku ani o jego formułowanych wprost poglądach. Książka Błońskiego to opowieść o romansie, jaki krytyk ma od kilkudziesięciu lat z tekstami wielkiego pisarza. Gombrowicz Błońskiego bowiem to Gombrowicz odczytywany, rozszyfrowywany, wyinterpretowywany z literackiej faktury utworów, a nie z materii życia. Dla Błońskiego Gombrowicz jest pisarzem nie tylko ukrytym w tekstach, jak każdy autor, lecz także z premedytacją ukrywającym się we wszystkim, co pisze, mówi i robi, i z tego ukrywania czyniącym zasadę swojej sztuki – zatem ukrytym podwójnie, a nawet potrójnie. To chyba Błońskiego fascynuje w Gombrowiczu najbardziej. Wyzwanie rzucone czytelnikom przez pisarza, któremu krytyk musi sprostać, a nie odwrotnie. Ileż bowiem tekstów Błońskiego jest ciekawszych od twórczości autorów, którym poświęca uwagę!

W Gombrowiczu fascynują Błońskiego myśl i artyzm, intelekt i sztuka, dwie siły tworzące idealnego Artystę. Poza obszarem zainteresowań krytyka pozostaje więc życie pisarza – nawet to utrwalone w jego własnych relacjach. Jako krytyk Błoński postępuje zatem odwrotnie niż Gombrowicz, o którym przecież sam napisał, że dawał „zawsze pierwszeństwo życiu przed myślą” (s. 238). Zawsze? Raczej „niekiedy”, albowiem – jak czytamy w tym samym miejscu – „w poglądach Gombrowicza nie ma żadnej konsekwencji [...]” (s. 238).

Eseje Błońskiego to zawsze mistrzowskie interpretacje poszczególnych tekstów i ich zakamarków. Niezależnie od interpretowania fragmentów, Błoński wybiera najtrudniejszy sposób prezentowania utworu – lekturę procesualną. Wciąga go dynamika tekstu, jego rozwój, zmienność, niespodzianki i zagadki lektury – czyli cały dramatyzm wewnątrztekstowych spotkań autora z czytelnikiem. Ale z drugiej strony także dramatyzm zmagania czytelnika z utworem. Romans – romansiem, lecz pod elegancją i maestrią wywodów krytyka trzeba dostrzec ogrom trudności, z jakimi się boryka: te wszystkie niejasności i wieloznaczności, anakoluty i amfibologie, aporemy i aporie, solecyzmy, absurdy i najzwyczajsze dziwaczności tekstu – słowem, bariery i barykady, jakie Gombrowicz piętrzył przed wszystkimi, którzy postanowili wydrzeć mu choć cząstkę tajemnicy jego sztuki, a zatem jego „ja”.

Interpretując poszczególne utwory, Błoński ani przez chwilę nie traci jednak z oczu całości dzieła Gombrowicza. Problemy pojedynczych tekstów są dla niego zawsze okazją do kreślenia linii rozwojowych całego pisarstwa Gombrowicza. Czytelnik dowiadyuje się więc od Błońskiego nie tylko, co znaczą literackie pomysły autora, poszczególne figury jego utworów i wypowiedzi konkretnych bohaterów, lecz także jakie jest ich miejsce w całości dzieła Gombrowicza. Błoński szuka bowiem stale podobieństw i różnic między *Ferdydurke* a *Trans-Atlantykem*, między *Pornografią* a *Kosmosem*. Np. w dwóch pierwszych Gombrowicz – zdaniem Błońskiego – „nie jest jeszcze zupełnie pewien, kim jest i do czego zmierza”, w dwóch ostatnich „dobrze widoczny” jest „smutek dojrzałości”. Ta wewnętrzna komparatystyka wyraźnie ujawnia się też przy omawianiu innych wymiarów Gombrowiczowskiego dzieła, np. ewolucji bohatera i koncepcji Formy, a przede wszystkim – zasadniczych problemów filozofii i antropologii Gombrowicza. Leitmotywem interpretacyjnym *Studiów o Gombrowiczu* jest np. teza o wszechmożliwości, czystej potencjalności, o stałym stwarzaniu się i nieprzewidywalnej zmienności zachowań jednostki.

Ta interpretacyjna warstwa książki Błońskiego stanowi jej zasadniczy nerw – i – co tu owijać w bawełnę (dlaczego w bawełnę?) – nieprześcignione mistrzostwo Wielkiego Krytyka. Było gombrowiczołogów wielu... i tak dalej.

W każdym zdaniu książki Błońskiego widać fascynację autora twórczością Gombrowicza. Błoński nie waha się nazwać Gombrowicza pisarzem „genialnym” i „Mistrzem”. Wielkość Gombrowiczowskiej sztuki jest w tych szkicach poza dyskusją – problem stanowi jedynie dobranie się do jej tajemnic. To one przyciągają, ale też niepokoją i kuszą, są wyzwaniem, które angażuje całą intelektualną i literacką

wirtuozerię krytyka. Cóż bowiem dla krytyka radośniejszego nad przekonanie o niewyczerpywalnym artyzmie tekstów i intelektualnej niezwykłości pisarza, którego dzieło studiuje i komentuje?

Jednak „widząc jasno” i czytając Gombrowicza „w zachwyceniu”, Błoński jest najdalszy od krytyki ekstatycznej. Im bardziej wnika w zawirowania Gombrowiczowskiego świata, tym częściej z pisarzem... polemizuje. Nie przekonują go autokomentarze Gombrowicza do *Ślubu* (s. 137), w *Dzienniku* dostrzega „głupie żarty, senne belkoty i dziwaczne błazeństwa” (s. 157), nie ufa jego tezie, że „od gęby nie ma ucieczki” (s. 161), w polemice z Dantem dostrzega brak oryginalności (s. 168), co bardziej prowokujące stwierdzenia uważa za wątpliwe i niepokojące (s. 177), wreszcie, doceniając heroizm, a nawet patos Gombrowiczowskiej postawy intelektualnej, tu i ówdzie dostrzega także jej... śmieszność (s. 260).

