

FILIP MAZURKIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice

NIEWIDZIALNA „OPERETKA” WITOLDA GOMBROWICZA OD MĘSKOŚCI HEGEMONICZNEJ KU MĘSKOŚCI ATOPICZNEJ*

1

Istnieją dwie *Operetki* Witolda Gombrowicza¹. Co najmniej dwie: ostateczny tekst opublikowany wraz z tomem 3 *Dziennika* w roku 1966 i zachowane w papierach pisarza kolejne etapy pracy nad tą sztuką, liczne notatki z różnych lat. Jest też tzw. *Operetka I* oraz niedokończona sztuka, a w zasadzie sekwencja scen znana jako *Historia*, którą badacze najczęściej łączą z *Operetką*², traktując jako historiozoficzną flankę operetkowych przymiarek. Wszystkie one krętymi drogami wiodą jednak do ostatecznej wersji z 1966 roku i stanowią może nie zamkniętą całość, lecz „nieciągłą ciągłość” pewnych tematów, motywów i bohaterów (czy też raczej: znaczących imion) wraz z ich – czasem radykalnymi – przekształceniami, aż do końcowej postaci. Na potrzeby niniejszych rozważań nazwałbym wymienione elementy ogólnie *Operetką* widzialną. Istnieje jednak, moim zdaniem, jeszcze inna *Operetka*, niewidzialna, której wydobycie na jaw spod *Operetki* widzialnej stanowi ambicję niniejszego artykułu.

Na początek zająć się wypada *Operetką* widzialną, rozpatrując jej tekst – od razu – jako wewnętrznie pęknięty bądź też nierozstrzygalny. Niezmiernie trudno bowiem pogodzić, po pierwsze, raczej otchłanną problematykę historiozoficzną, widoczną w sztuce przez cały czas jej trwania, z, po drugie, nakładającym się na

* Praca wykonana w ramach projektu *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer: DEC-2013/08/A/HS2/00058.

¹ Artykuł ten nie powstałby, gdyby nie cztery dyskusje panelowe, jakie odbyły się w kwietniu 2015 przy okazji premiery *Operetki* w reżyserii Jerzego Lacha w Warszawskiej Operze Kameralnej. Dzięki tym dyskusjom, w których wzięli udział m.in. Rita Gombrowicz, Ewa Graczyk, Józef Olejniczak, Jerzy Jarzębski, Piotr Kłoczowski, Janusz Margański i Andrzej Zieniewicz, zrozumiałem sztukę Gombrowicza na nowo. A zatem zrozumiałem ją – jak to zwykle bywa – ponieważ, ponieważ sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu. Tekst niniejszy jest więc zapisem owych niewczesnych i niepewnych siebie aktów zrozumienia. Uczestnikom tych dyskusji, szczególnie Józefowi Olejniczakowi, chciałbym też tutaj serdecznie podziękować, bardzo wiele się bowiem od nich i na temat *Operetki*, oraz – szerzej – Gombrowicza dowiedziałem i nauczyłem.

² Zob. K. A. Jeleński, *Od bosości do nagości. (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*. W: W. Gombrowicz, *Dramaty*. Posł. J. Franczak. Kraków 2015.

ową historiozofię dość szczególnie traktowanym przez Gombrowicza zagadnieniem stroju i mody, wchodzącym w dialektyczne napięcia z nagością, wreszcie – po trzeciej – ukazującą się w wielkim finale nagą Albertynką, której nieoczekiwane pojawienie się stanowi koszmar nie tylko reżyserski (Albertynka jest – zarówno wedle didaskaliów oraz swych zaprojektowanych zachowań, jak i wypowiedzanych słów – nieletnia; Jan Błoński utrzymuje na dodatek, że jest także dziewczicą; to ostatnie, w świetle jej kontaktów ze Złodziejaszkiem, nie wydaje się aż takie pewne, jednakże ze względu na specyfikę sceny finałowej obsadza się w tej roli kobiety przynajmniej pełnoletnie, gdyż młodszych reżyserowi rozebrać na scenie nie wolno; takie zaś postępowanie z kolei stoi w sprzeczności z intencją Gombrowicza³), ale też interpretacyjny.

A zatem jeszcze raz: akt I przedstawia zdarzenia sprzed Wielkiej Wojny i sprzed rewolucji bolszewickiej; akt II – historyczne kataklizmy w ich dzianiu się; akt III – świat po dwóch wojnach, po rewolucji, po Zagładzie i zagładzie. Lecz to wszystko obserwujemy przez operetkowy filtr: przygotowania do balu, który ma być zarazem pokazem mody, ów bal / pokaz mody, który – by tak powiedzieć – wymyka się spod kontroli, ruiny po nieudanej „imprezie”, ludzi zamieniających się w rzeczy, błakających się po drogach wygnania, udających, że ich nie ma, ale przecież jednak istniejących. Aż dziw, że żadna z postaci aktu I nie zginęła „po drodze” do III. Rozumiemy, iż w świecie operetkowym się nie ginie. I wtedy pojawia się, a właściwie wychodzi z trumny naga Albertynka, która ma być – czym? Nadzieją na odrodzenie, pochwałą (apoteozą – czytamy w didaskaliach – czyli ubóstwieniem) młodości (nową, XX-wieczną wersją *Ody do młodości*, ale też i – jak początkowo projektował Gombrowicz – *Ody do radości*, wpisanej przez Ludwiga van Beethovena w IX symfonię⁴)?

Na koniec słyhać śpiew postaci:

FIOR
O, zbawienie!
Witaj nagości wiecznie młoda!
[...]

FIOR
O, witaj zwykła, witaj nieśmiertelna!
[.....]

ALBERTYNKA
Wieczyste młoda!

³ Problemy te dotyczą oczywiście wyłącznie tych reżyserów, którzy decydują się na ścisłe podążanie za wskazówkami Gombrowicza. Z drugiej jednak strony, Albertynka, podobnie jak Szekspirowska Julia, to postać domagająca się niejako aktorki bardzo młodej, nie tylko w świetle didaskaliów, ale także – szerzej – w świetle zakodowanych przez autora sensów związanych z tą postacią, sensów po prostu wynikających z tekstu. Albertynka odgrywana przez dojrzałą kobietę wymaga zawsze jakiegoś dodatkowego uzasadnienia w ramach inscenizacyjnej koncepcji, jakiegoś dającego się odczytać powodu, dla którego zmiana została dokonana.

⁴ Wynika to z zachowanych notatek Gombrowicza z okresu argentyńskich przymiarek do pracy nad *Operetką*. Najobszerniejszy wgląd w te notatki przynosi szkic J. Jarzębskiego *Erotyka i polityka* (w: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków 2007; zapiski zacytowane są na s. 133–137). „Wielki monolog Firuleta: NAGOŚĆ. IX Symfonia]” – zanotował Gombrowicz (zob. *ibidem*, s. 135).

ZŁODZIEJASZKI
Z grobu powstaje!

ALBERTYNKA
Na trumnie tańczy!

ZŁODZIEJASZKI
Bawić się chce!

[.]

FIOR, SZARM, FIRULET
Nagości wiecznie młoda witaj!
Młodości wiecznie naga witaj!
Nagości młodo nago młoda
Młodości nago młodo naga. [O 318–320]⁵

Lecz próba zrozumienia tego fragmentu poprzez zestawienie z Mickiewiczowskim intertekstem niewiele wyjaśnia, nic właściwie:

Młodości! dodaj mi skrzydła!
Niech nad martwym wleczę światem
W rajska dziedzinę ułudy:
Kędy zapal tworzy cudu,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła⁶.

Młodość znów, jak u Mickiewicza, jest nadzieją, odrodzeniem, szansą na cud; ale jak uwierzyć w odradzającą potęgę nagiej młodości, jeśli odrodzenie to dokonuje się na stosie trupów? Stosie, o którym Gombrowicz pisał m.in. w dziennikowym esaju o Dantem:

Czym ma być dla mnie przeszłość rodzaju ludzkiego? Spoczywam na olbrzymiej górze trupów – to ci, co już przeminęli. Na czym tedy spoczywam? Co to jest, ta miazga pode mną, to mrowie istnień wykończonych poza mną?

Czy w przeszłości szukać mam ludzi, czy też tylko pewnej oderwanej dialektyki rozwoju?

[...]

W wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata nie rozpoznałbym nikogo, prócz Wielkich. Lubie arytmetykę, ona ustawia mnie jakoś wobec zagadnień. [D 882]

Wiek XX obnażył raczej i zamplifikował prawdę o kruchości ciała poddanego działaniom nowoczesnej historii; w *Operetce* zaś czytamy:

⁵ W artykule stosuję następujące skróty: W. Gombrowicz: O = *Operetka*. W: *Dramaty*. Red. nauk. tekstu J. Błoński. Wyd. 2. Kraków 1988; D = *Dziennik 1953–1969*. Pośl. W. Karpiński. Kraków 2013. Ponadto: B = J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994. – JJ = J. Jarzębski, „*Operetka*” jako *garderoba duszy*. W: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000. – M = M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004. – MJ = M. Janion, *Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991. – P = M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. Przeł., wstęp T. Żeleński (Boy). T. 5: *Uwięziona*. Warszawa 1958. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁶ A. Mickiewicz, *Oda do młodości*. W: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 116.

A to me udka, rączki, nóżki me!
 A to mój biuścik!
 Ach, a to uszka, ząbki me! [O 319]

Niewiele pomaga w zrozumieniu sztuki Gombrowicza redukcja warstwy historycznej tekstu do rewolucji społecznej, bardziej jeszcze konkretnie – bolszewickiej, bo jednak (o czym wyraźnie czytamy w didaskaliach) akt III dzieje się „*po obu wojnach światowych i po rewolucji*” (O 231). Wiatr Historii pisanej dużą literą spustoszył świat na różne sposoby. Wypada więc podkreślić, że zestawione ze sobą trzy elementy: historyczne kataklizmy XX wieku, dialektyka mody, stroju i nagości, wreszcie – apoteoza nagiej Albertynki, nie łączą się w interpretacyjną całość.

2

Owe główne operetkowe zawężenia – Historia, moda, strój, nagość i Nagość – sprawiły niemalże trudności wcześniejszym interpretatorkom i interpretatorom ostatniego dzieła Gombrowicza. Ich tezy oscylują między jawnymi unikami a niezmiernie interesującymi spostrzeżeniami łączącymi i wyjaśniającymi owe wykluczające się – pozornie, być może – zawężenia. Wspomniane uniki także ukazują jednak coś ważnego: podskórne przekonanie, że Gombrowicz nie miał dobrego pomysłu na zakończenie *Operetki*. Tamara Trojanowska nazywa je wprost „zręcznym unikami”⁷. Allen Kuharski, rozważając trudności inscenizacyjne sztuk Gombrowicza – niewykluczone, iż niechcący – daje wyraz przeświadczeniu, iż ów finał wymaga naświetlenia przez inne dzieła dramatyczne tego autora⁸. Małgorzata Sugiera twierdzi, że Albertynka wymyka się znakowości, czyli – jak rozumiemy – sensowi pozwalającemu się jakoś (jakkolwiek) ustabilizować⁹. Trudno się jednak z owym twierdzeniem zgodzić, implikuje ono bowiem, iż zakończenie *Operetki* stanowi zerwanie ze znaczącym i wejście w poza- bądź nic-nie-znaczące. Kłopot w tym, że naga Albertynka w finale sztuki poruszającej nasze najgłębsze kłopoty z Historią, ustawiona w apoteozie, jednak znaczy, nie przestaje znaczyć i powraca jako naczelną zagadką interpretacyjną, jako figura znacząca – być może – zbyt wiele, a na pewno znacząca przeciw sztuce. Gombrowicz ustawił ją właśnie przeciw czemuś, w kontrze do czegoś; nie wiemy na razie, do czego, lecz nie wydaje się, by zakładał, że naga Albertynka znaczyć nie będzie. Powtórzyć wszakże warto, iż wymienieni badacze uważają, że finałowa wolta Gombrowicza narzuca trudności nie tyle wynikające ze słabości dyskursu interpretacyjnego, ile wpisane w tekst *Operetki*, przerażający świat wylaniający się w zakończeniu aktu III nie daje się bowiem obłaskawić apoteozą nagiej Albertynki; nie jest to świat, w którym znalazłoby się miejsce na tak – w sumie – banalny *happy end*.

