

Kazimierz Bartoszyński

Nieważne to, jak było naprawdę : (W. Gombrowicz: "Zbrodnia z premedytacją")

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 106-121

1973

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.

Kazimierz Bartoszyński

**Nieważne to, jak było
naprawdę
(W. Gombrowicz: „Zbrodnia
z premedytacją”)**

Rozpoczyna
się opowieść

„Zimą ubiegłego roku zmuszony byłem odwiedzić obywatela ziemskiego Ignacego K. dla załatwienia pewnych spraw majątkowych”¹. Takim spokojnym i nieśpiesznym tonem rozpoczyna się opowieść zapowiadająca swym tytułem wydarzenia dalekie od atmosfery spokoju i zgodności z porządkiem społecznym: narrator i właściwy bohater relacjonowanych zdarzeń snuje opowieść o swej nocnej wizycie w wiejskim dworze, która wprawdzie kiedyś bardzo zaskoczyła jego mieszkańców, ale „teraz” należy do rzeczy dawno już minionych. Wspominanie ich nie ma stanowić ani dla narratora, ani dla jego słuchaczy bodźca dla intensywnych doznań, są to bowiem wydarzenia, na których temat powiada narrator wprost: „dziś, gdy na zimno rozpatruję tę sprawę...” (s. 43). Całokształt tych spraw jest narratorowi — choćby w zgodzie ze znacznym już dystansem czasowym — generalnie znany, obowiązuje

¹ Rozważane tu opowiadanie W. Gombrowicza cytuję według wydania w tomie: W. Gombrowicz: *Bakajaj*. Kraków 1957, s. 37—72.

go jednak — dyktowana zasadą prezentowania jedynie wiedzy personalnej — ograniczoność przekazywanych informacji, zwłaszcza jeśli chodzi o znajomość świata osobistych doznań innych osób opowieści.

Ta, raczej niezaangażowana relacja, wydaje się być przeznaczona dla odbiorców bliskich czasowo, przestrzennie i społecznie narratorowi. Padają wyrażenia zmierzające do nawiązania i podtrzymania kontaktu ze słuchaczem: „jak to znacie” (s. 41), „Wtem patrzę — któż to wchodzi?” (s. 40), „Co się okazało?” (s. 38). Wprawdzie trudno tu mówić o istnieniu jakiegś rozbudowanej ramy czy „płaszczyzny opowiadania”, niemniej zabiegi przybliżające zdarzenie minione (przy zachowaniu dystansu dokonaności) akcentują ciągłą obecność opowiadacza, i to właśnie w jego narratorskiej i komentatorskiej funkcji. Zwróćmy uwagę na wyrażenia w rodzaju: „cóż za nieznośna sytuacja” (s. 44), „ręka, którą mi podała, jest spocona — kto kiedy widział podawać mężczyźnie spoconą rękę” (s. 39).

Wymienione tu właściwości narratora — takie jak wyraźna przynależność zarówno do sfery zdarzeń przedstawionych, jak i do odległej od niej czasowo płaszczyzny narracji, jego wysiłki w kierunku utrzymania bliskiego (językowego, czysto osobistego i tematycznego) kontaktu z odbiorcą, jego znaczna, choć specyficznie ograniczona, orientacja w rzeczywistości prezentowanej — pozwalają mówić o pokrewieństwie metod narracji zastosowanych w *Zbrodni* z dobrze znanymi tradycjami XIX-wiecznego gawędziarstwa literackiego². I to raczej gawędziarstwa tego typu, w którym nadrzędny podmiot utworu zdawał się nie zaopatrywać cudzysłowem ironii czy krytyki — wiarygodności tego, co mówi kreo-

Pozycja
narratora

² O „gawędziarstwie” u Gombrowicza por. M. Głowiński: *Parodia konstruktywna (o «Pornografii» Gombrowicza)*. „Twórczość” 1973 z. 1.