Co tu dużo gadać. Narracje Błońskiego to arcydzieła literackiej hermeneutyki, pomysłowe, wnikliwe i zachwycające literacko. Błoński bowiem nie tylko odkrywa fascynujące wymiary Gombrowiczowskiego dzieła, ale i – co wiadomo nie od dzisiaj – fascynująco o nich opowiada.

Kim jest zatem Gombrowicz Błońskiego? Zapewne najwybitniejszym w literaturze polskiej XX w. filozofem istnienia i wolności jednostki. Także najwnikliwszym krytykiem narodowych wad i wzmianek, choć ten temat zaledwie rysuje się w tle książki. A w końcu – wielkim artystą, który ze swej twórczości i życia uczynił zdumiewająco spójne dzieło. Niewątpliwie najbardziej fascynują Błońskiego Gombrowiczowskie wyprawy w głębiny indywidualnej psychiki, podświadomości, skrytych pragnień, w rejony zbroczeń, dewiacji, wstydu i stłumień oraz ucieczek od społecznych ograniczeń i deformacji, wyprawy, które – tajemnicą talentu pisarza – przemienione zostały w arcydzieła literatury polskiej.

Leitmotiwem książki Błońskiego – jak wspominałem – jest Gombrowiczowska koncepcja człowieka w nieustannym ruchu, w wirze przemian, wędrującego przez rozmaite doświadczenia międzyludzkie i intelektualne, ale nie zatrzymującego się w żadnym punkcie, krytycznie wypróbowującego formy i schematy, by je natychmiast odrzucić i zacząć eksperymenty od początku, a zatem człowieka, który nie mając gotowej tożsamości stale jej poszukuje. Gombrowicz krytyczny i wątpiacy, niekonsekwentny i przenikliwy, przymierzający maski i stroje, po to by dotrzeć do nagości, łączący indywidualne ze społecznym, podświadome z wyrozumowanym, duchowe z cielesnym, nikomu w żadnym miejscu nigdy nie pozwala się utrwalić, uchwycić, sportretować, zamknąć...

Fascynująca interpretacja. Toteż cokolwiek zostanie jeszcze o Gombrowiczu powiedziane, a ile jest jeszcze do zrobienia, wiedzą najlepiej gombrowiczolodzy, Janowi Błońskiemu jesteśmy winni dozgonną wdzięczność za to wszystko, co już napisał w swoich szkicach w „jasności i zachwyceniu”. Do długiej listy krytycznoliterackich niezwykłości, za które, jak napisał przed laty Janusz Sławiński, „powinniśmy kochać Jana Błońskiego”¹, dorzucić można po prostu książkę o Gombrowiczu – oraz wszystkie pozostałe. W tym także te, na które jeszcze czekamy.

Nie byłbym sobą, gdybym się teraz z autorem tej wspaniałej książki nie podroczył. Ale nie o sprawy, które w rozważaniach Błońskiego są drugorzędne, jak choćby rozmaite szczegóły z gombrowiczowskiej recepcji. Np. „Skąd Dante? – pyta Błoński. – Czy Gombrowicz kiedykolwiek zajmował się Dantem? Nigdy” – odpowiada (s. 165). – Ależ tak, ależ tak! – chciałoby się wtrącić. – Kiedy? – Od początku twórczości. Czyż to nie kryptocytat z Dantego znajduje się na początku *Ferdynurka*, by przewijać się przez całą powieść niby muzyczny i arcyważny *leitmotiv*? Koniec drugiego akapitu

¹ J. Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?* (1979). W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990.

powieści jest przecież następujący: „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był zielony”².

To właśnie porównanie wędrowek Józia do przekraczania kolejnych progów Dantejskiego piekła było arcytrafną interpretacją międzywojennych krytyków.

Zostawiam jednak na boku te filologiczne smaczki, by podjąć z Błońskim dyskusję na jego własnym terenie.

Jeśli bowiem przyjąć za Błońskim, że człowiek Gombrowicza jest czystą potencją i notorycznym Proteuszem wymykającym się wszelkim definicjom, to – można zapytać – w jaki sposób krytyk może go opisać?! Jakimi narzędziami może uchwycić ten czysty ruch i wszechzmiennność i skąd ma pewność, że dopracowując się lokalnej (dla danego tekstu lub jego fragmentu) interpretacji Gombrowiczowskiego bohatera nie formułuje sądów, które zaraz zostaną unieważnione? Ależ tak – odpowie zapewne Błoński – lojalnemu krytykowi, który chce być blisko tekstu, nie zostaje nic innego jak opisywać kolejne formy, w jakie wciela się Gombrowiczowski Proteusz. Opisać go to tyle, co przedstawić listę jego nie kończących się metamorfoz. Toteż w charakterystykach Gombrowiczowskiego bohatera odnajdujemy długą serię objaśnień, które często się uzupełniają, ale także wykluczają. A zatem: wiązka szans i nieobliczalność (s. 19), ale też Robinson własnego wnętrza (s. 18), łęki człowieka osaczonego (s. 25), ale również kuszonego przez bezformie; zanurzony we śnie, a zarazem reżyser, majsterkowiec działający na rzeczywistości (s. 63), poddany władzy podświadomości (s. 67) i władzy *libido*, a zarazem esteta i artysta (s. 67), gracz igrający z czytelnikiem (s. 149), a zarazem czysta potencja, ruch naprzód i nic więcej (s. 112), wreszcie „czysta wolność” (s. 169) i cierpiący z bólu konkretny człowiek (s. 173).