⁷ T. Trojanowska, *Spektakl inności i milczenia: „Iwona, księżniczka Burgunda”*. W zb.: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza, Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2010, s. 523.

⁸ A. J. Kuharski, *Improwizacje z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w dwudziesty pierwszy wiek*. W zb.: *iw.*, s. 490–491.

⁹ M. Sugiera, *Dokończyć niedokończone: figura powrotu do domu w sztukach Gombrowicza i Lagarce’a*. W zb.: *iw.*, s. 510.

Rzut oka na prace krytyczne usiłujące scalić finałowe pęknięcie sztuki też świadczy o takim rozpoznaniu. Zacznijmy od klasyka gombrowiczoologii – Błońskiego. Swą interpretację otwiera on omówieniem dialektyki stroju i nagości, wpisując tę dialektykę w dawniejsze – i zasadnicze dla Gombrowicza – koncepcje geby i formy:

Pojęcie stroju przypomina, oczywiście, dwa wcześniejsze: „gebę”, na której Gombrowicz oparł *Ferdurke*, i „formę”, której przypisywał znaczenie najbardziej fundamentalne. [...]

[...] „Geby” nie można samemu odkleić od twarzy. „Formy” również nie da się zawiesić czy nie założyć. Tymczasem „strój” można włożyć lub zdjąć: przypomina on zatem maskę albo przebranie. Można go również łatwo narzucić czy przekazać innym: przypomina więc stereotyp. [B 184–185]

Nasuwa się wniosek, że w *Operetce* Gombrowicz „spuścił z tonu”, rozluźnił panowanie „geby” i przymus „formy”, wprowadził pewną dowolność:

Człowiek dojrzały jest [...] zarówno panem, jak niewolnikiem własnego stroju. [...] Szarm czy Firulet mogą i siebie, i Albertynkę ustroić dowolnie [...]. Nie mogą jednak obejść się bez stroju zupełnie. Dlaczego? Ponieważ są starzy... [B 185]

Natomiast:

Albertynka jest naga, najdosłowniej. Jest piękna. [...] Dla Gombrowicza młodość jest słaba i bezradna... więc piękna. Tak jak starość zlepił sobie w jedno ze „strojem” i brzydota, tak nagość chce uwielbić w niedostateczności i pięknie zarazem. [B 186]

A Historia? Czy Historia to (tylko) zmiany kostiumów, zmiany odbywające się w rytmie mody, nowości i wyczerpania? Błoński uważa, że tak, i tezę tę wyjaśnia dość obszernie, opisując ją w kategoriach: 1) walki klasowej, 2) kryzysu „zmęczonej cywilizacji” wynikłego z przerafinowania paryskiego centrum świata, lecz kryzysu otwierającego pewną szansę dla wszelkiego typu peryferii, 3) mitologii ucieczki od Historii, ucieczki – w co? Być może, w historię pisaną małą literą, w historię – powiedzmy – w jakiś sposób mniej dolegliwą.

Przejście „od krawiectwa do historii” – jak to zręcznie Błoński ujmuje (B 189) – dokonuje się więc u Gombrowicza przede wszystkim w przyspieszonym rytmie demokratyzacji hierarchii społecznych. „Kto [...] włada strojem, [ten] rządzi społeczeństwem”. Z tym, że to, co kiedyś było stabilne i trwałe, teraz przyspiesza i demokratyzuje się: „Teraz [...] magia trwania zastąpiona została rytuałem zmiany” (B 190). Wniosek z tego płynie jeden: „szybkość, z jaką trzeba zmieniać »stroje«, nieustannie się zwiększa: byłoby to – tak zwane – przyspieszenie historii...” (B 191). Klasowy konflikt wpisany w *Operetkę* każe przywołać, wedle lekcji Błońskiego, dramat Zygmunta Krasińskiego (nie tylko zresztą temu badaczowi przyszło na myśl to dzieło – Marii Janion także (MJ 183–187)):

Nie wiem, czy kto spostrzegł, jak bardzo *Operetka* przypomina *Nie-Boską komedię*. Groteskowe księstwo Himalajów [...] to secesyjne Okopy Świętej Trójcy, wymizdrzone i wyfiokowane, nie zaś, jak u Krasińskiego, pyszne, butne, nadęte; równie jednak przegniłe i jednako potępione. Jest też coś z Pankracego w Hufnaglu [...]. [B 196]

W tak zarysowanym konflikcie klasowym Gombrowicz ani nie opowiada się po żadnej stronie, ani nie „pozostaje” biały, bo chyba nigdy zresztą biały nie był. Nie jest też czerwony – równie daleko mu do zmęczonej arystokracji, co do „spiętego formą” Hufnagla:

[...] Hufnagiel należy do tego samego świata co Książę. Jest napięty, związany własnym przeznaczeniem. Jest zamaskowany, kiedy zaś zrzuca maskę, przeraża twarzą, na której maska zostawiła ślady niezatarte. [...] „Galop” Hufnagla to dla pisarza tylko obłędne rozwinięcie i pomnożenie wyścigu masek, któremu przewodniczy Książę. [B 196]

Błoński sugeruje więc, że zarówno „biali”, jak i „czerwoni” występujący na kartach *Operetki* należą niejako do tego samego nurtu historii, kultury, można by rzec ogólniej: procesu dziejowego. Co wszakże nie mniej istotne, należą – i jedni, i drudzy – do świata niezmiernie sobą zmęczonej kultury; kultury mającej dosyć samej siebie, niezdolnej samej siebie znieść. W tym miejscu pojawia się w rozważaniach Błońskiego Paryż-świat („Mnie ciągle Paryż miesza się ze światem” – cytuje badacz *Dziennik Gombrowicza* (B 194; D 781)):

Operetka jest niesłuchanie antyparyska: Paryż zaś skupia wszystko, co w starej Europie brzydziło przybysza z Polski i z Argentyny zarazem, przybysza z krajów bezkształtu i niedojrzałości. [B 193]

Wiedzie to do konkluzji, że bez względu, czy rzecz postrzegać „od strony polityki i historii, zagarniętej przez frazes i przesył, czy od strony sztuki i kultury, co zmieniły się w bibliotekę Babel, pełną rozwrzeszczanych komediantów... wszędzie odsłania się podobna prawda: współczesna cywilizacja jest cywilizacją zmęczoną. Zapewne, Paryż jest stary. Ale wraz z nim – cały nasz świat” (B 194).

Z niejakim zdziwieniem dowiadujemy się więc, że ocalenie, jeśli w ogóle dopuszczalne w uniwersum *Operetki* (a zdaniem Błońskiego: owszem), przychodzi nie skądinąd, tylko właśnie z Paryża, i to nawet nie z Paryża-świata, mylącego się (Gombrowiczowi) ze światem, lecz z Paryża rozumianego bardziej konkretnie – jako centrum świata (mody):

Jest w *Operetce* człowiek, który pojmuje, że z błędnego koła nie można wyjść inaczej, niż odrzucając wszystkie maski. Że w czasach, kiedy „strój ludzki oszalał”, idee zaś, zamiast służyć ludziom, narzucają im drętwość stereotypów, tylko radykalna zmiana stosunku do kultury przyniosłaby ocalenie. To Fior. Bo Fior jest nie tylko trefnisiem i ochmistrem wielmożnych, ale także „twórcą stroju”, nawet – artystą. [...] Może to sam Gombrowicz... albo raczej jedno z wcieleń Gombrowicza, pisarza (a więc twórcy form), stronnika „białych”, który jednakże zdradza. Zdradza, uciekając nie do Hufnagla, ale gdzie indziej, w nowość, świeżość, wszechmożliwość! [B 197–198]

Nowość ta, świeżość i wszechmożliwość (także „wirtualność” (B 187)) to cechy, jakie niesie ze sobą Albertynka – nie tylko w finałowej apoteozie, ale i wcześniej, gdy konsekwentnie sprzeciwia się strojom, gdy opowiada się po stronie nagości. „Cała *Operetka* obraca się [...] wokół jednego «nie» Albertynki” (B 199). Nie wiadomo, czy to ona wyzwala Złodziejaszka, czy Złodziejaszek ją (w sensie – by tak powiedzieć – sprawczej przyczyny). Chodzi tu bowiem o pewną oscylację: między sprzeciwem wobec stroju a wielką awanturą na balu, między kolejną, ostatnią Gombrowiczowską ludzką „kupa” a nagością, gdzie Złodziejaszekowie stanowią dalekie odbicie „podziemnej” wolności Gombrowicza, zażywanej np. w czasach afer w Retiro (B 201). Wszystko to sprowadza się, zdaniem Błońskiego, do utopii i Saturnaliów bądź do utopii Saturnaliów, tym bowiem jest awantura na balu, która nadweręża skostniałe formy i otwiera drogę finałowej apoteozie nagości:

Taka awantura to nie rewolucja: to święto młodości czy płodności, to współczesna wersja Saturnaliów! Odnović świat – ten sam świat – przez odrzucenie wszystkich zakazów i odwrócenie wszelkich obowiązujących reguł! [B 199–200]

Niby zreferowane wywody pozwalają scalić pozornie sprzeczne i odległe bieguny tekstu *Operetki*; ale czy można Błońskiemu zaufać, że Gombrowicz jest aż tak naiwny? Albo aż tak optymistyczny? Interpretacji tego badacza najbardziej umykać zdaje się groza, zwłaszcza ta z końcówki aktu II i dużej części aktu III, aż do apoteozy. Niewykluczone, iż historia to blażeństwo, ale jednak blażeństwo niesłuchanie groźne, blażeństwo, które odbywa się na stosie (Himalajach?) zwłok. Przecież Gombrowicz wyraźnie pisze w didaskaliach: „*To już po obu wojnach światowych i po rewolucji*” (O 231), przez co *Operetka* staje się rewersem koszmaru. Przewycięzenie go figurą nagiego podlotka – to dopiero byłoby blażeństwo, gdyby tylko do tej funkcji ową figurę sprowadzić. Akt III opatrzone podtytułem: „Ruiny zamku Himalaj” (O 231) – świat operetkowego dramatu obrócił się w ruiny, nie można o nich zapominać, nawet obwieszczając nowy początek, i Gombrowicz o nich nie zapomina, zdaje się to natomiast czynić Błoński.

