

Romantyczne konteksty „Operetki” Witolda Gombrowicza

Mieczysław Inglot

MIECZYŚLAW INGLOT

ROMANTYCZNE KONTEKSTY „OPERETKI” WITOLDA GOMBROWICZA

1

Badacze twórczości Witolda Gombrowicza od lat zwracali uwagę na rolę, jaką w jego pisarstwie odgrywała tradycja romantyczna. Rychło też zauważono nawiązywanie do tej tradycji w *Operetce*. Na ogół ograniczano się jednak do wskazywania analogii z *Nie-Boską komedią* Zygmunta Krasińskiego. Tym analogiom – nie licząc drobniejszych wzmianek – poświęcone są dwie osobne prace: pióra Janusza Goćkowskiego i Marii Janion¹. Przeprowadzono też bardzo ciekawe porównanie *Operetki* z Mickiewiczowskimi *Dziadami*².

W niniejszej wypowiedzi zamierzam poszerzyć listę utworów romantycznych, do których odwołania znaleziono na kartach *Operetki*. Postaram się zarazem wzbogacić o nowe spostrzeżenia tradycyjny obszar badań porównujących *Operetkę* z *Nie-Boską komedią*. Trzeci przyświecający mi cel – to spojrzenie na utwór Gombrowicza w dotąd nie uruchomionej perspektywie socjologii mody.

2

Arystokratyczne towarzystwo zebrane w zamku Himalaj ma charakter międzynarodowy. Autor odzwierciedla w ten sposób kosmopolityczny charakter tej warstwy i zarazem, podobnie jak to wcześniej uczynił autor *Nie-Boskiej*, zdaje się podkreślać uniwersalny wymiar przewrotu. Mamy zatem księcia i księżnę Himalaj, hrabiów, barona oraz markizę. Dwa pierwsze tytuły używane są w różnych krajach; baron to tytuł z niemieckiego obszaru językowego (Austria, Niemcy), a z markizą można się po dziś dzień zetknąć niemal wyłącznie we Francji. Anglię reprezentuje „zaocznie” postać lorda Blotton.

Pojawia się on w wielokrotnie powtarzanej kwestii, która w *Operetce* pełni rolę słowa-klucza, gdyż można się z nią spotkać kilkanaście razy, w różnych układach i funkcjach. Chodzi o tajemnicze „krzeselka lorda Blotton”, nadworny

¹ J. Goćkowski, *Trzy wizje rewolucji socjalnej w dramacie polskim*. W zb.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972. – M. Janion, *Trzy dramaty o rewolucji. Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.

² D. Danek, *Menippejskość „Dziadów” i „Operetki”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

temat rozmowy „Grupy Pańskiej” czy „Państwa”. Chwilami jednak owa grupa zdaje się pełnić rolę antycznego chóru, komentującego wydarzenia dziejące się poza nią, a nie w jej obrębie. Tak więc, np. w akcie I, komentując prowokacyjną kwestię Albertynki, „budzi się” wspominając o krzeselkach w tonacji „*piano, crescendo, dramatycznie*”, potem wypowiada się „*piano rozpaczliwie*”, aby zakończyć swój wokalny występ „*fortissimo, dziko*” (G 254)³. W akcie II Księżtwo witają uczestników balu kwestią: „Krzeselka lorda Blotton! (*klaniając się wchodzącym w głębi gościom*) Witamy, witamy!” (G 270). Temat krzesłek angielskiego lorda konkretyzuje się w rozmowie Hufnagla z Profesorem. Hufnagiel podejmuje ten modny temat, „*żeby zachować pozory wobec Lokai*” (G 281), czyli aby zapobiec przedwczesnemu zdemaskowaniu swoich rewolucyjnych planów. W trakcie tej długiej, celowo banalnej wymiany zdań pojawia się liczba owych krzesłek. Ma być ich najpierw 14, potem 12, a następnie 16. Są one bowiem elementem mody, której dystrybutorem jest wspomniany lord. Nie jest to jego jedyny twórczy wkład w tej dziedzinie. Jest on ponadto inicjatorem noszenia kamizelki „z zagiętym różkiem” (s. 239).

Na motyw krzesłek zwrócił uwagę Jan Błoński:

Te krzeselka nic nie znaczą, nie wiążą się z żadną postacią ani zawikłaniem akcji. Pokazują tylko, że arystokracja celebrowała tajemnicze zajęcia, których sens całkowicie umyka plebsowi. [...] Sensem „krzesłek lorda Blotton” jest właśnie — brak sensu: umacniają one po prostu panów w pańskości⁴.

Trudno zgodzić się z tą opinią. Krzeselka stanowią importowany atrybut mody, tym razem angielskiej. Rozszerzają jej profil na dekorację wnętrza. Strukturalnie rzecz ujmując — ujawniają dominację i uniwersalizm mody nie tylko jako formy ludzkiego bytowania, lecz także jako głównego tematu komunikacji międzyludzkiej. Są bowiem: 1) powszechnym tematem rozmów; 2) kwestią komentującą wydarzenia; 3) hasłem powitalnym.

Te atrybuty wspomnianych słów-kluczy ujawniają się wyraźniej, kiedy w obręb niniejszych rozważań włączymy tradycję literacką, w tym wypadku początkową scenę aktu II *Kordiana*. Bohater dramatu przybywa do Londynu i zaczyna się uczyć obyczajów tego kraju. Kiedy siedzi pod drzewem w James Parku, zbliża się do niego dozorca i żąda jednopensowej opłaty za krzesło. Kordian daje mu szylinga i nie przyjmuje reszty. Wtedy zawiązuje się znamieną wymiana zdań:

DOZORCA

Pan mój jak lord płaci,
A jak lord się nie umie!

KORDIAN

Jakże więc lord siada?