Jeśli tak, to kto kogo opisuje? Czy to krytyk wydziera autorowi jego tajemnice, czy raczej autor-Proteusz podrzuca, kiedy zechce, krytykowi swoje wcielenia? Krytyk byłby więc niczym Edyp, któremu zdaje się, że ucieka od swego przeznaczenia, a tymczasem z każdym krokiem realizuje jego scenariusz...

A jeśli w formule Gombrowiczowskiego człowieczeństwa jest – jak chce Błoński – tylko czysta potencjalność i nie kończący się ruch do przodu, to skąd krytyk może mieć pewność, że „metafizyczna” interpretacja Gombrowicza jest trafniejsza niż interpretacja „interakcyjna”, a „komunikacyjna” niż „socjologiczna” albo „psychoanalityczna” niż „parodystyczna” czy „personalistyczna” niż „społeczna”, itd? Jeśli jedyny pewnik w tym proteuszowym tańcu stanowi „różnica”, to trzeba się zgodzić, że każda interpretacja Gombrowicza jest tak samo trafna jak pozostałe. Każda jest w równym stopniu uzasadniona, weryfikowalna, a zarazem żadna nie może być nadrzędna, bliższa tekstu i Gombrowiczowskiego świata. Być „bliżej tekstu” i „rozjaśnić” go oznaczałoby wówczas jedynie nie kończące się mnożenie punktów oświelenia. Jednak zamiast oświetlania ciemnych tajemnic i zagadek pisarza mielibyśmy naświetlanie tego, co samo świeci swoim własnym światłem. Nie głębia i perspektywa wiodłyby spojrzenie krytyka, lecz płaszczyzna, nie relacja między obiektem a jego odbiciami, lecz wyłącznie pusta gra luster. Wizja to zaiste postmodernistyczna i ona też coraz częściej kusi kolejnych czytelników. Ale nie Błońskiego.

Jeśli bowiem uważniej przyjrzeć się postępowaniu krytyka, okaże się, że choć zmienia on swoje interpretacje Gombrowiczowskich wcieleń (niedowcieleń), to jednak nie wszystkie urównorzędnia. Powiedziałbym raczej, że Błoński testuje różne koncepcje interpretacyjne w zależności od ich przydatności. W jednym miejscu dystansuje się np. wobec opisów Gombrowicza w kategoriach teorii komunikacji, ale gdzie indziej uzna je za najważniejszy klucz interpretacyjny (s. 94, 185), raz opowiadania z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* wydają mu się „najtrudniejsze” (s. 6), innym razem „łatwo je zrozumieć” (s. 27). Słowem, czasem krytyk przeczy sobie (jak sam Gombrowicz), czasem zapomina o konsekwencji wywodu (jak sam Gombrowicz), czasem nie-

² W. Gombrowicz, *Ferdynurke*. Kraków 1986, s. 6. Podkreśl. W. B.

oczekiwanie zmienia sposób interpretacji, ale nigdy to, co pisze, nie jest tylko „ruchem naprzód i niczym więcej”. Wbrew interpretacyjnym metaforom Saturna i Proteusza, Gombrowicz Błońskiego nie jest czystą potencjalnością. Wręcz przeciwnie – to pisarz o głębokim, pełnym i skłębionym wnętrzu. Toteż w całej książce Błońskiego, niezależnie od daty pisania poszczególnych esejów, jako kontrapunkt wobec jego własnej przecież tezy o proteuszowej wieloznaczności pisarza rozwija się teza o jego indywidualnej i dramatycznej problematyce. Jakiej? Opowiadania Gombrowicza stają się jasne – pisze Błoński – gdy je potraktować jak „fantazje psychoanalityczne” i wycieczki „w głąb podświadomości”. Oto teza i klucz. Najpełniejszą realizację znajdują w interpretacji *Ślubu*, który Błoński uważa za „tragedię psychoanalityczną”.

Wobec tej interpretacji mam trzy zasadnicze zastrzeżenia. Po pierwsze, stoi ona w jaskrawej sprzeczności z tezą, którą sformułował Błoński w interpretacji *Ferdydurke*, a mianowicie z przekonaniem, że człowiek Gombrowicza „jest potencją, ruchem naprzód, niczym więcej” (s. 112). Interpretacja psychoanalityczna prowadzi bowiem do wniosków o skrajnym determinizmie postawy bohatera, podczas gdy interpretacja – by tak rzec – proteuszowo-saturnowa zakłada równie skrajny indeterminizm. Pierwsza w ogóle likwiduje problem wolności, wolnej woli, gry i konwencji społecznych, druga czyni z nich sedno Gombrowiczowskiego tańca. Rzecz nie tylko w odmienności wniosków interpretacyjnych, lecz także w ich konsekwencji dla rozumienia ewolucji Gombrowiczowskiej koncepcji człowieka. Mówiąc w skrócie, teza, że *libido* i inne podświadome instynkty rządzą bohaterem *Ślubu*, uniemożliwia zbudowanie Gombrowiczowskiej koncepcji człowieka, której przykładami mogłoby być równocześnie Józio Kowalski i Henryk. Za dwiema kompletnie różnymi interpretacjami kryją się bowiem dwie całkowicie różne i wykluczające się antropologie. A poza tym czyż psychoanaliza tłumaczy „strachy metafizyczne”, które tak wnikliwie opisał Błoński?

Drugie zastrzeżenie dotyczy w ogóle stosowania klucza psychoanalitycznego do tekstów Gombrowicza. Twierdząc, że opowiadania „łatwo zrozumieć” jako psychoanalityczne fantazje, Błoński w gruncie rzeczy dokładnie powtarza tezę... przedwojennych recenzentów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Co o niej sądził sam Gombrowicz, nie muszę przypominać, wszak z irytacji na krytyków, jaką wywołała w autorze tych opowiadań, zrodziła się *Ferdydurke*...