Jerzy Jarzębski twórczo rozwinął lekturę dokonaną przez tego badacza, wzbogacając ją o studia nad wcześniejszymi stadiami ostatniego dzieła Gombrowicza, w szczególności zaś nad tzw. *Operetką I*, która – zdaniem autora *Gry w Gombrowicza* – stanowi zarazem odległy i zasadniczy kontekst *Operetki* finalnej. Jarzębski poświęcił *Operetce* dwa dopełniające się teksty: „*Operetka*” jako *garderoba duszy* oraz *Erotyka i polityka* (ten drugi w dwóch wersjach). Po pierwsze, głównymi elementami *Operetki I* są według tego badacza para Albertynka–Albert, gdzie Albertynka jest postacią mniej więcej taką, jak w wersji ostatecznej, z tą zapewne różnicą, że jej związek z Albertem został już niewątpliwie skonsumowany (inne zresztą także), Albert pełni zaś funkcję zarówno jej kochanka-partnera, jak i stręczyciela. W tej pierwszej *Operetce* panuje „monstrualnie rozplenione stręczycielstwo” (JJ 109). Po drugie, zasadniczym elementem owej wersji jest problem starzejącego się ciała, objawiający się w projektowanych scenach rozbierania:

Niezależnie [...] od takich czy innych szczegółów dramatycznej fabuły, *Operetka I* zmierzała prawie nieodmiennie do (sprowokowanego przez Młodych) zbiorowego *strip-tease’u*, dokonującego się w aurze perwersyjno-erotycznej. Więc „wszyscy się rozbierają” i... no i co dalej? Gombrowicz zdawał się tego nie wiedzieć, bo wszak pogrążenie sceny-świata w gigantycznej rui nie rozwiązywało ani dramatycznego, ani ideowego węzła utworu. [JJ 108]

Łączy się to – zdaniem Jarzębskiego – z prywatnymi kłopotami Gombrowicza z jego własnym ciałem, którego starzenie się autor *Ferdydurke* odkrył nagle i boleśnie. Czas powstawania pierwszych szkiców do *Operetki* był dlań okresem „(psychicznego) przejścia z młodości w starość” (JJ 111). Wracamy więc – o czym, jak widzieliśmy, pisał już Błoński – na Retiro, wracamy w „doświadczenie Retiro” wraz z całą splecioną z tym doświadczeniem rozległą problematyką erotyczną, perwersją, napięciami: młodość–starość, wyższość–niższość, płęć–*gender*:

W *Operetce I* kręci się [...] przed nami teatralna maszyna zrodzona w rejonach „Retiro” – portowej dzielnicy Buenos Aires, gdzie Gombrowicz przechodził dość niejasne wtajemniczenia erotyczne. [JJ 114]¹⁰

Zacytowane stwierdzenia wydają się niezmiernie ważne, kontestują bowiem

¹⁰ Kronos rzucił na te erotyczne przygody nieco więcej światła.

próby czytania utworów autora *Ferdydurke* poprzez teorie spod znaku *queer*, rozpatrujące Gombrowiczowski homoseksualizm i rzutowanie go w zasadniczą sferę sensów dzieła pisarza. Całkowicie się z tym zgadzam i sądzę, że problemy erotyczno-kobieco-męsko-homo-hetero-młodo-stare są u Gombrowicza bardziej oraz – co istotniejsze – jakoś inaczej skomplikowane. Inaczej – z pewnością, nie wiadomo jednak na razie, na czym owa odmiennność problematyki, jej fundamentalna swoistość miałyby polegać. Nie wyjaśnia tego też, moim zdaniem, dalszy wywód Jarzębskiego, choć niewątpliwie badacz ten ma rację, gdy twierdzi:

Operetka I schodzi najgłębiej w rejony, w których kształtuje się pożądanie Gombrowicza i gdzie królują sprzeczności, ale, stojąc na granicy pomiędzy młodością i starością pisarza, daje nam widok w obie strony. [JJ 116]

Kiedy jednak próbuje Jarzębski rozjaśnić nieco finał *Operetki A.D. 1966*, wstępuje w dawne koleiny wytyczone już przez Błońskiego:

Gombrowicz zarzuca pisanie *Operetki* wedle pierwotnych założeń i wpada na nowy pomysł: odrywa apoteozę nagości od polityki, rewolucję przenosi w sferę (oszalałego) kostiumu, czyniąc z Albertynki nie tyle (jak pierwiej) utalentowaną kokotę-debiutantkę, ile uniwersalny, zawieszony w abstrakcji symbol bezinteresownego piękna Młodości. [JJ 118]

Ciekawe, że Jarzębski bliski był – jak sądzę – zupełnie nowego spojrzenia na łączność warstwy historiozoficzno-politycznej dramatu z finałową apoteozą, sam się jednak wywiódł na manowce, a zmyliła go, być może, właśnie *Operetka I*. Mam na myśli niezmiernie istotny fragment traktujący o źródłowym erotyzmie (każdej) filozofii:

„Nie wierzę w filozofię nieerotyczną, nie wierzę w myślenie nie zakorzenione w płci” – mówił kiedyś Gombrowicz – i bodaj nikt nie zadał sobie trudu, aby rozważyć, o co w tym zdaniu chodzi. Podług mnie, najbliższa odpowiedzi na tę kwestię jest *Operetka I*, pokazująca bez żenady całą nędzę Wyższości, spowitej w swoje maskujące rozkład kostiumy – obnażająca też podstawową sprzeczność, jaka w człowieku zachodzi pomiędzy zewnętrznymi ponętami a ich budzącym obrzydzenie fizjologicznym substratem. [JJ 120]

Sądzę, i dalej spróbuję tego dowieść, że jest dokładnie odwrotnie, że nie *Operetka I*, lecz właśnie *Operetka* po prostu najlepiej i najmocniej oświetla źródłową erotyczność wszelkiej filozofii, ideologii, polityki – świata po prostu – jej finał zaś jedynie o tyle łączy się w całość z kompletnym dramatem, o ile w twórczy i zupełnie nieoczekiwany sposób rozwiązuje problem Erosa, zawsze obecnego w kulturze, myśleniu, filozofowaniu itd.

Druga praca Jarzębskiego poświęcona *Operetce* – zatytułowana *Erotyka i polityka* – „zaczyna się [...] w założeniu tam, gdzie się kończył ów artykuł sprzed lat”¹¹, który właśnie omówiliśmy. I rzeczywiście, można ową pracę potraktować jako dopełnienie i zniuansowanie tez interpretacyjnych postawionych w tej pierwszej; mamy do czynienia z kontynuacją, bo na pewno nie z rewolucją koncepcji. Choć nacisk położony jest na erotyzm, to z owego „skrzydlatego słowa” autora *Ferdydurke* o erotycznym podglebiu wszelkiego myślenia (a nawet – być może – bytu w ogóle?) nie-

¹¹ J. Jarzębski, *Erotyka i polityka*. W zb.: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny*, s. 530.

wiele przetrwało; „jeśli coś odróżnia Gombrowicza od piętnujących fallokrację feministek, to świadomość, iż w tamtym świecie mężczyźni są więźniami fallokratycznego konwenansu tak samo jak kobiety”¹².

Dalej pisze Jarzębski:

We wszystkich sztukach [Gombrowicza] obecny jest motyw historycznej dynamiki. [...] Najdziwniej jest w ostatecznej wersji *Operetki*: tradycyjny dwór ulega definitywnej anihilacji, świat natomiast zapada w szaleństwo, które w ogóle erotyki nie przewiduje. Przywraca jej możliwość dopiero naga Albertynka w finale – ale już tylko po to, aby zapaść za sobą kurtynę¹³.

Złożenie w interpretacyjną całość dworu jako miejsca władzy, erotyki jako funkcji owej władzy, połączonej z męską dominacją, i „fallokracji” (jak nazywa rzecz Jarzębski) jako czegoś znacznie głębszego i poważniejszego, aniżeli jedynie konwenans towarzyski, mogłoby doprowadzić badacza do wniosków prawdziwie rewolucyjnych, tyle że jego tekst stanowi, w zgodzie z początkowymi deklaracjami, wyłącznie dopowiedzenie pierwszego. Każe mu to wikłać się w mało zrozumiałe wywody dotyczące (znowu) stroju skrywającego starzejące się ciało wraz z – ze swej istoty modernistycznym (raczej nowoczesnym, chciałoby się rzec) – rozedrganiem i skłonnością do zmienności, która, bez przerwy i w nieskończoność się napędzając, nie jest sama w sobie teleologiczna.

Wspomnieć jeszcze wypada o dwóch innych próbach odczytania ostatniego dramatu Gombrowicza: podjętych przez Marię Janion oraz przez Michała Pawła Markowskiego.

Janion rozwija, zasygnalizowany już przez Błońskiego¹⁴, wątek *Nie-Boskiej komedii* – wpływu Krasieńskiego na Gombrowicza – rozważając w tak zarysowanym polu intertekstualnym problematykę rewolucji występującą w obu dramatach (z dodaniem pośredniego ogniwa w postaci *Szewców Witkacego*):

Nie-Boska komedia Krasieńskiego, *Szewcy* Witkiewicza, *Operetka* Gombrowicza składają się na całość tryptyku, który ujawnia nieoczekiwane podobieństwa. Ale zarazem w takim zestawieniu osobność każdego z dramatów jeszcze silniej wychodzi na jaw. [MJ 175]

O ile bowiem rewolucja w *Nie-Boskiej komedii*, lecz i jej rewolucyjność wpisywały się w historiozofię metafizyczną i były próbą poszukiwania teleologicznego sensu dziejów – co prawda, zawsze niepewnego, ale jednak posiadającego sankcję metafizyczną – o tyle historiozofia *Szewców*, a także *Operetki* jest już inna, „odsankcjonowana”, tocząca się pod pustym niebem: „Od *Nie-Boskiej komedii* do *Szewców* literatura polska przeszła drogę od Apokalipsy metafizycznej do Apokalipsy laickiej, lecz i groteskowej” (MJ 178). W takich warunkach rozgrywa się w dramacie Gombrowicza rewolucja Niższości, rewolucja lokajów, która ma swe refiguracje w dramacie Krasieńskiego; na łączliwość obu tekstów wskazuje choćby motyw czyszczenia pańskiego obuwia, doprowadzony przez Gombrowicza do swo-

¹² *Ibidem*, s. 533.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Szkic Błońskiego o *Operetce – Historia i operetka* – pochodzi z roku 1971, gdy został opublikowany w „Dialogu” (nr 6), potem zaś przedrukowano go w znanym tomie *Gombrowicz i krytycy* (Wybór, oprac. Z. Łapiński. Kraków-Wrocław 1984). Janion swoją rozprawę opublikowała w 1991 roku.

istego paroksyzmu, gdy lokaje wylizują państwu ich trzewiki¹⁵. Swoją drogą, groteskowość tej sceny powoduje, że odkrywające się w niej z całą brutalnością dno poniżenia umyka uwadze interpretatorów, sprawia jednak trudność reżyserom – nie widziałem realizacji *Operetki*, w której lokaje rzeczywiście, w zgodzie z didaskaliami (O 245–246), lizaliby panom buty.