Szokujący
i odrażający
nastroj

wany narrator, traktując jego opowieść jako tematycznie wiarygodną i stylistycznie naturalną. Tak oto można scharakteryzować pewien zespół właściwości poetyki *Zbrodni*, który przyjdzie później uznać za pozorny i mylący. Inne skojarzenia gatunkowe i historyczne budzi właściwa analizowanej powieści metoda wprowadzania czytelnika w nieznany i nieco tajemniczy świat, który zaskakuje go niemal od początku utworu. Jest to inicjacja, w której zarówno prowadzący (narrator), jak i wprowadzany dysponują niewielką ilością danych i dokonują wspólnych niejako „odkryć”. Takie sygnały, jak dziwne zachowanie się zaskoczonych nocnym przyjazdem narratora mieszkańców dworu, ukazane są jako równie tajemnicze i niepokojące dla narratora, jak i dla jego słuchacza. Niepokój związany z antycypacjami wiodącymi do odkrycia tragicznego zdarzenia jest im niejako wspólny. Szokujące i odrażające elementy nastroju tych chwil („ręka zimna jak lód” pani domu, niedbale podana kolacja) zdają się równie niepokoić i napełniać niechęcią bohatera-narratora jak i tych, którzy są przez niego prowadzeni. Znajdujemy się tu jakby na terenie powieści wiodącej w świat równie obcy obu stronom literackiej komunikacji: świat dziwnej społeczności, nieznanej epoki, czy niezwykłych przygód.

Narrator
sędzią
śledczym

Ta ogólnikowa aura gatunkowa ukonkretnia się w chwili, gdy uświadomieni zostajemy o przyczynie otaczającej nas niesamowitej atmosfery, o nagłej — spowodowanej atakiem serca — śmierci pana domu, która zdarzyła się tej właśnie nocy. Jakkolwiek zmarły zakończył życie — co wydaje się raczej oczywiste — w sposób wprawdzie nagły, ale naturalny, to jednak niemal od razu czujemy się wprowadzeni w dobrze znaną atmosferę powieści kryminalnej czy detektywistycznej. Ponieważ już wcześniej byliśmy poinformowani, że narrator pełni — jakby przypadkiem i bez związku z treścią

relacjonowanych zdarzeń — funkcję sędziego śledczego, tym łatwiej ulegamy sugestii, że oto wkraczamy w świat, który zresztą już przed tym dawał znać o sobie pewnymi sygnałami, świat ściśle skonwencjonalizowanego gatunku opowieści detektywistycznej, i to tej jej najbardziej klasycznej wersji, która zwykła ukazywać kryminalne wydarzenia oczyma czynników rozszyfrowujących ich istotny przebieg i poszukujących sprawców zbrodni, udostępniając przy tym czytelnikom w zasadzie te tylko informacje, które owym czynnikom stopniowo się odsłaniają,

Jako podstawowe zasady³ poetyki takiej powieści wypada tu wymienić: założenie, że fakt kryminalny jest bytem niewątpliwym, niepodlegającym epistemologicznemu zakwestionowaniu, bytem przeznaczonym niejako w tej swojej niewątpliwości do pełnego rozpoznania i umieszczenia w świecie przyczyn i skutków; wplątanie owego faktu w świat mylących pozorów, *wbrew którym* winien być zrekonstruowany w swej właściwej postaci; założenie optymizmu poznawczego, głoszące niewątpliwą możliwość dokonywania takich rekonstrukcyjno-poznawczych operacji. Sytuacja, w której zostaje umieszczony odbiorca powieści detektywistycznej i która stanowi zazwyczaj główny sekret jej atrakcyjności, to dylemat między myśleniem zgodnym ze zdroworozsądkową logiką a możliwością snucia domniemywań z nią niezgodnych i niejako fantastycznych. Owa gra, w którą czytelnik zostaje wplątany, wymaga od niego poszukiwania takiej strategii rozumowania, przy której nie będzie on ani w sposób nadmierny podlegać zasadom zdrowego rozsąd-

Zasady
poetyki

³ Mówiąc o poetyce powieści detektywistycznej odwołuję się m.in. do takich prac jak: S. Baczyński: *Powieść kryminalna*. W: *Pisma krytyczne* (wyd. A. Kijowski). Warszawa 1963; S. Lem: *O powieści kryminalnej*. W: *Wejście na orbitę*. Kraków 1962; R. Caillois: *Powieść kryminalna*. Tłum. J. Błoński. W: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa 1967.