Moje zastrzeżenie ma jednak szerszy aspekt. Czy poetyka Gombrowicza w ogóle dopuszcza stosowanie klucza psychoanalitycznego? Czyż nie jest tak, że jednym z jej celów staje się uniemożliwienie tych kuszących interpretacji zakładających proste powiązanie przedstawienia i jego sensu, narratora i autora, zachowań bohatera i ich znaczeń? A cała Gombrowiczowska gra służy przecież – Błoński wie to najlepiej – odrzucaniu tych prostych relacji. Interpretacja psychoanalityczna zakłada, że postać jest „żywym człowiekiem” – Witkacy mówił tu o „psychologii realistycznej” – i nie zna pojęcia literackiej konwencji, gry, mistyfikacji językowej, nie odróżnia zdarzeń rzeczywistych od semantyki języka, itd. Otóż albo tekstami Gombrowicza rządzi ruch konwencji, który mediatyzuje i rozwirowuje wszystkie sensy, albo teksty te są bezpośrednim zapisem stłumień, kompleksów, namiętności, instynktów *etc.* Albo bohater Gombrowicza jest „ontologicznie” taki sam jak np. Róża w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej, albo tańczy w rytm zupełnie innej melodii.

A oto trzecie zastrzeżenie, któremu muszę poświęcić więcej miejsca. Rzecz dotyczy bowiem interpretacji tekstu *Ślubu*. Odnoszę wrażenie, że interpretacja Błońskiego wzięła się z potrzeb... inscenizacji teatralnej. Kiedy aktor ma grać postać, musi mieć hipotezę jej osobowości – klucz psychoanalityczny świetnie wówczas pasuje do interpretacji roli odtwarzającej żywego człowieka. Tymczasem sztuki Gombrowicza są na wszystkich poziomach tekstami literackimi i nie sposób ich traktować tylko jako partytur dla reżysera – takimi partyturami są np. niektóre utwory Różewicza. Oznacza to po prostu, że każdy element sztuk Gombrowicza wymaga podwójnej interpretacji – i literackiej (wewnątrztekstowej), i teatralnej. Będę mówił tylko o tej pierwszej.

Szukając w psychoanalizie klucza do *Ślubu* Błoński – siłą rzeczy – pomija lub minimalizuje te fragmenty tekstu, które nie są w takiej interpretacji potrzebne, a „psychoanalizuje” te, które wymagają uprawomocnienia jego interpretacji. Pierwszym i najważniejszym jest oczywiście sen, traktowany jako forma objawiania się podświadomości i głębinowej jaźni bohatera.

Sen w interpretacji Błońskiego (i nie tylko jego) staje się taką samą realnością jak – *excusez le mot* – atak serca lub złamanie nogi. Dlaczego jednak sen w *Ślubie* traktować aż tak serio i tak substancjalnie!? Bo bohaterowi coś się śni? A dlaczego nie potraktować snu w *Ślubie* po prostu jako konwencji, a zatem najbardziej umownej literackiej formy przedstawiania nie śnionych treści? Wówczas sen nie byłby ekspresją stłumionych instynktów i podświadomości, lecz konwencją równie oczywistą co monolog wewnętrzny bohatera.

Do formalnego, a nie psychologicznego (psychoanalitycznego) traktowania snu w *Ślubie* zachęca mnie przede wszystkim jego szekspirowski rodowód. Ostatecznie fakt, że Hamletowi ukazuje się duch ojca, a Makbetowi trzy wiedźmy-czarownice („okropne twory wyobraźni, mordercze widma bytujące” w jego fantazji), nie wymaga od krytyka i widza interpretacji psychoanalitycznej. Skłonny jestem zatem twierdzić, że sen w *Ślubie* jest raczej konwencją literacką, a nie znakiem i treścią podświadomości bohatera.

Drugi argument na rzecz konwencjonalności snu w tym dramacie znajdują we wcześniejszych utworach Gombrowicza. To przecież w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, a przede wszystkim w *Ferdydurke* – o czym pisałem w innym miejscu³ – pojawia się nieustannie motyw snu jako literackiej figury zdziwienia: „czy to jawa, czy sen” – powtarza stale bohater *Ferdydurke*.

Do czego zmierzam? Do tego, że tajemnice *Ślubu* tkwią, moim zdaniem, nie w podświadomości, czyli w „dramacie jaźni” bohatera, lecz w innych, często pomijanych obszarach problematyki tekstu dramatu. Powtarzam: tekstu, albowiem psychoanaliza nie zna pojęcia tekstu i wszystko w jej interpretacji jest ekspresją podświadomości...

Gdzież są te tajemnice tekstu? – mógłby ktoś zapytać. Przede wszystkim – już w pierwszych słowach Henryka, pomijanych chyba przez wszystkich interpretatorów. Także Błoński porządkując „dramat jaźni” zaczyna od słów Henryka: „Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem” (cyt. na s. 116). Zaraz, zaraz! Ale to jest dopiero trzecia strofka jego monologu! Wcześniej Henryk wypowiada chyba najciemniejsze słowa, jakie wyszły spod pióra Gombrowicza:

Zasłona wzniosła się... Niejasny kościół...
I niedorzeczny strop... Dziwne sklepienie...
A pieczęć tonie otchłań w otchłań czarnej
Zastygłej sfery sfer i kamień kamień...

Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam
Tam ołtarz zniekształcony obcego psalterza
Zamknięty klamrą bezsensu kielich
Co bezruch grążąc drąży się pasterza...⁴

Co znaczą te słowa, napisane tak ciemno (zwłaszcza w drugiej strofie), jakby ktoś połączył wiersze Tadeusza Micińskiego z *Mopsożelaznym piecykiem* Aleksandra Wata? Odpowiem od razu: nie wiem. Niejasne, rozluźnione i jakby zdefektowane związki semantyczne pomiędzy poszczególnymi słowami – przy ich domyslniej symbolice – stawiają interpretatora w nie lada kłopotcie. Czy jest w nich jakiś sens?