Kontekst romantyczny, z dramatem historiozoficznym Krasińskiego na czele, przyczynia się do tego, że w interpretacji Janion na pierwszy plan wysuwa się dialektyka historyczna rozumiana raczej po heglowsku niż po marksistowsku:

W biegu akcji *Operetki* widać pewną „dialektyczną” skłonność pisarza, traktowaną przezeń dość perwersyjnie. Zresztą dawał jej nieraz upust, również pisząc w *Dzienniku* o konieczności kompromitowania „wszelkiej krańcowości, ale po uprzednim wyczerpaniu jej”. Powiadał również o kieracie Historii, który przypomina klasyczną triadę heglowską. „Dialektyczny” charakter ma przeciwstawienie strój-nagość, które Gombrowicz sam uznał za zasadniczy wątek *Operetki*. Kolejne formy–stroje trupieszkiej, pojawia się tęsknota za nagością, wreszcie nagość triumfuje – nie wiadomo wszakże, na jak długo. [MJ 186]

Stąd wiedzie prosta droga ku ostatecznym wnioskom, że heglowską syntezę logiki historycznej, tez i antytez, stanowi naga Albertynka. A *de facto* tak i jest, i nie jest, bo jednak pióro w dłoni zadrżało, gdy trzeba było postawić kropkę nad „i”. Fatalizm zakończenia zostaje uchylony, lecz nie w pełni – albo: nie na dobre. Naga Albertynka symbolizuje – zdaniem Janion – zarówno heglowską syntezę, jak i utopię, bajkę, sen o wyzwoleniu spod jarzma nieubłaganej Historii, okazuje się też wszakże groteską, skandalem, niezrozumiałym paroksyzmem, po którym może tylko opaść kurtyna. „W tym stanie rzeczy zakończenie *Operetki* musi być równie »poważne« i »niepoważne« jak reszta utworu” (MJ 187).

Markowski w *Czarnym nurcie* o *Operetce* zdaje się pisać znacznie więcej, niż deklaruje. Wszystko zaczyna się od stwierdzenia o załamaniu dyskursu i języka, rozpatrywanym jednak z punktu widzenia egzystencjalizmu, skończoności człowieka. Głupota, nieustannie kwestionująca mądrość („główny problem naszych czasów”: „im mądrzej, tym głupiej” (M 309)), będąca jej nieprzekraczalnym rewersem, postrzegana jest jako zagadnienie zarazem wyjściowe i zasadnicze, ponieważ naczelną kłopotliwą właściwość wpisana w XX-wieczną *episteme* polega na rozpanoszeniu się (rzekomo) obiektywnej i obiektywizującej wiedzy zdolnej ogarnąć jakąś całość asymptotycznie oddalającą się od poznającego podmiotu – zawsze jednak niepochwytą, bo bezustannie naruszaną w jej fundamentach przez głupotę. Głupotę, a może – skoro sam Gombrowicz używa z prac Michela Foucaulta zaczerpniętego terminu „*episteme*” – przez nierozum, czyli wszystko to, co znajduje się poza, zawsze przemocowymi ze swej istoty, granicami rozumu (zachodniej *ratio*):

Przymus wiedzy: oto, co trapi Gombrowicza. Tę krytykę wiedzy, która nieświadoma jest własnej kłęski, należy odczytywać [...] nie tylko okolicznościowo, jako prztyczka wymierzonego paryskim intelektualistom, ale znacznie szerzej, jako unieważnienie epistemologii, a tym samym [...] unieważnienie klasycznego, pokartezjańskiego podmiotu (bo, oczywiście, nie podmiotu jako takiego). [M 310]

Nie chodzi tu więc jedynie o negację komunikacji, o sytuację, gdy ludzie nie

¹⁵ Warto zwrócić uwagę na prefigurację tego motywu pojawiającą się w *Burzy* W. Szekspira: w scenie 2 aktu II Kaliban (potwór-niewolnik) całuje stopy Trinkula (błazna-pijaka).

mogą się ze sobą porozumieć, chodzi o coś dużo donioślejszego, także o głębsze powody tej niemożności. Idzie o to, że –

jak w *Operetce* – wszędy wylewa się bełkot. Gdy mowa się rozpada jak kupa rozrzuconych klocków, wszelkie pojęcie musi skapitulować, wszelki uchwyt (słowo „*conceptus*” pochodzi od czasownika „*concipere*”, ‘chwycić’) musi zelżeć. Wtedy właśnie, w obliczu znaków niezbornych, nie dających się przekształcić w jakikolwiek przedmiot wiedzy, pojawia się głupota: on, głupi, gada, ja, głupi, nie rozumiem. A gdy pojawia się głupota, musi, choćby przez muśnięcie, pojawić się śmierć, która jest ostateczną negacją wiedzy.

[...] Moja niewiedza, moja głupota pogrąża mnie w świecie i nie wiem, jak z tej głupoty wybrnąć.
[M 313]

W tak wyznaczonym kontekście Markowski czyta postać Fiora, nie zgadzając się na – jak zwykle pogodnie i obsesyjnie niekontrowersyjne – twierdzenia Błońskiego, że Fior to (także) intelektualista, jedna z masek Gombrowicza-intelektualisty, człowieka mądrego, który wiele pojął i wiele rozumie, a nawet Gombrowicza „przemądrzałego” (M 305). Markowski akcentuje właśnie ten aspekt postaci, który nakazuje Fiorowi bezradnie rozkładać ręce i mówić o osobistej klęsce poznawczej:

Fior nie wie, co myśleć o przyszłości, męczy go czas, którego nie zna, ale przede wszystkim chyba nic nie myśli i zaczyna głupieć. Głupotę tę wykorzystuje oczywiście Hufnagiel, który zwalnia Fiora od myślenia. [...] Sytuacja zaczyna się komplikować. Szarm i Firulet walczą o Albertynkę, na boku Profesor nieustannie rzyga, trzaskaniem okien i wyciem wichru zaczyna się powoli Rewolucja, której przewodzi Hufnagiel, tylko ogłupiały Fior nie potrafi się rozeznac w świecie. [M 315]

Finalnie więc:

Nie mogąc rozeznac się w szaleństwie stroju, Fior przeklina modę i maskę i składa do trumny świętą nagość, którą ostatecznie okazuje się Albertynka, złożona tam wcześniej przez Złodziejaszków. Ostatnie niemal słowa Fiora to znów lament głupoty [zob. O 320]:

„Lecz nie rozumiem
Lecz nie rozumiem
I nie pojmuje
Nie, nie pojmuje” [M 316–317]

Albertynka pozostaje tu poza interpretacją, Markowski porzuca w tym momencie pisanie o *Operetce*, przechodzi do analizy *Ślubu*, wybranych fragmentów *Dziennika*, wreszcie opowiadania *Na kuchennych schodach*. Mimo to sądzić można, że wciąż krąży wokół pewnych problemów związanych z *Operetką*, mianowicie wokół mdłości/wymiotów, młodości/starości, nagości/stroju.

Mdłości/wymioty łączą się z ekonomią świadomości:

Ciało wymiotuje wówczas, gdy nie może już przyswoić sobie dóbr przychodzących z zewnątrz. Wówczas wymiotowanie jest gestem obronnym podmiotu i podlega ściśle logice ekonomii. Wymiot (*l'ab-jet*) jest wydalaniem tego, czego nie może sobie przyswoić podmiot (*su-jet*). [M 385–386]

Wniosek stąd następujący:

wymiotowanie u Gombrowicza ma ten sam charakter i bierze się z nieprzyswajalnego nadmiaru, który zagraża ekonomii świadomości. Tak można interpretować nieustające wymiotowanie Profesora w *Operetce* („Rzyg, rzyg, rzyg!” [O 285, *passim*]), którego pierwowzorem miał być [Jean-Paul] Sartre [...]. [M 391]

Sprawa mdłości wiąże się, zdaniem Markowskiego, z problematyką ciała, odznaczającego się brzydota:

Ciało nagie jest bezwstydne i beczelne w swojej ohydzie, więc wywołuje mdłości. Nie można się przed nim obronić, zamknąć w sobie, więc trzeba je zwymiotować. [...] Znow pojawia się cielesna opozycja: ciało młode zostaje wniebowzięte, bo wzbudza zachwyt, a ciało chamskie – zwymiotowane, bo wzbudza wstręt. Gombrowicz, jak [Jean] Genet, uwielbia młodość, bo ona pozwala zapomnieć o cielesnej ohydzie, przed którą za wszelką cenę trzeba się bronić. [M 394–395]

Tak scharakteryzowana perspektywa zgadza się, jak widać, dość dobrze z tym, co w kontekście *Operetki* pisali Błoński i Jarzębski. Istnieje jednak i druga strona medalu. Powodem mdłości może być nie tylko, jak u Sartre'a, ekonomia nadmiaru, wraz z całym dystansem wobec świata, jaki za sobą pociąga, lecz także – kierująca się przeciw Sartre'owi – rozpoznana sztuczność jej sytuacji:

Wydaje się, że Gombrowicz odwraca sytuację Sartre'owską: nie przygodność prowokuje mdłości, ale jej przeciwność – całkowita sztuczność, oderwana od świata rzeczy konkretnych. Temu właśnie poświęcony jest spór z Paryżem, będący sporem z cywilizacją, która strój uwielbiła dla niego samego. [...] Tym, co naprawdę znalazł Gombrowicz w Paryżu i co wzbudziło w nim „głęboki niesmak” [D 762], była brzydota szukająca stroju, brzydota znajdująca zbawienie w modzie i sztuczności, nadmiernej brzydota odsłonięta poprzez ubranie. [M 396]

Ostateczne (i w sensie rozważań nad sygnalizowanymi wcześniej kwestiami, i w sensie całej książki Markowskiego) wnioski są następujące:

Tutaj [...] dochodzimy [...] do sedna Gombrowiczowskiego napięcia między nagością a strojem, ale też między bezpośredniością i mediacją. Strój jest wtedy konieczny, gdy trzeba zasłonić ohydne ciało, jednak gdy ohydne ciało samo stara się ubrać, strój trzeba odrzucić, albowiem wystawia on ciało na pośmiewisko. [...] Gra polega [...] na tym, by ciało stare i ohydne wymienić na ciało młode i powabne, sztuczność zaś na naturalność, która nie zwraca się, jak uszminowane staruszki, przeciwko sobie samej. [...] On [tj. Gombrowicz], człowiek stary, musiał zwymiotować sam siebie, swoje własne ohydne ciało, by zbliżyć się do młodości, która wymykała mu się z rąk. [M 397–398]

Zakończenie książki Markowskiego zdaje się zatem spotykać z zakończeniem *Operetki*, z występującym w nim porażeniem młodością i jej ubóstwieniem. Wtedy też musi opaść kurtyna (a także, oczywiście, skończyć się książka) – po to, by Albertynka nie mogła się zestarzeć. W zasadzie więc po to, by nie mogła się na dobre pojawić, by nie trzeba było również na nią zwrócić uwagi. Ale czy tylko? Niewykluczone też, iż po to, byśmy nie zobaczyli („zawstydzająco pięknej”) Albertynki dłużej w nosie albo w zębie (M 378).

Albertynka musi szybko zniknąć, by nie dopuścić do przerwania apoteozy przed opadnięciem kurtyny, i na odwrót – musi się pojawić, aby mogła szybko zniknąć. Dlatego właśnie w zakończeniu książki Markowskiego nie ma Albertynki wprost wymienionej (choć jednak jest), ale też – co dla mojego tekstu kluczowe – w ogóle nie ma Albertyny. W tym miejscu rozpoczyna się ruch suplementacji. Naga Albertynka w apoteozie stanowi suplement *Operetki*, dzięki czemu *Operetka* zamienia się jednocześnie w zasadniczy, niezbędny suplement Albertynki, czego efektem staje się – powiedzmy w ten sposób – suplementacja atopiczna¹⁶ (być może także,

¹⁶ Będę dalej dookreślał to pojęcie, opierając się na artykule A. Dziadka *Atopia – stadność i jedynostkowość* („Teksty Drugie” 2008, nr 1/2).

a nawet zwłaszcza, suplementacja atopizująca). Finał sztuki w mocnym sensie skazuje cały świat dramatu, niewykluczone zaś, iż również świat w ogóle, na źródłową atopię, która tym się charakteryzuje, że pod jej działaniem w s z y s t k o musi zmienić miejsce. Przeciwnością tak rozumianej atopii jest hegemoniczna męskość. Jej niezbędne, najgłębiej konieczne przewyciężenie odbyć się musi w atopicznym ruchu bądź grze – grze o niepewnej stawce, lecz prostych i czytelnych regułach. Aby to ukazać i udowodnić, zacząć wypada od Albertyny.