Układ
personalny
zamknięty

ku — w tym wypadku zagadka okazałaby się nierozwiązalna — ani nie będzie zbyt ulegać podseptom pełnej pomysłów wyobraźni — w tym wypadku zagadka okazałaby się wprawdzie łatwa do rozwiązania, ale przekroczone zostałyby normy prawdopodobieństwa a także pewne szczególne konwencje gatunkowe. Należy do nich zasada, którą trudno określić jako niemożliwą do omińnięcia, niemniej zasada nader ważna. Oto układ personalny, a często i przestrzenny, w którego ramach rozegrana ma być właściwa opowieści detektywistycznej czynność rozpoznawcza, winien być zamknięty. Nie dopuszczalne jest w zasadzie np. wprowadzenie w końcowej fazie utworu, dla osiągnięcia rozwiązania, specjalnie w tym celu kreowanych postaci. Zazwyczaj też niepożądane jest wyjście poza pewien z góry ograniczony teren (np. klasyczną dla „kryminału” izolowaną od otoczenia willę). Taką strukturę społeczno-przestrzenną z jej kunsztownie zaaranżowanym i radykalnym uproszczeniem określić by można, używając terminologii nauk przyrodniczych, stworzeniem warunków eksperymentalnych. Normę zaś regulującą sposób rozwikłania kręgu zagadek „kryminału” nazwać można „zasadą immanencji” rozwiązania opowieści kryminalnej.

Sterylizacja
świata

Wydaje się ona harmonizować z pewną ogólnością-topoglądową tezą podbudowującą wiele odmian twórczości detektywistycznej. Jest nią niewypowiedziane zazwyczaj *expressis verbis*, mniemanie, że ukazane wydarzenia (tj. występki wraz ze skomplikowanym przebiegiem jego rozszyfrowania) to dziwny zbieg zdarzeń, który zawsze przytrafia się „nie nam”, „tam gdzie nas nie ma”, który powoduje jakby chwilowe tylko rozedrganie ubogiego w niezwykłość układu procesów życiowych. Istnieje też inna, bardziej jeszcze istotna i powszechna konsekwencja zbudowania świata eksperymentalnego: uproszczonego, zamkniętego i zawsze ostatecznie rozszyfrowalnego. Jest nią konieczność pewnej „stery-

lizacji” owego świata: pominięcia różnych komplikujących go informacji, zbędnych i uciążliwych tam, gdzie chodzi jedynie o zrekonstruowanie na tle zbioru danych informujących i dezinformujących pewnej faktyczności, a więc o swoistą zabawę czy grę intelektu. W tej sytuacji pomija się większość wyznaczników socjopsychologicznych przedstawianych zdarzeń, w szczególności zaś nie rozpatruje się psychologii występku i ontologii czy pozycji bytowej „zła”.

Te sformułowania teoretyczne po to tutaj oczywiście zostały wprowadzone, by odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu odczytanie *Zbrodni z premedytacją* sugerować może zaliczenie jej w poczet literatury detektywistycznej. Istnieją niewątpliwie pewne przesłanki po temu: narratorem i centralną postacią opowieści Gombrowicza jest sędzia śledczy, relacjonujący jakby jeden z przypadków, z którymi wypadło mu się zetknąć, wypadek ukazany jako niezwykły w kontekście codzienności i zwyczajności początku opowiadania; prezentacja człowieka martwego, zmarłego w okolicznościach mogących sugerować różnorodne interpretacje — jako jeden z pierwszych akordów utworu; dość specyficzne poczynania zmierzające do rozwikłania „zagadki” zgonu i odnalezienia jego sprawcy i natrętne obsesyjne czynności śledcze narratora, stanowiące podstawową strukturę fabularną opowieści. Chyba najbardziej przybliży zbrodnię do modelu powieści detektywistycznej fakt umieszczenia wszystkich zdarzeń („morderstwa” i śledztwa) w jednej, wyraźnie wyizolowanej od otoczenia przestrzeni, przy czym jeśli chodzi o fakt „morderstwa”, to zamkniętość miejsca, w którym zostało dokonane oraz ograniczoność zespołu osób, które mogły być objęte kręgiem podejrzanych, zostały wystudiowane i podkreślone z natrętą i obsesyjną starannością. Wąskość i stopniowe zawężanie tego kręgu osób prowadzi w końcu do krańcowego, szokującego

Wszystko
w jednej
przestrzeni

i oczywiście karykaturalnego wyeksponowania kluczowej dla powieści detektywistycznej zasady immanencji rozwiązania, realizującej się w tym wypadku w upartym pomawianiu o zbrodnię najbliższych zmarłemu i — jak zdają się świadczyć wszelkie dane — niewinnych osób.