W hiszpańskim wydaniu *Ślubu* z 1948 r. (*El Casamiento*, Buenos Aires 1948) przygotowanym przez Alejandra Russovicha i samego Gombrowicza znajduje się przypis do tego fragmentu – sporządzony niewątpliwie przez Gombrowicza –

³ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

⁴ W. Gombrowicz, *Ślub*. W: *Dzieła*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. T. 6: *Dramaty*. Kraków 1986, s. 99.

w którym czytamy, że ten wiersz nie ma sensu, jest tylko zbiorem dźwięków zachowujących jedynie pozór sensu, głębokości, prawdy i samego wiersza (przypis 1 do s. 15 przekładu hiszpańskiego). Gombrowicz sporządził do hiszpańskiego tekstu *Ślubu* 20 takich przypisów. Z kolei francuskie wydanie *Ślubu* zawiera liczne fragmenty tekstu zamknięte przez Gombrowicza w nawiasach kwadratowych – fragmenty te autor uznał za mało istotne i w ten sposób sugerował ich opuszczanie w inscenizacjach teatralnych. Rzecz w tym, że ani przypisów, ani skrótów Gombrowicza nie ma w żadnym wydaniu polskim, co polskich badaczy jego twórczości stawia także przed kłopotliwymi problemami tekstologicznymi i interpretacyjnymi. Nie mam miejsca, by je tu roztrząsać, więc formułuję tylko jedno spostrzeżenie. Przypisy i skróty niewątpliwie ułatwiają lekturę przekładów *Ślubu*, ale trudno uznać je za ostateczne instancje interpretacyjne, mimo że wprowadził je sam Gombrowicz.

W otwierającym *Ślub* dwustrofowym wierszu jest – wbrew przypisowi do wydania hiszpańskiego – zbyt wiele „logiki”, by uznać go za bezsens jedynie. Np. przestrzenne (wertykalne i horyzontalne) zróżnicowanie wypowiedzi: Henryk najpierw patrzy w górę (strop, sklepienie), potem niejasno pojawia się motyw otchłani, następnie pojawia się podział przestrzeni na „tu” i „tam” (tzn. gdzie?), a wreszcie motyw „zamknięcia” (wrota) i drażnienia w bezruchu...

Błoński zauważa, że to „kościół wylania się w miarę, jak mówi Henryk” (s. 116), ale później nie nawiązuje już do tego arcyważnego spostrzeżenia.

A przecież – raz jeszcze wbrew przypisowi Gombrowicza do wydania hiszpańskiego – ten początek „wypromieniowuje” na cały tekst dramatu spłot rozmaitych motywów religijnych (na poziomie leksyki i sytuacji), które są bardziej wyraziste niż tematyka jaźni Henryka! Dość przytoczyć z pierwszych zdań Henryka: „psalterz”, „kielich” i „ołtarz”, a także „kościół” i „sklepienie” – w tym samym polu skojarzeniowym są jeszcze: „otchłań”, „sfera sfer”, „kamień”... Rolf Fieguth trafnie zauważa, że motywy sakralne pełnią kluczową rolę w dramacie. I wymienia następujące: motyw „kościół międzyлюдzkiego”, grę religijnych znaczeń w wyrażeniach „Ojciec” i „Syn”, „Jezus Maria”, „Najświętsza Dziewica”, tematyzowane odwołania do modlitwy, kazania, Wieczery Pańskiej, świętości, pychy, grzechu, wiary, *etc.* Cały ten „kościół międzyлюдzki” – komentuje Fieguth – jest parodią kościoła powszechnego. I dodaje: u podstaw idei dramatu leży msza, tzn. idea uświęcania związków międzyлюдzkich⁵. Łatwo to sprawdzić: nie kompleksy, podświadomość, *libido*, stłumienia itd. grają w warstwie stylistycznej tekstu Gombrowicza, lecz misterium mszy, liturgia słowa i ofiary – oczywiście wszystkie wpisane w ceremonię kościoła ludzkiego. „Jest coś uroczystego i tajemniczego [...], jakby msza się odprawiała” – powiada Henryk o tym, w czym uczestniczy⁶.

Można by jeszcze dorzucić wiele sygnałów przekształconej symboliki chrześcijańskiej, które „nakręcają” akcję dramatu – jak „palic” Pijaka i „dutknięcia” rękami. W misterium mszy ręce, a w akcie chrztu palec kapłana odgrywają však podstawową symboliczną rolę. Określenie mszy ludzko-ludzkiej tylko jako parodii mszy wyznania rzymskokatolickiego nic tu jednak nie wyjaśnia. Fieguth ma rację: atrybuty parodii służą wprowadzeniu poważnej problematyki filozoficznej. Jest nią problem władzy bez nadrzędnej sankcji, czyli kwestia uzurpacji człowieka do stwarzania słowem rzeczywistości, a zarazem władzy nad innymi ludźmi. Henryk mówi przecież wprost: „ustanowię sobie świętość i czystość, i sakrament – jak będę chciał. Boże, gdybym mógł zapanować!”⁷ Alegoryczne odczytania tej warstwy *Ślubu* poprzez postaci Hitlera i Stalina odłożmy jako zbyt banalne. Gombrowicz nie mierzy w egzemplarze gatunku, lecz w ludzkość jako taką.

⁵ R. Fieguth, *Słowo, sacrum i władza. Komentarze do „Ślubu” Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 1995, nr 1.

⁶ Gombrowicz, *Ślub*, s. 105. Por. W. Gombrowicz, *Dziennik*. T. 1. Paryż 1971, s. 86–89.