3

Chodzi, oczywiście, o Albertynę znaną z cyklu powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Aż dziw, że nie podejmowano dotąd tego wątku. Twierdzę, że postać tamtej Albertyny jest kluczem do ostatniego tekstu Gombrowicza. Nie tylko spaja w całość liczne sprzeczności widoczne w dramacie, ale – co jeszcze ważniejsze – pozwala zaproponować nową jego interpretację.

Zacznijmy od zagęszczenia Proustowskich motywów konstytutywnych dla postaci Albertyny, które przeniknęły do *Operetki*. Na wstępie wspomnieć wypada o zagadnieniu kondycji społecznej tej bohaterki. Kondycję tę Proust omawia jednym tchem z kwestią strojenia się, ubioru i mody. Posłuchajmy:

Kiedy po przyjeździe z Balbec powiedziałem Albertynie, że księżna de Guermantes mieszka na wprost nas, w tym samym pałacu, wówczas, słysząc ten wielki tytuł i wielkie nazwisko, przybrała mine bardziej niż obojętną, wrogą, wzgardliwą, u hardych i namiętnych natur będącą znakiem bezsilnego pragnienia. Albertyna to była wprawdzie wspaniała natura, ale utajone jej przymioty mogły się rozwijać jedynie pośród tych zapór, jakimi są nasze upodobania lub żaloba po upodobaniach, z których trzeba nam było zrezygnować – jak dla Albertyny snobizm. Żaloba ta zowie się nienawiścią. Nienawiść Albertyny do „świata” zajmowała w niej zresztą bardzo mało miejsca i podobała mi się przez swoją stronę rewolucyjną – mam na myśli nieszczęśliwą miłość do szlachty – wypisaną w charakterze francuskim na odwrotnej stronie medalu, drugą stroną wyrażającego wielkopaństwo pani de Guermantes. O to wielkopaństwo, nie mogąc go osiągnąć, Albertyna nie troszczyłaby się może; że jednak przypominała sobie, iż Elstir mówił o księżnie de Guermantes jak o kobiecie najlepiej ubierającej się w Paryżu, republikańska wzgarda Albertyny dla diuszessy ustąpiła miejsca żywemu zainteresowaniu się elegantką. Wypytywała mnie często o panią de Guermantes i lubiła, żebym zasięgał dla niej u księżnej porad toaletowych. Bez wątpienia mógłbym prosić o te rady pani[ą] Swann [...]. Ale pani de Guermantes (miałem to wrażenie) jeszcze dalej doprowadziła sztukę ubierania się. Jeżeli zachodząc tam na chwilę [...], zastawałem księżnę spowitą w mgłę szarej krepdeszynowej sukni, pojmowałem, że ten strój jest wypadkową skomplikowanych przyczyn i że nic by się w nim nie dało zmienić; zanurzałem się w atmosferę, którą wydziełał, niby schylek dni wysycelonych perłowsoszarą watą przez mgliste opary [...]. [P 30–31]

A stronie wcześniej:

Fatałaszkę sprawiała Albertynie wielką przyjemność. Nie umiałem się powstrzymać, aby jej co dnia nie ofiarować czegoś. I za każdym razem, gdy mówiła z zachwytem o jakiejś szarfie, etoli, parasolce, które, przez okno lub mijając dziedziniec, oczami różniącymi tak szybko wszystkie odcienie elegancji, ujrzała na szyi, na ramionach lub w ręce pani de Guermantes, wiedząc, że trudnego z natury gustu Albertyny (wydelikaczonego jeszcze lekcjami elegancji czerpanymi z nauk Elstira) nie zadowoliliaby jakaś imitacja, nawet ładnej rzeczy, zastępująca ją w oczach pospółstwa, ale różniąca się od niej całkowicie, zachodziłem w sekrecie, aby wypytać księżnę, gdzie, jak, z jakiego modelu było sporządzone to, co się podobało Albertynie, dokąd należy się zwrócić, aby uzyskać ściśle to samo; na czym polega sekret krawca, elegancja (Albertyna nazywała to „szyk”, „styl”) wykonania, jak się dokładnie nazywa materia – piękność materiału miała tu swoje znaczenie – której należało żądać. [P 30]

Zauważmy: w zdaniach Prousta zarysowuje się wyraźnie wiele napięć niemal bezpośrednio przenikających do *Operetki*. Wielkopańskość pani de Guermantes, owe „wysokości”, jak szyderczo o księżnej Himalaj pisać będzie Gombrowicz, z najlepiej ubierającej się kobiety w Paryżu (właśnie księżnej de Guermantes) uczyniwszy bohaterkę, która najbardziej będzie zainteresowana przyjazdem i propozycjami Fiora – i która będzie wprowadzać go w świat dramatu. Niższe urodzenie Albertyny, u Gombrowicza czyniące z niej – brutalnie i amplifikująco – córkę sklepikarza, dziewczynę przychodzącą bezpośrednio, jeśli można tak, w uproszczeniu, powiedzieć, ze świata Dulskich (u Prousta Albertyna wywodzi się ze świata pani Verdurin). Połączenie arystokracji z kwestią stylu, szyku, mody, ubioru i przylegające do tej kwestii rozwarstwienie społeczne: od „wysokości” pani de Guermantes, poprzez gorzej urodzoną (republikańską) Albertynę, aż po pospólstwo, które u Prousta – a jakże – zadowala się imitacją szczególnych i niepowtarzalnych strojów pańskich, znajdzie bezpośrednie odbicie w *Operetce*, gdzie pospólstwo (lokaje i spółka) także będzie naśladowało pańskie ubiory i gdzie ruch owego naśladownictwa zamieni się w prawdziwą pogoń Niższych i ucieczkę przed nimi Wyższych. Napięcie to stanie się motorem napędowym Historii, Gombrowicz uczyni ze stroju i mody – jak już wiemy z wcześniej omówionych interpretacji – zasadniczą metaforę procesu historycznego, rzecz jednak w tym, że podobne myślenie o stroju, połączenie go ze swą historycznością, pojawia się już u Prousta:

Ze wszystkich sukien lub szlafroczków pani de Guermantes najbardziej zdawały się odpowiadać pewnej intencji, najwięcej specjalnej myśli posiadały suknie, które Fortuny stworzył wedle dawnych weneckich wzorów. Historyczny charakter tych sukien, a może fakt, że każda z nich jest jedyna, dają im coś tak odrębnego, że poza kobiety, która je nosi, czekając na nas, rozmawiając z nami, nabiera wyjątkowej ważności: rzekłbyś, że ten kostium jest owocem długiego namysłu i że ta rozmowa odcina się od potocznego życia niby scena romansu. W powieściach Balzaca heroiny kładą z umysłu pewną toaletę w dniu, kiedy oczekują pewnego gościa. Dzisiejsze toalety nie mają tyle charakteru – wyjąwszy suknie Fortuny’ego. Nic nie może pozostać mgliste w opisie powieściopisarza, skoro ta suknia istnieje rzeczywiście, skoro najdrobniejszy jej wzór utrwalony jest równie naturalnie jak linie dzieła sztuki. Przed włożeniem tej czy innej sukni kobieta musiała wybrać między dwiema, i to nie dwiema podobnymi do siebie, ale głęboko indywidualnymi, mogącymi nieomal nosić imiona. [P 32]

Do tego jeszcze sam Paryż, gdzie Marcel mieszka z Albertyną po powrocie z Balbec, gdzie Fortuny tworzy swe niepowtarzalne stroje, Paryż, z którym tyle kłopotów miał Gombrowicz, gdy to miasto zlewało mu się z całym światem. Ponadto: grasejowanie – już u Prousta opisywane z ironią, wzmocnione jeszcze przez Gombrowicza i stanowiące jedno z głównych źródeł komizmu aktu I *Operetki*.

Nie dość na tym jednak:

Mama uważała za dzikie, niewłaściwe, aby młoda panna mieszkała sama ze mną. Pierwszego dnia, w chwili wyjazdu z Balbec, kiedy mnie widziała tak nieszczęśliwym i martwiła się, że mnie zostawia samego, może była rada, dowiadując się, że Albertyna jedzie z nami, i patrząc, jak tuż obok naszych walizek (nad tymi walizkami spędziłem noc w Hôtel de Balbec, płacząc) pakują do wagonu wąskie i czarne walizki Albertyny. Wydawały mi się podobne do trumien, nie wiedziałem, czy wniosą w mój dom życie, czy śmierć... [P 9]

Walizki Albertyny (w których przewozi ona swe stroje) przywodzą Marcelowi na myśl czarne trumny! Albertynka, trumna, stroje (a więc i ich rewers: nagość) – wszystko to było zapisane już w *Uwięzionej*. Tam walizki przypominają trumnę,

w *Operetce* trumna bardzo przypomina walizkę: różne rzeczy się do niej składa, podróżuje się z nią w poszukiwaniu zaginionej Albertynki. U Prousta ów szczególny opis walizek pojawia się zaraz po tym, jak Albertyna przed opuszczeniem sypialni Marcela „wsuwa w [...] [jego] usta język – jak chleb powszedni, jak posilny pokarm mający niemal świętość wszelkiego ciała, któremu cierpienia doznane z jego powodu używają w końcu jakiejś duchowej słodyczy [...]” (P 6). Wzmiankowane cierpienia wynikały zaś z kontaktów Albertyny z przyjaciółkami – teraz, po przenosinach do Paryża, utrudnionych: „Oderwanie jej od przyjaciółek oszczędziło memu sercu nowych cierpień; utrzymywało to serce w spokoju, w bezwładzie, który miał mi pomóc do wyzdrowienia” (P 8). Świadczy o tym też cytat:

to, że moje zazdrości gasły – aby się zbudzić niekiedy, kolejno – nie znaczyło również, aby każda z nich nie odpowiadała, przeciwnie, jakiejś przeczuwanej prawdzie; nie należało może sobie mówić o tych kobietach: „żadna”, ale: „wszystkie”. Mówię: „przeczuwanej”, bo nie mogłem być obecny we wszystkich punktach przestrzeni i czasu, w których trzeba by się znaleźć, a do tego jakież instynkt poddałby mi ich wzajemną zgodność, aby mi dać zaskoczyć tu o tej godzinie Albertynę z Leą lub z dziewczętami z Balbec, lub z przyjaciółką pani Bontemps, o którą się swego czasu ocierała, lub z młodą dziewczyną z tenisa, która ją trącała łokciem, lub z panną Vinteuil? [P 374–375]

A wreszcie Albertyna wyznaje Marcelowi: „Jedyny raz, kiedy wyszłam, to przebrana za mężczyznę, ot, bardziej dla hecy” (P 376). „Niestety, w Albertynie było kilka osób” (P 379). Dochodzimy w tym miejscu do sprawy zasadniczej, do biseksualizmu Albertyny, który – w moim przekonaniu – stanowi klucz do zrozumienia Gombrowiczowskiej Albertynki. Nie jest to wszakże sprawa prosta, nie zamierzam bowiem ustalać preferencji seksualnych Albertynki, tekst Gombrowicza nie pozostawia tu zresztą wiele miejsca na piruety interpretacyjne. Przeciwnie: seksualność Albertynki, a w szczególności jej „preferencje”, zdaje się nie mieć tu żadnego znaczenia. Rzecz raczej w tym, jak tekst Prousta, czyniący z Albertyny biseksualną kobietę (a także „kilka osób” naraz) wpływa na tekst Gombrowicza – jak widzieliśmy, u Prousta wielorako zapożyczony. Da się na tym etapie rozważyć powiedzieć, że biseksualna Albertyna w jakiś sposób modeluje lub oświetla Albertynkę, a może – przeciwnie – rzuca na nią cień, czyli ją zaciemnia – nie wiadomo jednak na razie, jak to czyni.