„Jakim cudem został zamordowany”

Owo tak radykalne i absurdalnie immanentne rozwiązanie wyprowadza nas ostatecznie ze złudzenia (jeśliśmy mu ulegali), iż zapoznaliśmy się oto z autentyczną opowieścią kryminalną. Zresztą różne sygnały nasuwały poważne wątpliwości w tym kierunku już znacznie wcześniej. Wątpliwość taką rodziły dywagacje stanowiące pytanie „jakim cudem (denat) został zamordowany” (s. 59) — pytanie kwestionujące samą, istotną dla romansu detektywistycznego zasadę niewątpliwości, „twardości” kryminalnego faktu, mającego stanowić zawsze i jedynie — przedmiot właściwego rozpoznania czy analizy przy czynowo-genetycznej, nigdy zaś — temat filozoficznego sproblematyzowania. Zresztą właśnie widoczny w przytoczonym zdaniu styl myślenia, owa aura pytań epistemologicznych i ontologicznych, podaje wielokrotnie w wątpliwość naiwne „serio” powieści kryminalnej. Nie może być chyba prawdziwego „kryminału” tam, gdzie analizy i rozwiązywania detektywa prowadzą do wniosku, „że sytuacja da się przecież ubłagać tyloma staraniami, tyloma różnymi minami, takiej namiętności, że w końcu nie będzie mogła się oprzeć, że natężona, doprowadzona do ostateczności, musi się jakoś rozwiązać, urodzić coś” (s. 64).

Skonwencjonalizowana i w istocie prymitywna struktura powieści detektywistycznej nie jest bynajmniej ani niezbędna, ani użyteczna, gdy chodzi o podejmowanie problematyki zbrodni czy zagadnienia ontologii „zła”⁴. Można przebywać w orbi-

⁴ Por. rozważania Baczyńskiego: *op. cit.*

cie takich zagadnień, a struktury owej wcale nie znać, jak wielcy tragicy czy narratorzy, by wymienić choćby H. Kleista z jego *Michaelem Kohlhaasem* — genialnym studium paradoksów przestępstwa. Można strukturę taką przyjąć za punkt wyjścia do podejmowania na pół serio polemiki z budowaniem świata uproszczonego, obdarzonego przejrzystością i sensownością, w sposób służący — jedynie intelektualnej zabawie. Czynił tak F. Dürrenmatt w swej *Obietnicy*, w której wprowadzenie niezaplanowanego prawami gatunku faktu podważało niezbędną dla opowieści kryminalnej zasadę optymizmu poznawczego. To „podzwonne powieści kryminalnej” stanowiło po prostu odmowę udziału w „dobrej zabawie” i z udaną naiwnością demaskowało reguły, które wszyscy z milczącą zgodą akceptują. Pozycja, jaką zajmuje Gombrowicz wobec — niewątpliwie stanowiącego jego punkt wyjścia — romansu kryminalnego nie stanowi ani dyskusji z jego zasadami, ani przekornego burzenia zabawy, ani też nie jest próbą pokazania — śladami wielkiej tradycji literackiej — psychosocjologicznej komplikacji zjawiska zwanego zbrodnią. (Opowieść kryminalna, będąc punktem wyjścia, jest tu przede wszystkim pretekstem do rozważań bardziej generalnych niż te, które mogłyby dotyczyć poetyki pewnego gatunku narracyjnego czy paradoksów zbrodni i zła. Chodzi bowiem o pewną bardziej ogólną propozycję ontologiczną i teoriopoznawczą. W powieści kryminalnej odkrywa się czy rekonstruuje pewne fakty oraz ich uwarunkowania uznane z góry za niepodważalne w swoim istnieniu. Fakty te otoczone są sferą mylących pozorów, których zdemaskowanie i odrzucenie jest zazwyczaj główną funkcją bohatera wiodącego. U Gombrowicza wprost przeciwnie: jesteśmy świadkami nie *rekonstrukcji* tego, co niewątpliwe, ale *konstrukcji z pozorów*. Pozory (mówiąc inaczej — wyglądy) nie stanowią tu układu opozycyjnego wobec faktu; odwrotnie:

Paradoksy
przestępstwa

Konstrukcja
z pozorów

jako dane świadomości są fundamentem konstytucji wszystkiego, co uzyskuje status faktyczności. Wydarzenia oraz ich aktorzy, a raczej określone role owych aktorów, są zrelatywizowane na zespół pozorów czy świat zjawisk, z którego się wyłaniają. W *Zbrodni z premedytacją* możemy śledzić stopniowe gromadzenie się „zjawisk” (dogodniej byłoby może nazwać je jednostkami znaczeniowymi), na których gruncie kształtuje się fakt domniemanego zabójstwa. Są to po prostu słowa-hasła, coraz częściej powracające, z których, jak z luźnych motywów utworu muzycznego, buduje się stopniowo wyrazista struktura. Oto najważniejsze z nich: „ręka”, „ręka zimna jak lód”, „ręka spocona”, „całowanie rąk”, „nóż” (to hasło, prowadzące na drogę mylną, później zanika), „uduszenie”, „serce”, „dotknięcie”, „dotknąć palcem szyi”, „wewnętrzność domu”, „odór czułości rodzinnej”, „zamkniętość” (w sensie zamkniętości w kręgu rodzinnym, a także w znaczeniu „zamykania”), „drzwi”, „sieć”, „pętla”, „worek” oraz znów i ostatecznie: „szyja” i „uduszenie”. Istnieje również sekwencja przeciwna, jakby utrudniająca ostateczne ukonstytuowanie się sensu budowanego przez pierwszą. Elementami jej są „biel szyi” (nie skalanej zbrodniczym dotknięciem) i... martwy karaluch — jedyny niewątpliwy i nieustępliwy w swej groteskowej rzeczywistości wynik dociekliwych obserwacji detektywa. Ta druga sekwencja werbalno-tematyczna ustąpić musi pierwszej — w myśl zasady: „nie dajmy się brać na fundusz logice i oczywistości” (s. 52).

Można oczywiście stwierdzić, że i w opowieści autentycznie kryminalnej dokonuje się jakby kolejna wymiana pytań i odpowiedzi oraz stopniowa akumulacja treści znaczeniowych, antycypujących w procesie utworu poszczególne fazy zdarzeń i stanowiących zarazem logiczną motywację rozwiązania zbudowanego na zasadach „realistycznego” mimetyzmu. U Gombrowicza jednak nie podobna wła-

Słowa-hasła

U Gombrowicza
inaczej

ściwie mówić o logiczno-motywacyjnych walorach gromadzących się „materiałów” czy haseł znaczeniowych. „Materiały” te stanowią pozory konstytuujące „przedmiot”, jakim jest rozwiązanie utworu, są jakby zapowiedziami aktu kreacyjnego, a nie elementami przewodu logicznego, ewentualnie racjonalnymi antycypacjami rozwiązania.

Stawiając sprawę w opisany sposób, stwierdzamy, że opowieść Gombrowicza odsłania w sposób najogólniejszy wzajemną ontologiczną relatywność faktów i roli człowieka, kształtujących się niejako na naszych oczach a pozbawionych bytu absolutnego i niewątpliwego. Określona rola jednostki (np. detektywa) powołuje do życia pewne fakty i role (np. zbrodniarza) wokół niej, te zaś analogicznie mogą albo być czynnikami budującymi ową rolę, albo mogą jednostkę w tej roli potwierdzać⁵. W ten sposób w *Zbrodni* detektyw pełniąc swą rolę, pomawiając o zbrodnię syna denata, sprawia, że ten staje się w końcu niby-zbrodniarzem, przyznając się „dobrowolnie” do swego domniemanego czynu i nawet, by go upozorować, odciska ślady swych rąk „dusiciela” na szyi zmarłego. Równolegle detektyw staje się „coraz bardziej detektywem”, by w końcu zebrać „plon” swej działalności: podpatrzeć kreowanego przez siebie „mordercę” w jego pseudodusicielskiej akcji. Taką drogą ukazuje się nieuchronna konieczność podporządkowania się serii zjawisk czy pozorów związanym z ludzkim istnieniem formom⁶ użyzającym im