⁷ Gombrowicz, *Ślub*, s. 165.

Bliska jest mi interpretacja Fiegutha – choć dotyczy tylko *Ślubu* – ponieważ pasuje dokładnie do problematyki innych utworów Gombrowicza. Wspominałem o tym kilka lat temu komentując najważniejszą, moim zdaniem, polemikę, jakiej doczekał się Gombrowicz, tzn. polemikę Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Gdyby Błoński był rzeczywiście „stronniczy”, w nią właśnie powinien się wpisać, albowiem istnieje ona w jego interpretacjach jakby w stanie utajonym.

Najpierw jednak przypomnę mój komentarz sprzed kilku lat.

Polemizując z rozważaniami Gombrowicza na temat *Człowieka zbuntowanego* Camusa Herling pisał, że literatura jest „niewyobrażalna bez podskórnego nurtu moralistycznego”. I cytował Gombrowicza:

„Dogorywa [...] »zawieszona w próżni rasa moralistów: wymyka im się człowiek«. Bo »nie w sumieniu jednostki kryje się sprężyna działania, lecz w tym stosunku, który wytwarza się między nią a innymi ludźmi; nie dlatego popełniamy zło, że zniweczyliśmy w sobie Boga, lecz ponieważ Bóg, a nawet Szatan są nieważni, gdy sankcją czynu staje się drugi człowiek«.

Do sprawy sumienia indywidualnego wrócił Gombrowicz później w analizie *Zbrodni i kary*. Postawił Raskolnikowa na głowie, uznał go za ofiarę »sztucznego, międzyludzkiego zwierciadlanego sumienia«, za wykonawcę »nakazu poczętego z obcowania ludzkiego«. Był to nonsens, wystarczyło przypomnieć uwagę Dostojewskiego: »Istnieją doznania i występki nie podlegające sądom ziemskim; jedynym sądem może być własne sumienie, czyli Bóg mieszkający we mnie«. Bóg we mnie? Inni ludzie we mnie? Albo (śladami Millera) nic we mnie?

Nie ma ucieczki od tych pytań. Gombrowicza przerażał »suchy kolektywizm«, chociaż nie tak znowu doń daleko od »drugiego człowieka jako sankcji mego czynu«. Odpychała go »samoistna dusza w kosmosie«, laicka samotność Camusa. »Nieważnymi« nazywał Boga i Szatana. Wyjście znalazł w »międzyludzkim kościele«, sakralizacji wzajemnego oddziaływania »ja« i »innych«. Ale człowiek wymyka się również z »międzyludzkiego kościoła«, aby samotnie indagować swoje sumienie indywidualne, jak samotnie staje w obliczu własnej śmierci. Jest w nim tajemniczy obszar wyłączony, który nie poddaje się żadnemu »między«. Gdyby rzeczywiście zginać miała »rasa moralistów«, opukiwałyby ten obszar białą laską ślepeca”⁸.

Dorzucam do tej polemiki kilka słów własnego komentarza. Gombrowicz pisząc: „nie w sumieniu jednostki tkwi sprężyna działania, lecz w tym stosunku, między nią a innymi. Nie dlatego popełniamy zło, że zniweczyliśmy w sobie Boga, lecz ponieważ Bóg, a nawet Szatan są nieważni, gdy sankcją czynu staje się drugi człowiek”, formułuje, jak by się mogło zdawać, manifest „etyki bez sankcji metafizycznej”, tzn. etyki, której sankcję określa inny człowiek⁹.

Na poparcie tego stwierdzenia można by dorzucić wiele innych sformułowań Gombrowicza, jak choćby taki autokomentarz: „Staralem się ujawnić, że ostateczną instancją dla człowieka jest inny człowiek, nie zaś żadna wartość absolutna [...]”¹⁰. Jednak te na pozór jednoznaczne stwierdzenia Gombrowicza wymagają dodatkowej interpretacji. Rozważania dotyczą bowiem nie tyle „człowieka, jakim być powinien”, lecz człowieka, jakim jest, a zatem człowieka empirycznego, statystycznego, człowieka masy – tego osobnika, który grzeszył, popełniał zbrodnie i przestępstwa, który budował więzienia, organizował obozy koncentracyjne, etc., a czynił to wszystko pomimo istnienia kodeksów, norm, reguł, praw i wartości. Inaczej zatem niż Herling rozumie przytaczaną myśl Gombrowicza – nie ma w niej antymoralistycznego postulatu, lecz pełne przerażenia ostrzeżenie: „Jeżeli sankcją czynu staje się drugi człowiek, to Bóg, a nawet szatan stają się nieważni”.

⁸ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1990, s. 183–184 (zapis z 7 XI 1976).

⁹ Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1, s. 61.

¹⁰ *Ibidem*, s. 123.

Gombrowicz stawia diagnozę: okrutną, bezwzględną w swej analitycznej precyzji, ale też na niej poprzestaje — na przerażeniu metafizyczną pustką. W utworach Gombrowicza człowiek odgrywa w „międzyludzkim kościele” dramaty, w których sam sobie jest Najwyższym Sędzią, Ostateczną Instancją i Sumieniem bez transcendentnych sankcji. „Gdy nie ma Boga, z ludzi — lub raczej między ludźmi — rodzą się wartości”¹¹. No tak, ale istnieje zasadnicza różnica między *Dziennikiem*, w którym myśli sformułowane są w postaci jednoznacznych tez, a powieściami i dramatami Gombrowicza, w których wszystko okazuje się problemem, a każda myśl przeistacza się w swoje przeciwieństwo — i to tak jakby dumny dyskurs z *Dziennika* doznawał w tych utworach jakiejś nieuchronnej klęski („zawsze pomiędzy Bogiem międzyludzkim a mną groteska rodziła się zamiast modlitwy”). To wszak w poszczególnych utworach, w *Ślubie* czy w *Pornografii*, w *Iwonie* czy w *Kosmosie*, te „ludzkie wartości” bez metafizycznej sankcji obracają się przeciw ludziom, którzy sami z siebie uczynili sankcję.