Podkreślić trzeba, że nie chodzi mi tu o umieszczenie jej w kontekście homo- albo biseksualnym tylko po to, aby następnie rozważać ten dramat np. w korelacji z biseksualizmem autora bądź jako tekst lesbijski/gejowski w sensie mniejszości lub wykluczenia. Przeciwnie, jestem przekonany, że *Operetka* nie daje powodów do interpretacji tego rodzaju, choć pewnie idiosynkrazje erotyczne Gombrowicza jakoś na nią wpłynęły. Ale kontekst Proustowski ewidentnie w *Operetce* występuje. Gombrowicz, który bez najmniejszych wątpliwości dzieło Prousta znał dobrze, opisywał je w *Dzienniku* (opisy te zresztą rozmaite przybierały tony), z jakichś przyczyn wybrał to rzadkie imię – Albertynka – by dokonać końcowej apoteozy jego nosicielki. Użył też – jak widzieliśmy – szeregu konkretnych motywów z dzieła Prousta, czyniąc z nich elementy dla swej sztuki konstytutywne: strój, moda, Paryż, trumna. Dlaczego i po co?

Dochodzi tu niewątpliwie do jakiegoś dodatkowego modelowania, suplementacji. Niewykluczone, że aby określić ruch owej suplementacji, wrócić trzeba do *Operetki* z jakimś innym zapleczem teoretycznym. Markowski pisał – najogólniej

mówiąc – o przewartościowaniu, może nawet o dekonstrukcji kartezjańskiego modelu podmiotu, który w dziele Gombrowicza (bo z pewnością nie tylko w *Operetce*) się dokonuje. Nie (do)powiedział jednak, jaki jest kierunek owego przewartościowania. Gombrowicz Markowskiego pozostaje – by tak rzec – w ramach aporii podmiotu, w przestrzeni wyznaczonej przez ruch dekonstrukcji, ale z przestrzeni tej nie wychodzi, a dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, iż badacz nie dostrzega Albertynki i stojącej za nią Albertyny. Wydaje się tymczasem, że Albertynka była w zamierzeniu Gombrowicza jakąś fundamentalną i absolutną alternatywą dla tego, co – po prostu – jest; jakąś szansą na otwarcie nowych możliwości.

4

Scenę lub miejsce dramatu Gombrowicza cechuje podwojone oddalenie od centrum, podwójna decentracja, mieszcząca się w słowie „Himalaj”. Gdzie się to wszystko dzieje? Najprostsza odpowiedź może być taka: nie dość, że daleko, to jeszcze wysoko, a nawet „na wysokościach”, najwyżej, jak tylko się da. Ale także – w sensie językowym – w miejscu zaprzeczającym źródłowemu *plurale tantum* – Himalaje zmieniają się w jeden, konkretny (lub jedną konkretną, lub jedno konkretne) Himalaj, inaczej mówiąc: w pewną pojedynczość, urągającą zarazem gramatyce i geografii. W *Dzienniku* słowo „Himalaje” pojawia się dwukrotnie i w obu przypadkach w kontekstach, które dla moich rozważań wydają się kluczowe. Przeczytajmy:

Zawsze zdumiewało mnie, że mogą istnieć życia oparte na innej zasadzie niż moje. Nic zwykleszego od mojej egzystencji i bardziej pospolitego – może wstrętne lub podłe (ja nie brzydzę się sobą ani swoim życiem). Nie znam żadnej, absolutnie żadnej wielkości. Jestem drobnomieszczkańskim spacerowiczem, który zabłądził w Alpy czy nawet w Himalaje. Moje pióro co chwila dotyka spraw ostatecznych i potężnych, ale jeśli dotarłem do nich, to igrając... jak chłopiec zalałem pomiędzy nie, lekkomyślnie zabłądziłem. [D 273]

Po raz drugi – zupełnie inaczej, w kontekście literatury krajowej i jej stosunku do wojny i okupacji:

Wcale nie uważam, żeby ich [tj. polskich pisarzy w 1956 roku] impotencja artystyczna wobec wojny była wstydem; wręcz przeciwnie, to było do przewidzenia. Dlaczego się tak dzieje, że żołnierz idzie na front, doznaje okropności, sam nią się staje, a potem wraca do życia cywilnego jakby nigdy nic... taki właśnie, jakim był przed wyruszeniem? Zdarzają się dawki za silne. Tych organizm nie przyjmuje. Dlatego gdybym był towarzyszem-prezesem ich Związku Literatów w tych dniach powojennych, zaleciłbym wyjątkową ostrożność w traktowaniu tematów demonicznych, nadmiernie olbrzymich – a przynajmniej wyjątkową chytrność. Jeśli Proust z hrabiów wydobył więcej, to dlatego, że wśród hrabiów mógł poruszać się i czuć swobodnie, a i ciasteczko go nie przerastało – ale te cztery miliony zamordowanych Żydów to Himalaje! Zakazałbym tej typowo polskiej naiwności, która mniema, że tylko na szczytach jest coś do odkrycia. Na szczytach nie ma nic, śnieg, lód i skała. Natomiast wiele jest do zobaczenia we własnym ogródku. Gdy zbliżasz się z piórem w rękę do gór milionowej męki, ogarnia cię lęk, szacunek, zgroza, pióro drży w dłoni, a [...] [twoich warg] nie stać na nic oprócz jęku. Ale jękami nie robi się literatury. [...]

Oczywiście – to dotyczy nie tylko literatury. Także przeciętny polski inteligent nie był zdolny przeżyć wojny do dna. [D 326]

Po pierwsze więc Ja-Gombrowicz przypadkowo zabłądziło w rejony zawrotne i niedostępne, w których, co prawda, nie jest zadomowione (jest jak zabłąkane dziecko), ale w których doświadczają świata i siebie na sposób osobny i jednak szcze-

gólny – te Himalaje stają się równocześnie metaforą wysokości, patrzenia z wysoka, zasadniczej osobności od wszystkiego, zwłaszcza od wszelkiej (uznanej) wielkości (fragment dotyczy obowiązkowej wówczas dla Gombrowicza lektury Simone Weil (D 272–276)), oraz metaforą kolosalnego paroksyzmu Historii, paroksyzmu, którego nie można pojąć, ponieważ jego doświadczenie wymyka się do-świadczeniu, czyli świadczeniu o sobie, świadczeniu „do-”¹⁷. No, chyba że będzie się chytrym – wtedy niewykluczone, że się coś jednak z tych Himalajów cierpienia („cztery miliony zamordowanych Żydów”) uda zrozumieć.

Najpierw trzeba wszakże – jak wolno domniemywać – opuścić (te wszystkie) Himalaje i znaleźć dla siebie (czyli dla Ja-Gombrowicza) tylko jeden (z wielu potencjalnych) Himalaj, a następnie przekształcić go w scenę operetki, na której rozegra się *Operetka*. Himalaj więc to miejsce osobne, peryferyjne, marginesowe, własne (choć w zabłąkaniu), w oddaleniu, na (najwyższych) wysokościach, na jakie wznieść się potrafi Ja-Gombrowicz. Jest to też miejsce, w które zagląda niepojęta i niepojmowalna Historia, jaką jednak da się (ewentualnie) sprytnie podejść, jakoś przechytrzyć. Jak? Jak można być na wysokościach i w oddaleniu Himalaja, a jednocześnie – jak Proust – we własnym ogródku, pełnym oswojonych ciastek i hrabiów? Jeśli *Operetka* miałaby być odpowiedzią na to pytanie, to odpowiedziałaby tak: Himalaj musi zmienić się w ruinę, z trumny-walizy wyjść musi naga Albertynka i zatańczyć w apoteozie, wehikułem zaś, który to wszystko wprawi w ruch, jest operetka. Tak brzmi odpowiedź Gombrowicza – ostatnia, jakiej udzielił za życia. Kłopot w tym, że wciąż nie wiadomo, co właściwie ta odpowiedź znaczy.

Owe oddalone wysokości, na których znajduje się Himalaj, określiliśmy jako miejsce Gombrowicza – zarazem peryferyjne i wywyższone ponad leżący w dolinie świat i wszystkie wielkości (oraz zdystansowane do nich). Centrum świata, którego peryferiami jest Himalaj, to Paryż – jak już wiemy, Gombrowiczowi mieszkający się ze światem. Z owego centrum przybywa Fior i wkracza w przestrzeń, co prawda, peryferyjną, ale jednak zadziwiająco kompletną: w księstwie Himalaj znajdziemy wszystko, czego tylko zapagniemy: ośrodek władzy (Księcia i Księżną oraz następcę tronu, Szarmę), instytucje religijne (Ksiądz i kościół), armię (General), instytucje finansowe (Bankier), wymiar sprawiedliwości (Złodziejaszek jest wszak karany sądownie, więc pewnie i sądu, i więzienia tu nie brak). Istnieją też prawdopodobnie jakieś urzędy, skoro pojawia się Prezes, są intelektualiści (Profesor), mamy rynek (tam swój sklep prowadzą rodzice Albertynki), mamy handel luksusowymi towarami (Szarm z Firuletem muszą się gdzieś zaopatrywać w kosztowne podarunki przeznaczone dla Albertynki), są także dobre restauracje (Maxim), skoro można nadziewać kobiety wytwornym jedzeniem, jest i pospółstwo, bo z niego rekrutują się lokaje i inna służba. Himalaj stanowi więc kompletną makietę państwa, model *polis*, na którym autor *Ferdydurke* dokonuje swych operetkowych eksperymentów z niebezpiecznie i rewolucyjnie przyspieszającą Historią.

Gombrowicz – jak wiemy – podejrzliwie traktował mocne ideologie, w tym, oczywiście, marksizm, trudno jednak zaprzeczyć, że w *Operetce* posługiwał się bez wątplenia modelem rewolucji proletariackiej. Rzecz w tym, że nie stanowi ona

¹⁷ Zob. na ten temat R. Nyc z, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 149–151.

szansy na przewyżczenie koszmaru Historii. Przeciwnie – jest jego integralną częścią. Więcej: marksizm wraz ze swym projektem rewolucji wydaje się zasadniczą konstrukcją ideologiczną wyjaśniającą zmiany dokonujące się w ramach Gombrowiczowskiego modelu. Problem niesprawiedliwości społecznej, który rewolucja proletariacka miałaby rozwiązać, zostaje przez pisarza potraktowany krytycznie, ale jednocześnie Gombrowicz nie bagatelizuje go, skoro spycha grupę lokajską na dno poniżenia w scenie czyszczenia butów za pomocą języków, a już w okolicach finału składa do trumny-walizy m.in. ból i nadzieje proletariatu – gdy przegrywa jego przywódca, Hufnagiel, wraz z nim klęskę ponosi ta klasa społeczna. Co więcej, w ramach myśli marksistowskiej istnieje zasadnicze dla *Operetki* połączenie zagadnień stroju i mody z problematyką Historii. Chodzi, oczywiście, o pewne rozważania Waltera Benjamina, z którymi wizja Gombrowicza wydaje się – do pewnego stopnia – zadziwiająco zbieżna. Pisze: „do pewnego stopnia”, gdyż zbieżności kończą się wraz z pojawieniem się figury Albertynki i finalną apoteozą. Wszystkiemu temu jednak, co dzieje się wcześniej, wypada się teraz przyjrzeć z tekstami Benjamina w rękę, mimo że – o ile mi wiadomo – nie istnieją dowody na to, że Gombrowicz je znał.