Ontologiczna
relatywność

⁵ W odniesieniu do generalnych sformułowań i terminów (np. „rola społeczna”, „interakcja”) związanych z twórczością Gombrowicza tekst niniejszy wiele zawdzięcza przede wszystkim następującym pracom: Z. Łapiński: *Ślub w kościele ludzkim*. „Twórczość” 1966 z. 9; J. Błoński: *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970 z. 8; A. Kijowski: *Kategorie Gombrowicza*. „Twórczość” 1971 z. 11.

⁶ Poruszając sprawy „formy” u Gombrowicza nawiązuję przede wszystkim do studium J. Jarzębskiego: *Pojęcie for-*

Zbrodnicze
napięcie
egzysten-
cjalne

jakichś ram czy kategoryalności egzystencjalnych. I tu paść musi pytanie o bliższy — już nie tylko ogólnie ontologiczny — charakter owych form. W wypadku analizowanej opowieści ową formą podporządkowującą sobie arbitralnie i wbrew oczywistości serie pozorów jest „zjawisko zbrodniczości”, inaczej mówiąc, skrajnie negatywne w sensie moralnym napięcie egzystencjalne istniejące między jednostkami ludzkimi, a obecne potencjalnie wszędzie i możliwe wszędzie nie tylko do zrekonstruowania, ale — w myśl zasady ontologicznego relatywizmu — do skonstruowania. Gdy w powieści kryminalnej zbrodniczość i fakt przestępstwa otoczone są atmosferą pewnej „niezwykłości” i „dalekości”, kontrastując z tokiem przeciętnej codzienności, w utworze Gombrowicza, są one — wbrew pozorom „dobroduszności” — wszechobecne i mogą być zawsze powołane do istnienia. „Napięcia zbrodnicze”, stwarzające jakoby rolę detektywa i zbrodniarza, wydają się u Gombrowicza bardziej fundamentalne od napięć budujących układy moralnie pozytywne (np. rodzinne), w które wypadnie „zbrodniarzowi” się wdrzeć. Zespoły zjawisk niejako samoistnie układają się w „formę zbrodniczości”, która jako (mówiąc językiem Gombrowicza z innych utworów) bardziej „dojrzała” czy zamknięta od innych, potrafi je wypierać, potrafi wciągać ludzi w swą orbitę⁷. Gdyby szukać literackich analogii czy antecedenencji takiej koncepcji, sięgnąć by chyba trzeba do utworów czyniących swą osią manichejskie napięcie zła i dobra, wszechobecną dwuznaczność natury ludzkiej, upostaciowaną np. w bohaterach powieści gotyckiej, w oso-

Manichejskie
napięcie

my u Gombrowicza. „Pamiętnik Literacki” 1971 z. 4. Por. też Łapiński: *op. cit.*

⁷ Nawiązuję tu do rozważań Kijowskiego, *op. cit.*, s. 77—81. Por. też: W. Wyskiel: *Myśli różne o Gombrowiczu*. „Teksty” 1972 z. 6; J. Jarzębski: *Anatomia Gombrowicza*. „Teksty” 1972 z. 1.

bie Cardillaca z powieści Hoffmanna *Pani Scudery*, w Dorianie Grayu z powieści Wilde'a czy w dwójnym istnieniu dr. Jekylla i mr Hyde'a z utworu Stevenson'a⁸.