Stałym motywem wszystkich utworów Gombrowicza są przecież zbrodnie i przemoc! Właśnie: najdosłowniej rozumiane zbrodnie i najdosłowniej rozumiana przemoc — z pozoru jedynie psychiczna, niemal zawsze jednak prowadząca do swych fizycznych konsekwencji. Toteż liczba rzeczywistych zbrodni wyreżyserowanych i popełnionych przez Gombrowiczowskich bohaterów (*Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Kosmos, Pornografia!!!*) zadowoliłaby Szekspira.

Nie ma jednak wątpliwości, jaki jest stosunek Gombrowicza do tych zbrodni — autor nie rozgrzesza ich w imię „etyki drugiego”, czyli „innego człowieka”. W drugim tomie swego *Dziennika* Gombrowicz napisał: „Istnieją dwa porządki: ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niezniszczalnej potrzeby sensu, sprawiedliwości i miłości. [...] Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę), aż do końca moich dni; także umierając”¹². I dodawał — uchylając drzwi do swego „międzyludzkiego kościoła”: „czuję przecież wokół siebie obecność natur ludzkich odmiennych niż moja, czuję tę inność otaczającą mnie, zawierającą niedostępne dla mnie rozwiązania [...]”¹³.

Diagnoza Gombrowicza, którą wyczytać można z jego dramatów i powieści, jest chyba ostatecznie taka: w świecie pozbawionym Nadrzędnej Instancji, w którym „nie jest ważny ani Bóg, ani szatan”, człowiek — upojony wszechmocą swej ludzkości — sam stwarza sobie owe Instancje: „ogłasza się królem, bogiem, dyktatorem”. Ba! Nakazuje nawet, by moc jego rozkazu tworzyła Miłość, łączyła i rozdzielała ludzi, czyli decydowała o życiu innych. Jednak ta rzeczywistość, którą w upojeniu stwarza Gombrowiczowski bohater, zawsze obraca się przeciw niemu, druzgocze go, miazdzy ciężarem wymyślonych konstrukcji — taki jest przecież finał *Ślubu*! Nie ma Miłości, a wymuszone więzi okazują się Więzieniem, nie ma *Ślubu*, jest natomiast pogrzeb.

Cała ta ludzko-międzyludzko-pozaludzka działalność Gombrowiczowskich bohaterów kończy się katastrofą, a jej wartościotwórcze aspiracje — koszmarnym złudzeniem. Jedynie trupy zamordowanych postaci okazują się prawdziwe.

Gombrowicz odkrył mechanizm, który z człowieka czyni sankcję działania innych ludzi, i ten mechanizm wraz z jego konsekwencjami opisał w swych utworach. W katastrofie XX wieku odkrył rzeczywistość, z którą, jego zdaniem, nie potrafiła się zmierzyć XIX-wieczna wiedza o człowieku. Sądził, że odkrył „nowego człowieka”, a w każdym razie problemy „nowej epoki”, która choć się już zaczęła, to jednak w pełni dopiero nadejdzie. Odkrył więc — jak sam pisał — „konwulsję Formy” jako nieodłączny atrybut ludzkiego istnienia, ale też jako mechanizm ludzkich działań, który zawsze obraca się przeciwko ponadludzkim uzurpacjom człowieka.

¹¹ *Ibidem*, t. 2, s. 149.

¹² *Ibidem*, s. 17.

¹³ *Ibidem*, s. 82–83.

Traktuję to wszystko jako dyskusję z psychoanalityczną interpretacją *Ślubu*, która wydaje mi się nie tylko zawężająca, ale i myląca. Tymczasem w książce Błońskiego jest niemal gotowa inna interpretacja, choć – jak wspomniałem – nie została przez autora rozwinięta. Błoński arcyprzenikliwie wydobywa z Gombrowicza cały „koncert strachów”, lęków, „grozy istnienia”, który powoduje opalizację jego utworów. A w znakomitym artykule *Gombrowicz i rzeczy ostateczne* mikrointerpretacje *Pornografii* dokładnie odpowiadają problematyce... *Ślubu* (s. 217).

Gombrowicz, którego strach i metafizyczne przerażenie odkrywa Błoński, wydaje mi się zdecydowanie pełniejszy i prawdziwszy niż były żołnierz w *Ślubie*, który ma problemy z *libido*. *Nb.* interpretacja psychoanalityczna dość dowolnie radzi sobie z zakończeniem. Błoński pisze następująco: „Jeżeli tu mnie schwytano, to tam, tam daleko niech wzniesie się czyn mój» – [...] czyli w nas, widzach i świadkach!” (s. 139). Ale nie wyjaśnia, dlaczego „tam” znaczy: „w widzach i świadkach”. Fieguth z kolei uważa, że „tam” wskazuje na Polskę („tu” natomiast wskazuje na miejsce pobytu Gombrowicza – na wygnanie). Rzecz jednak w czym innym – to nie są ostatnie słowa sztuki. Te brzmią przecież następująco:

I niech was ruszy z miejsca wasz
Marsz żałobny!¹⁴

Marsz żałobny! Nie ma tu miejsca ani dla Saturna, ani dla Proteusza.

A wreszcie tradycja szekspirowska. Jej formalne wyznaczniki scharakteryzował przed laty Głowiński powiadając arcytrafnie, że „świat *Ślubu* jest światem szekspirowskiej kroniki historycznej”¹⁵. Jednak w konkretnych nawiązaniach *Ślubu* do sztuk Szekspira (aluzjach i kryptocytatach) kryje się równie wiele semantycznych tajemnic *Ślubu* jak w nawiązaniach do misterium mszy.