Operetka przedstawia schyłek pięknej epoki w całej pełni dekadencejnego rozpadu. To, że chodzi o właściwe zamknięcie tzw. dziewiętnastowieczności, która, zdaniem badaczy, kończy się nie na przełomie stuleci, lecz wraz z wybuchem Wielkiej Wojny¹⁸, wydaje się pewne – Gombrowicz wprost o tym mówi w streszczeniu akcji. Benjamin, opisując „dziewiętnastowieczność”, Paryż czynił jej głównym ośrodkiem, kwestię mody, smaku i stroju umieszczał zaś w centrum XIX-wiecznego kapitalizmu. Stwierdzał:

Wystawy światowe przydają blasku wartości wymiennej towarów. Tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Otwierają świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zabawić. Przemysł rozrywkowy ułatwia mu to, wynosząc go do poziomu towaru. Człowiek poddaje się manipulacjom tego przemysłu, rozkoszując się wyobcowaniem od siebie samego i innych. [...]

Wystawy światowe wnoszą uniwersum towarów. Fantazje Grandville'a przenoszą charakter towaru na uniwersum. Modernizują go. [...]

[...] Fantasmagoria kultury kapitalistycznej osiąga swój największy blask na wystawie światowej w roku 1867. Cesarstwo jest u szczytu potęgi, a Paryż potwierdza swą pozycję stolicy luksusu i mody. [...] Operetka jest ironiczną utopią panowania kapitału¹⁹.

No właśnie – operetka! Operetka, która stanowi „ironiczną utopię” świata towarów-zwidów, wyzuty z ich wymiernej wartości, a promieniujących na cały świat z jego centrum – Paryża, za pośrednictwem jego wysłannika – Fiora. Himalaj, czekając na tego bohatera, czeka w napięciu na nową porcję kapitalistycznych fantasmagorii i fetyszów. Do tego XIX-wieczna formacja charakteryzuje się dialektyką pozostającą w bezruchu:

Dwuznaczność jest obrazowym przejawem dialektyki, prawem dialektyki w bezruchu. Bezruch ten

¹⁸ Zob. J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*. W zb.: *Pozytywizm. Język epoki*. Red. G. Borkowska, J. Maciejewski. Warszawa 2001. – E. Paczowska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. Warszawa 2010.

¹⁹ W. Benjamin, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przel. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1996, s. 325.

jest utopią, dialektyczny obraz zaś – urojeniem. Takiego obrazu dostarcza po prostu towar: obrazu fe-tysza. Takiego obrazu dostarczają pasaże, które są zarówno domem, jak i gwiazdami. Takiego obrazu dostarcza dziwka, która jest równocześnie i sprzedawczynią, i towarem²⁰.

Taki charakter ma też *Albertynka z Operetki I*, podzielona na Albertynkę i Alberta: jest dziwką, o czym w terminach bardziej łagodnych pisał – jak widzieliśmy – Jarzębski, i jest Albertem, swym sprzedawcą. Taki charakter ma też świat *la belle époque* – dialektyki w bezruchu; ten długotrwały bezruch zamieni się jednak w swe absolutne przeciwieństwo, co stanie się (także) zarzewiem *Operetki*.

To, co w drugiej połowie XIX stulecia miało jeszcze przyciągającą siłę, w pierwszych latach XX wieku jest już tylko dekadencją i schyłkiem. Historia przyspiesza i świat przechodzi kataklizm. Benjamin mówi o tym wyraźnie, choć zaznaczyć trzeba, że według niego kataklizm historyczny ma charakter permanentny, stanowi – powiedzmy w ten sposób – pewną stałą historyczną. Dopóty kataklizmu, dopóki Historii, i na odwrót: dopóki Historii, dopóty kataklizmu i ruin. Myślę tu, oczywiście, o słynnej tezie IX z tekstu *O pojęciu historii*, w której anioł dziejów z przerażeniem ogląda tylko zgliszcza i gruzy. Co więcej, nawet on nie zna przyszłości²¹, zupełnie jak Fior, który w akcie III tak samo jest przerażony i który zadaje pytanie o sens Historii, lecz również – bardziej konkretnie – o sens postępu.

Jeśli przyjąć, że w *Operetce* funkcję wehikułu Historii, lecz również postępu, pełni ławka (Fior stwierdza: „Jak ten czas pędzi! Proszę, na przykład, taka ławka. Niby to stoi nieruchomo, a jak pędzi!” (O 259), ale też dramatycznie pyta: „Dokąd ty zdążasz, ławko? / Ku czemu przesch jak szalona? W co? / Dokąd? / Ku czemu?” (O 264)), to warto zastanowić się, kto siada, wedle instrukcji płynących z didaskaliów, na owej ławce. Są to tylko dwie postaci: Szarm i – oczywiście – Albertynka. Nie siada tam zaś choćby Hufnagiel²², który w świecie dramatu wydaje się najbardziej zagorzałym entuzjastą zmiany historycznej i który, by tak powiedzieć, chętnie by usiadł – skoro mówi:

Nie, nie zwykłem spadać z siodła. Galop [operetkowa metafora przyspieszenia Historii – F. M.] to moja specjalność! Pozwól pan, mistrzu, nie podzielać pańskiego niepokoju. Ta ławka? Pędzi? Galopuje? Nie wiadomo dokąd? To i co? Dosiadam, pedzę, galopuje! [O 259]

Hufnagiel, zamiast „dosiąść ławki”, dosiada ludzi, galopuje na ludziach („*Hufnagiel jednym skokiem dosiada Profesora i konno na Profesorze – obaj w workach i maskach – najeżdża tłum gości na czele Hufca Lokai*” (O 295)), i pewnie z tego powodu skazany pozostaje, wraz ze swą rewolucyjną sprawą, na kłeskę. Dlatego więc sądzę, że ławka zarezerwowana jest niejako dla Szarma i Albertynki, ponieważ tylko oni dwoje biorą udział w zasadniczym przewartościowaniu Historii i idei postępu, rozgrywającym się w ramach niewidzialnej *Operetki*.

Jeszcze raz: skorzystać z wehikułu Historii może Albertynka, ta Albertynka z biseksualną Albertyną w tle, Albertyną, która – dla hecy – przebiera się za męż-

²⁰ *Ibidem*, s. 329.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 418.

²² Warto zwrócić uwagę, że nie interpretowano dotąd tego imienia, a tymczasem jest to imię znaczące: niemiecki „*Hufnagel*” to polski „hufnal”, czyli gwóźdź służący do przytwierdzenia (przybijania) podków do końskich kopyt – niezłe się to rymuje z galopem Hufnagla.

czynę, która „jest wieloma osobami”, która (jak w *Operetce I*) z rozbitcia na dziwkę i alfonsa zamienia się w metaforę jakiegoś nieznanego jeszcze, nowego otwarcia w *Operetce* właściwej, jakie – niewykluczone – ujawni swą faktyczną treść w *Operetce* niewidzialnej. A zatem jest to Albertynka mająca szereg dopełniających się wcieleń, Albertynka wieloraka i zwielokrotniona. Taki też okazuje się Szarm. Można bowiem powiedzieć, że został on pomnożony przez cztery. Dlaczego? Ten początkowo „pojedynczy” – by tak powiedzieć – hazardzista i narkoman dość szybko podlegać zaczyna podwojeniom. I to wielu podwojeniem niemal równocześnie. Najpierw podwaja się o Złodziejaszka, o swoje własne przeciwieństwo, które jednak sam będzie trzymać na smyczy i które też osobiście z tej smyczy spuści. Przeciwiństwo owo opiera się na opozycji impotencji i potencji. Szarm w zasadzie nie może nic. Do tego, by cokolwiek uczynić, potrzebuje swej absolutnej opozycji, czystej potencji – Złodziejaszka; on zaś (co niezmiernie ważne) przychodzi spoza prawa („li, sędownie karany, proszę łaski...” (O 234)), więc też wszystko może: może ukraść, może Albertynce wsadzić (rękę za gors) („Ona myślała, że to ja! Że to ja jej wsadzam!” – woła Szarm (O 256)), co Firulet nazywa „idea dziką” (O 256), może, gdy – jak mówią Szarm na zmianę z Firuletem – oni już nie mogą:

SZARM (*dramatycznie*)

Pas! Już nie mogę! Już spuszcę mego!

Spuszczę ze smyczy!

[.]

SZARM

Spuszczam! Niech leci, gdzie chce! Niech używa!

Jeśli nie mogę ja, niech on przynajmniej...

Spuszczam!

[.]

FIRULET

Niech tam się dobierają!

SZARM

Niech, komu chcą, wsadzają!

FIRULET

Niech, co chcą, wyrabiają!

SZARM I FIRULET

A my pas! My pas! My pas! [O 292–293]

Widać tu też od razu i drugie podwojenie: Szarm podwaja się o Firuleta, który jest jego lustrzanym odbiciem – tak jakby, żeby powiedzieć ostateczne „pas”, trzeba było samego siebie zobaczyć w lustrze, w zewnętrznym wobec nas obrazie nas samych. Prawdopodobnie dlatego nie mogą się Szarm z Firuletem nawzajem zabić w pojedynku, nie mogą, ponieważ są podwojoną jednością:

SZARM

Jakbym do lustha strzelał...

FIRULET

Jakbym do lustra strzelał... [O 286–287]

Nie mogą ani podjąć działania, ani całkowicie się – poprzez śmierć – ze świata wycofać, muszą zostać i wyrzec ostateczne „pas” już po spuszczeniu ze smyczy swych złodziejasków, czyli po wyzwoleniu (niejako z samych siebie) swej potencji i potencjalności. Po co? Otóż po to, by móc, po przełamaniu impotencji, opowiedzieć się całkowicie po stronie Albertynki, by ją, dosłownie i w przenośni, przywrócić i narzucić światu. Ten zasadniczy gest wykonany przez ich (Szarma i Firuleta) obdarzone potencją *alter ego* przychodzi spoza prawa i po wyzwoleniu się z więzów tradycyjnego podmiotu, który wyrzekł ostateczne „pas”. Gdyby się teraz zastanowić bliżej nad owym tradycyjnym podmiotem, stwierdzić by można, że to podmiot hegemonicznej męskości. Z rozmaitych jej definicji wybieram krótką i instruktywną, autorstwa Claire Colebrook:

Logos logocentryzmu jest ideałem metafizyki, gdzie samoobecność prawdy nie musi odwoływać się do czegokolwiek poza samą sobą. Logocentryzm jest więc fałlogocentryzmem poprzez figurę ojca, który zapładnia i staje się czystą formą urzeczywistnienia dominacji metafizyki²³.