Abstrahując od tych analogii i tradycji, wróćmy jeszcze do relatywizacji zdarzeń opowieści Gombrowicza na formę, rozumianą bądź to jako warunek konstytucji z pewnego „materiału” określonych zdarzeń i ról ludzkich, bądź to jako konkretna, socjologiczna, sytuacja, w którą w sposób nieunikniony wpisuje się ów „materiał”, aby nabrać charakteru jakiegoś możliwego do identyfikacji bytu społecznego. Niezależnie od tego, w jakim kierunku rozumienia „formy” przesunie się nasza interpretacja, *Zbrodnia* Gombrowicza wydaje się historią niesamowitego triumfu formy nad czystą faktycznością. Tkwi w tym niewątpliwie jakiś moment komizmu, a ponieważ sama tematyka opowieści nie prowadzi ani w kierunku zjawisk komicznych, ani w kierunku doznania fenomenu zwanego humorem, warto ów komizm *Zbrodni* nieco bliżej rozpatrzyć. Wydaje się, że — wbrew ewentualnym domniemaniom — nie znajdujemy się tu dokładnie na terenie określanym często terminem „czarnego humoru”, gdy rozumie się przez to zjawisko potraktowanie tematu przeznaczonego dla różnych form satyrycznych czy dla dyskursywnie wypowiedzianego protestu, w sposób zaskakujący: bez oburzenia, a z zastosowaniem (jak to czynili Wolter i Swift) okrutnego na pozór śmiechu, którego przedmiotem stają się zjawiska straszne i odrażające⁹. Nie o taki jednak w zasadzie śmiech chodzi w opowieści Gombrowicza. Odbiorca *Zbrodni* bowiem nie może potraktować jako przedmiot komiczny ponurego zja-

Komizm
Zbrodni

⁸ Por. szereg rozważań zawartych w książce M. Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972.

⁹ Zob. R. Scholes: *Fabulatorzy*. Tłum. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4.

Triumf
formy
nad tym,
co żywe

wiska — przedstawionego w opowieści w sposób mimetyczny, jako „rzeczywiste” — tj. niespodziewanej śmierci ojca rodziny i właściciela dworu. Komiczne natomiast jest mechaniczne, podległe automatyzmowi podporządkowanie się sędziego oraz syna denata formom podsuwanym przez kształtującą się interakcję: wzięcie przez nich na siebie ról sprawnego i „skutecznego” w swych poczynaniach detektywa oraz gładko przystającego do skonwencjonowanej sytuacji — ojcobójcy¹⁰. Ten triumf formy nad wszystkim, co żywe i niezależne od sytuacyjnej konwencji jest komiczny na sposób bliski znanym sformułowaniom Bergsona o starciu automatyzmu i konwencji społecznych z „życiem”, jako procesem swobodnym i „głębokim”¹¹. Trudno jednak zaprzeczyć, że w końcowym akcie „powtórnego morderstwa” tkwi moment czarnego humoru, jeśli wiąże się z tym pojęciem pewne zintelektualizowanie, „zamrożenie” postawy moralnej i emocjonalnej oraz potraktowanie pewnych zdarzeń przedstawionych jako czysto formalnych struktur.

Opowieść Gombrowicza ukazuje konieczność podporządkowania pewnych pozorów określonym formom, w szczególności zaś działań jednostek — rolowi, które przypadnie tym jednostkom wziąć na siebie. Proces ten nie jest jednak ukazany jednoznacznie jako zjawisko naturalne i oczywiste. Świadczy o tym okoliczność, że narrator opowieści jest zarazem *reżyserem* jej podstawowego ciągu zdarzeń¹². Utwór Gombrowicza jest więc nie tyle opo-

¹⁰ Trzeba oczywiście odróżnić ten typ komizmu od znanych, np. literaturze staropolskiej, form „komizmu wzmówienia” występujących w żartach relacjonowanych w *Dworzaninie polskim* Ł. Górnickiego lub komedii *Z chłopaka król* P. Baryki.

¹¹ Zob. np. Ch. Lalo: *Notions d'esthétique*. Paris 1960, s. 67.