Dwa przykłady. Stwierdza Błoński, że Władzio w pierwszej scenie nie zasługuje na epitety „idiotowaty, idiotyczny” (s. 117). Nie dowiadujemy się jednak, dlaczego Gombrowicz ich używa. Przypadek? Być może. „Wskoczmy” zatem do wnętrza *Ślubu*. W akcie II Henryk mówi: „wszyscy razem jesteśmy jednym olbrzymim szaleńcem”¹⁶.

„Wszyscy”, tzn. ludzkość, która zachowuje się jak „olbrzymi szaleniec, co z furją [...] ryczy [...] pędzi [...] na osłep”¹⁷ – czyli taka jest historia, takie jest nasze życie, życie ludzkości. Czy ta tyrada czegoś nie przypomina? Ależ tak! To przecież parafraza słynnej tyrady Makbeta:

Zgaśnij, wiatle światło!
Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośnie, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą. [V 6]¹⁸

Czy istnieje jakieś podobieństwo między Henrykiem a Makbetem? Zasadnicze! Mówiąc w skrócie: zbrodnią Makbeta i zbrodnią Henryka jest to, że każdy z nich ogłasza się królem łamiąc tak prawa ludzkie, jak i prawa Boskie. I obaj ponoszą za swój czyn odpowiedzialność, choć obaj nie poczuwają się do winy! Każdy z nich bowiem wskazuje, że motywacja jego działań leżała poza nim, poza jego sumieniem, tzn. że każdy z nich był we władaniu sił zewnętrznych, nad którymi nie panował. Makbet – jak wiadomo – wskazuje na czarownice. Rzeczywiście, przepowiedziały mu, że zostanie królem. Odkryły mu zatem „prawa historii”, które on tylko postanowił przyspieszyć. Znacie to z lekcji marksizmu? Znacie. No to *chwatit*.

¹⁴ Gombrowicz, *Ślub*, s. 224.

¹⁵ M. Głowiński, komentarze do *Ślubu*. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków 1984, s. 640.

¹⁶ Gombrowicz, *Ślub*, s. 149.

¹⁷ *Ibidem*, s. 150.

¹⁸ Cyt. w przekładzie J. Paszkowskiego. Podkreśl. W. B.

A Henryk? Też wskazuje poza siebie:

Nie! Ja tu za nic nie jestem odpowiedzialny!
Ja nie rozumiem własnych słów!
Ja nie panuję nad własnymi czynami!¹⁹

W tekście *Ślubu* jest jeszcze wiele intertekstualnych gier z *Makbetem* i innymi dramataми Szekspira – *Makbet* i *Ślub* Gombrowicza są wszak utworami na temat władzy, jakiej człowiek udziela sam sobie nad innymi. Nie mogą ich tu, rzecz jasna, wszystkich analizować, ale kilka motywów warto wymienić.

Fieguth przypuszcza, że w *Ślubie* „scena z Pandulfem przypomina niektóre sceny ze Świętym Gwalbertem z *Lilli Wenedy* Słowackiego”²⁰. Zapewne. Niemniej „kardynał Pandulf” był postacią historyczną, a Gombrowicz „wypożyczył” ją z Szekspirowskiej kroniki *Życie i śmierć króla Jana*.

Także liczne motywy *Ślubu* znajdują swe analogie w *Henryku IV* i *Henryku V* Szekspira (np. relacje Henryka z ojcem-królem przypominają relacje Henryka IV z Falstaffem, a motyw „zdrady króla” w *Ślubie* zdaje się mieć swój pierwowzór w *Henryku V*; podobnie „plebejska” wymowa ojca, matki i Pijaka ze *Ślubu* ma wiele analogii w dialogach Szekspirowskich – nawet „Henryś” jest zdrobnieniem Szekspirowskiego królewicza w *Henryku IV*). *Ślub* jest dramatem szekspirowskim także w tym sensie, że przedstawia „historię rodzinną”, która jest równocześnie „historią dworską” i historią ludzkości w ogóle. A zakończenie? Czyż „czterech Dostojników”, którzy stają iprzy Władziu, nie przypomina „czterech dowódców” podnoszących trupa Hamleta? A kondukt i marsz pogrzebowy, i motyw słów, którymi nie można normalnie mówić? – czyż i u Gombrowicza reszta nie jest „milczeniem”?

Dość daleko odbiegłem od recenzowanej książki? Niezupełnie. To dzięki niej chce się po raz kolejny na nowo zagłębiać w Gombrowiczowski labirynt. Od wielu lat interpretacje Jana Błońskiego przemieniają przeciwieństwo zamilknięcia i milczenia, szeptu i krzyki, furie i wrzaski Gombrowiczowskich bohaterów w mowę pełną fascynujących znaczeń.

Włodzimierz Bolecki

Jerzy Kandziora, ZMĘCZENI FABUŁĄ. NARRACJE OSOBISTE W PROZIE PO 1976 ROKU. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 158, 2 nlb. „Rozprawy Literackie”. [T.] 71. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowska, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Zręczna formuła w tytule książki Jerzego Kandziora mówi o zjawisku, które już utraciło walor zaskakującej nowości, ale wciąż się rozwija. Badacze literatury na pewno nie są zmęczeni pisaniem o „zmęczonych fabułą” autorach „narracji osobistych”. Świeżym tego dowodem jest choćby książka Kazimierza Adamczyka o dziennikach Lechonia, Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego¹, że nie wspomnimy o licznych publikacjach czasopiśmienniczych.

¹⁹ Gombrowicz, *Ślub*, s. 222.

²⁰ Fieguth, *op. cit.*, s. 27.

¹ K. Adamczyk, *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*. Kraków 1994.