Tak określone źródła męskości hegemonicznej wyznaczają ramę metafizyczną dla wszelkich zawrotnych konsekwencji tego rodzaju męskości, z których i Gombrowicz dobrze zdawał sobie sprawę. W zgodzie z jego lekcją, w czasie gdy nie dysponował on jeszcze pojęciem hegemonicznej męskości, rzecz wygląda następująco:

Kobiecość nie żądała ode mnie młodości, lecz męskości, i ja stawałem się tylko mężczyzną, zaborczym, zdolnym posiadać, anektującym cudzą biologię. Potworność męskości, nie liczącej się z własną brzydota, nie dbającej o podobanie się, będącej aktem ekspansji i gwałtu, i – przede wszystkim – panowania, tą pańskością szukającą tylko własnego zadowolenia... być może przynosiło mi to chwilową ulgę... to było, jak gdybym przestał być istotą ludzką, trwożną, zagrożoną, a stał się panem, posiadaczem, suwerenem [...]. [D 217-218]

Z przytoczonego rozpoznania wylania się po pewnym czasie bardzo zasadniczy projekt pisarski, łączący się i z koszmarem historii, i z hegemoniczną męskością, a także – już na końcu – z Albertynką jako figurą ocalenia. Projekt ów (Gombrowicz mówi raczej o zadaniu) polega na tym, by:

nadać pierwszorzędność owemu podrzędnemu słowu „chłopiec”, do wszystkich oficjalnych ołtarzy dobudować jeszcze jeden, na którym stanąłby młody bóg gorszości, niższości, nieważności, w całej swojej, związanej z dołem, potędze. Oto konieczne poszerzenie naszej świadomości – wprowadzić, do sztuki przynajmniej, do mojej sztuki przynajmniej, ten drugi biegun stawania się, nazwać kształt ludzki, który brata nas z niedostatecznością, zmusić, aby mu hołd oddano! Ale tu wylaniało się drugie zadanie, bo nawet zahaczenie końcem pióra tego tematu było niemożliwe bez uprzedniego wyzwolenia się z „męskości” i, aby móc o tym mówić czy pisać, musiałem naprzód przezwyciężyć w sobie strach przed niedostatecznością w tym względzie, przed kobiecością. Ach! Znałem tę męskość, którą fabrykowali sobie oni, mężczyźni, między sobą, podjudzając się do niej, zmuszając się do niej wzajemnie w panicznym strachu przed kobietą w sobie, znałem mężczyzn wyteżonych w dążeniu do Mężczyzny, samców kurczowych, dających sobie szkołę męskości. Mężczyzna taki sztucznie potęgował

²³ C. Colebrook, *Gender*. Basingstoke 2004, s. 174. Bibliografia pojęcia męskości hegemonicznej i rozważań na jego temat jest spora. Warto jednak przywołać zwłaszcza trzy teksty: J. Hearn, *From hegemonic masculinity to the hegemony of men*. „Feminist Theory” 2004, nr 1. – T. Jefferson, *Subordinating hegemonic masculinity*. „Theoretical Criminology” 2002, nr 1. – S. Garlick, *Taking Control of Sex? Hegemonic Masculinity, Technology, and Internet Pornography*. „Men and Masculinities” 2010, nr 5.

swoje cechy: był przesadny w ościeżności, brutalności, sile i powadze, był tym, który gwałci, który zdobywa przemocą [...]. [...] duch tej męskości wzmoczonej objawiał się we wszystkim, rzecz można – w historii. Widziałem, jak takim mężczyznom ich paniczna męskość odbierała nie tylko poczucie miary, ale i wszelką intuicję w postępowaniu ze światem: tam, gdzie należało być giętkim, on się rzucał, pchał, walił całym sobą z wrzaskiem. Wszystko w nim stawało się nadmierne: bohaterstwo, heroizm, surowość, moc, cnota. Całe narody w takich paroksyzmach rzucały się, jak byk na szpadę torreadora – w obłędny lęk, iżby widownia nie przypisała im najłżejszego związku z *ewig weibliche*... Otóż nie miałem wątpliwości, że byk spotęgowany i na mnie zaszarżuje, gdy zwęszy z mej strony zamach na swe bezcenne genitalia.

Ażeby temu zapobiec, trzeba mi było znaleźć dla siebie inną pozycję – poza mężczyzną i kobietą, która by wszakże nie miała nic wspólnego z „trzecią płcią” – pozycję pozaseksualną i czysto ludzką [...]. Nie być przede wszystkim mężczyzną – być człowiekiem, który dopiero na drugim planie jest mężczyzną – nie identyfikować się z męskością, nie chcieć tego... [D 229-230]

Przypomnijmy sobie wzmiankowane już stwierdzenie Gombrowicza, że nie ma nierotycznej filozofii i nierotycznego myślenia. Połączmy to z fallogocentrycznym podmiotem pokartezjańskim, leżącym u źródeł wszelkich typów przemocy symbolicznej, ale i tej całkiem realnej. Przywołajmy postać Szarma, zajmującego miejsce w wehikule Historii tylko po to, by wyzwolić się z siebie poprzez powiedzenie sobie samemu „pas” i spuszczenie ze smyczy Złodziejaszka, czyli tego, który odnajdzie zaginioną Albertynkę.

Sporo już o Albertynce wiemy. Lecz dopiero teraz można zacząć łączyć wielorakie aspekty tej bohaterki – jak wiemy – śniącej swój natrętny sen o nagości. Co to w tej chwili znaczy? Nagość – fundamentalną poza-Historię. Skoro zaś Historia jest – jak widzieliśmy – domeną hegemonicznej męskości, nagość stanowi także wyjście poza hegemoniczną męskość. Ale też skoro hegemoniczna męskość okazuje się fundamentalną zasadą świata, to o porzuceniu jej, o wyjściu z jej wszechogarniającego kręgu można, na razie przynajmniej, wyłącznie śnić, śnić sen powracający i natrętny – jak muchy. „Muchy. O, mucha” – to jedno z pierwszych słów Albertynki (O 249). Jest ona – na wzór Albertyny – wieloma osobami/postaciami, które sobą skrzętnie przykrywa, ale które w niej wszakże bezustannie interferują: jest postawionym na piedestale chłopcem (przeciw mężczyźnie), jest biseksualną Albertyną, jednak wydobywającą się spod jarzma seksualnych kontekstów, jest Albertynką-Albertem, lecz wyrwanymi już z dawnych uwikłań znanych z *Operetki I*, jest przede wszystkim więc tym nowym, innym człowiekiem, jakiego próbował projektować Gombrowicz, aby wymknąć się zastanemu światu.

Wszystko to może się zdarzyć wyłącznie w podwojonych peryferiach Himalaj, poza światem-Paryżem, poza modą-Historią, poza dialektyką męskie-kobiece, heteroseksualne-homoseksualne (czego dalekim oddźwiękiem jest – znów powracająca – biseksualna Albertyna), poza prawem (graniczność Złodziejaszka), wbrew najmocniejszemu (hegemonicznemu) mężczyźnie w świecie *Operetki* – Hufnaglowi; poza mądrością *ego-cogito*, którą Profesor, skopany przez Hufnagla, po wielokroć wyrzygał, otwierając szansę dla jakiejś innej podmiotowości niż pokartezjańska, akceptującej głupotę wiecznie naruszającą mądrość w jej fundamentach. Albertynka, z wszystkim tym, co mówi, sytuuje się całkowicie po stronie rewersu mądrości, dzieje się to jednak w wyniku rozpadu – ufundowanego na metafizyce obecności – języka. Wyłania się stąd, jak sądzę, projekt radykalnie nowej męskości, którą nazwałbym męskością atopiczną, w ślad za takimi np. diagnozami Adama Dziadka dotyczącymi pojęcia atopii:

Atopia jest nie-miejscem, jest zbliżona do Derridiańskiej *différance*, bowiem plasuje się pomiędzy biegunami jednoznacznych, kategoriowych stanowisk. Żle znosi sądy definitywne i niepodważalne, nie ma w niej tolerancji dla fallogocentryzmu, nie ma w niej tolerancji dla stadności, która opiera się w nieunikniony sposób na obiegowych opiniach (*doxa*)²⁴.

A także:

Atopia jest postawą intelektualną i etyczną wobec świata nieogarnialnego i niewyraźnego. Opiera się na tym, że wszystko jest do przyjęcia i do zrozumienia, nie ma w niej niechęci wobec Innego, nie ma odrzucenia²⁵.

Przekroczenie *topoi* (i zapisanej w nich „topii”, rozumianej jako opozycja wobec atopii), czyli miejsc, wiedzy, przynajmniej u Gombrowicza, poprzez sens etymologiczny wyrazu „atopia”:

„niedorzeczność”, „osobliwość”, „niezwykłość”, a także „obcość”, „nieprawość” i „grzech”. Opierając się na innych słownikach, można dodać kilka określeń synonimicznych, a nawet rozszerzyć nieco pole znaczeniowe tego słowa: „dziwaczność”, „absurdalność”, „niegodziwość”, „nikczemność” czy „przestępstwo” (zwracam tu uwagę zwłaszcza na słowo „absurdalność”). Semantykę rozszerza znacznie *ἀτόπος* („*atopos*”) jako przysłówek: „niezwykły, nadzwyczajny, osobliwy, obcy, paradoksalny, dziwny, nienaturalny, obrzydliwy, wstrętny, podły, niegodziwy, grzeszny, nieprzestrzenny”, też w rozszerzeniu: „niedorzecznie, niewłaściwie”²⁶.

Przekroczenie hegemonicznej męskości w stronę męskości atopicznej wiedzy u Gombrowicza przez lata zmagają z *Operetką*, a raczej z wieloma widzialnymi *Operetkami*, które rozpetał; przez dziwaczność i absurdalność – i świata, i tekstu sztuki; przez przestępstwo – wyjście poza (męskie) prawo; poprzez grzech – i Retiro, i Albertyny, ale też Albertynki/Alberta (dziwki/alfonsa, zlewających się później w jedną postać) w *Operetce I*. Wiedzie też poprzez niegodziwość Rzeźników/Lokajów i wrywanie nóg („LOKAJE: Nogi wrywać! Dość pucowania!”; „Giczały rwać!” (O 295, 302)). Przez obrzydliwość ciała i rodzący się wstręt. Oraz przez obcość, dziwność i nienaturalność ku niedorzeczności. Bo ów zakodowany w niewidzialnej *Operetce* projekt atopicznej męskości okazuje się nie do rzeczy. Jest od-rzeczy ku czemuś fundamentalnie nowemu i innemu: przeciw światu, historii, ekonomii, filozofii, metafizyce, słowem: przeciw wszelkim dającym się pomyśleć regułom gry. Dopiero po stworzeniu tak rewolucyjnego i radykalnego projektu mógł Gombrowicz na pytanie: „Jakie są Pana plany na przyszłość?”, z całą odpowiedzialnością odrzec: „Grób”²⁷.

Abstract

FILIP MAZURKIEWICZ University of Silesia, Katowice

WITOLD GOMBROWICZ'S INVISIBLE "OPERETKA" ("OPERETTA") FROM HEGEMONIC MASCULINITY TO ATOPIC MASCULINITY

The article about Witold Gombrowicz's last drama was composed as an expression of discontent about the former readings of the play (by Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Maria Janion, Michał Paweł Markowski-

²⁴ Dziadek, *op. cit.*, s. 242.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 237-238.

²⁷ W. Gombrowicz, *Ostatni wywiad*. W: *Varia*. Paryż 1973, s. 523.

ki, Małgorzata Sugiera, Tamara Trojanowska) that inaccurately, in Mazurkiewicz's view, consider certain fundamental literary historical and historiophilosophical issues touched upon in the play with its unexpected conclusion in which naked Albertine emerges from a coffin. Thus, Mazurkiewicz's interpretive efforts leads to defining 1) previously not found intertextual traces of Albertine deeply rooted in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*; 2) the problems of *Operetta* as a thorough reevaluation of 19th century modernity; 3) the play as a hegemonic masculinity drama in its nature constantly taking part in turning history of humanity into a terrifying nightmare; 4) Albertine as a factor establishing a different, radical project of masculinity which the author proposes to be referred as "atopic."