¹² Na temat reżyserii u Gombrowicza por.: Łapiński: *op. cit.*; Głowiński: *op. cit.*; Wyskiel: *op. cit.*

wieścią o tym, jak fakty się kształtują, ile o tym, jak są reżyserowane czy aranżowane. Zjawisko formy jako konstytucji faktu, jego relatywności ontologicznej oraz — formy jako wplątania faktu w sytuacje międzyludzkie, w relatywności socjologicznej — pokazane jest u Gombrowicza zapewne jako nieuchronnie zachodzące, ale też jako „domagające się” pewnej reżyserskiej aktywności, aby mogło być uwidocznione i w pełni zmobilizowane. Przy tym reżyser sam ulega działaniu zasad, których istnienie odsłania. Gdy sięgnąć do (nieścislej) analogii z zakresu powieści detektywistycznej, odwołać się wypada znów do Dürrenmatta, który w powieści *Sędzia i jego kat* przyjmuje wprawdzie istnienie klasycznego dla „kryminału” faktu niewątpliwego i stanowiącego przedmiot rekonstrukcji, ale wprowadza detektywa jako osobę aktywną, powołującą do istnienia serię zdarzeń potencjalnie istniejących, ale też świadomie „wyprodukowanych” — właśnie dla celu rozpoznania podstawowego faktu kryminalnego.

Znów o
Dürren-
mattcie

Można by ogólnie i upraszczająco powiedzieć, że *Zbrodnia z premedytacją* jest opowieścią o tym, że sprawy ludzkie są wielorako w swym istnieniu zrelatywizowane i że zachodzi istotny związek między owymi relatywizacjami a ingerującymi w nie działaniami reżyserskimi. Rzecz w tym jednak, że stwierdzenie uzależnień i relatywności nie na tym się u Gombrowicza kończy. Opowieść o reżyserii nie jest bowiem opowieścią „po prostu”. Reżyser *Zbrodni* sam jest jej opowiadaczem i będąc jako reżyser wpisany w prawa konstytucji faktu i społecznej interakcji, które w swej działalności odsłania, jest z drugiej strony — jako narrator — uzależniony od konwencji powieści detektywistycznej i ustawiony wobec nich w pewien sposób¹³. Jest to

¹³ Problem nastawienia tekstów Gombrowicza na zastane konwencje literackie czy określone utwory omawia Głowiński: *op. cit*

oczywiście uzależnienie od wzorca literackiego przebiegającego na zasadzie parodii dokonującej *reductio ad absurdum* pewnej poetyki. Poszukiwanie genezy i wyjaśnienia niewątpliwiej zbrodni staje się obsesyjnym zespołem zabiegów kreowania zbrodni „koniecznej”, choć w sposób oczywisty, nie istniejącej: dyrektywa izolacji wycinka rzeczywistości objętego operacjami powieści detektywistycznej i zasada immanencji jej rozwiązania przekształcają się w immanencję absolutną i absurdalną, w obłądną insynuację ojcobójstwa.

Immanencja
absolutna
i absurdalna

W ten oto sposób tworzy się pewien *krąg* będący kształtem opowieści Gombrowicza: mówi ona, respektując pewne konwencje powieści detektywistycznej, o wielorakiej relatywności tego, co uważać byśmy mogli za niewątpliwie fakty. Odsłonięciu tej relatywności służy reżyser zdarzeń, który jakby aktualizuje, powołuje do życia formę tego, co się rozgrywa, formę, która jest właśnie istotnym czynnikiem relatywizacji, sam jednak z kolei ulega nie tylko formie, której jest rewelatorem, ale i konwencji literackim. Uzależnienia od tych konwencji reżyser zdarzeń nie tylko nie ukrywa, ale istnienie ich niejako autotematycznie akcentuje, dokonując na ich tle swych czynności literacko-reżyserkich, jakimi są przecież operacje parodystyczne. Tak więc obecne są u Gombrowicza obok siebie *dwie reżyserie*: zdarzeń i samych czynności narracyjnych, jakkolwiek obydwie są nieautonomiczne i uzależnione od ponadindywidualnych konieczności. Tam zaś gdzie panują takie uzależnienia od sił ponadjednostkowych, trudno mówić o wiarygodności. Nic tu więc na wiarę nie zasługuje, wszystko — by wrócić do punktu wyjścia obecnych rozważań — jest w *Zbrodni* pozorem: narrator, na pozór przemawiający rozważ-

Dwie
reżyserie

nie, z dystansem i w sposób gawędowy, okazuje się reżyserem głęboko zaangażowanym w zdarzenia przedstawione. Rzekomy zaś „kryminal” okazuje się — w wielorakim sensie — gatunku tego odwróceniem i parodią.