³ Skrótem G odsyłam do wyd.: W. Gombrowicz, *Operetka*. W: *Dziela*. T. 6. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. Kraków—Wrocław 1986. Liczby po skrócie wskazują stronicę. Zastosowałem też inne skróty lokalizacyjne: K = R. Kōnig, *Potęga i urok mody*. Przełożyła J. Szymańska. Posłowiem opatrzył K. Żygulski. Warszawa 1979. — Kr = Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*. Opracował M. Inglot. Wrocław 1989. — N = C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 4. Warszawa 1971.

⁴ J. Błoński, *Historia i operetka*. W antologii: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków—Wrocław 1984, s. 266.

DOZORCA

Na trzech krzesłach zarazem siadają magnaci:
Na jednym lord się kładzie, a na drugim nogi
A na trzecim kapelusz, to trzech pensów summa.

Tego typu postępowanie ma znamię określonego obyczaju. Na ów normatywny charakter postępowania wskazuje sam Dozorca, w obawie, iż ów obyczaj można zmienić:

Szlachetny to jest zwyczaj, żyźna ludziom duma,
Lękam się, by go nowa reforma nie zniosła⁵.

Owi „ludzie” to Dozorca i jego bracia, z których jeden „przedaje krzesła w parlamencie”⁶. Duma, czyli arystokratyczny snobizm, jest tutaj przedstawiona jako źródło dochodów.

Sumując: kiedy spojrzymy na motyw krzesełek lorda Blotton w perspektywie drugiego aktu *Kordiana*, okaże się, że mogą mieć one podwójny sens. Po pierwsze, mogą być elementem modnego wystroju wnętrza, po drugie – służą do demonstracji określonego sposobu arystokratycznego zasiadania. Z tym że Gombrowicz groteskowo uwypukla ów lordowski obyczaj i nakazuje postąpić w całości zestawem kilkunastu krzeseł.

3

W ciekawym artykule *Pracownia krawiecka ludzkości* Anna Sobolewska przypomniała, iż wśród źródeł rozważań nad metafizyką i historiozofią mody można się spotkać z dziełem Thomasa Carlyle’a *Sartor Resartus* (Krawiec przericowany) z lat 1833–1834: „W *Sartorze* celem dyskursu jest rozpatrzenie wszystkich materialnych i duchowych wytworów człowieka jako typów odzieży”⁷. Warto obecnie przypomnieć, iż pisarzem, który w okresie romantyzmu rozbudował podobną paralelę, był Cyprian Norwid jako autor nie dokończonego dramatu pt. *Aktor* (1862–1864).

Jest to – najogólniej rzecz ujmując – dramat o wpływie przekształceń kapitalistycznych na arystokrację. Warto zatem na początku przypomnieć, iż wśród wielu kwestii ukazujących te przekształcenia na uwagę zasługuje wypowiedź Księcia, opisującego je w kategoriach zmiany stroju:

Przesady czas porzucić, zaświtał wiek nowy,
Przemysłowy, handlowy wiek, nie batystowy,
I nie perfumowany, ale ekonomiczny. [N 350; podkreśl. M. I.]

Postacią uosabiającą dyktaturę mody jest w dramacie modystka Nicka. Oto jej charakterystyka, przedstawiona w scenie 1 aktu I:

[...] dama, co pierw wyszła, w kapeluszu jasnym,
Której posłałeś ukłon, która Nicką zwie się,
Czy zrodziła się na to, aby kształcić stroje
I nie być raczej nimfą w starożytnym lesie? [N 342]

⁵ J. Słowacki, *Kordian*. W: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 2. Wrocław 1952, s. 134.

⁶ *Ibidem*, s. 135. Owe krzesła w parlamencie to miejsce dla zwiedzających tę instytucję po to, aby się przysłuchiwać obradom.

⁷ A. Sobolewska, *Pracownia krawiecka ludzkości*. „Teksty” 1978, nr 5.

Nicka jest postacią poboczną i reprezentuje komediowy nurt tego złożonego dramatu. Jest zarazem nie tylko modystką, ale historiozofką mody. Przygotowując wyprawę ślubną, tak oto odzywa się do swojej klientki:

Nowe krynoliny
Czerwono naokoło obszywa się spodem,
Co uwydatnia trzewik poruszony chodem –
[.]
Alic historia kształtu zostanie też sama...
Chybaby rewolucja gdzie wybuchła jaka!
Lub nowa gdzie dynastia przydłużyła fraka! [N 383–384]

Historia, a także nauka, jako czynniki kształtujące modę zjawiają się w kolejnej wypowiedzi modystki. Tym razem formułuje ją ona w dialogu z Felcią, właścicielką kawiarni, a zarazem posażną panną na wydaniu. Prosi ją o przedłużenie ogona sukni. Kiedy Felcia stwierdza, iż dłuższy ogon będzie jej przeszkadzał w pracy, a nie mogłaby go zaginać ze względu na skromność, Nicka odpowiada:

[...] z moralnością mody bynajmniej nie kłócę.
Można być przyzwoicie w zakrystii z ogonem,
Kto ma gust i zarazem zaufał nauce –
Nauce, bo historia jest modą ludzkości:
Rewolucja hiszpańska dała beret z piórem,
Gdy Napoleon trzeci krynolinę prosi,
A Abd-el-Kader bernus podaje z kapturem –
Kongresów wpływ widoczny na dworskie ogony,
Kreta wstaje – bierzemy spódnice z kretony... [N 412]

Trudno powiedzieć, czy wzmianka o naukowych podstawach powyższego wywodu świadczy o znajomości poglądów profesora metafizyki odzieży Diogenesa Teufelsdröckha, bohatera dzieła Carlyle'a. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż z odwrotnym układem przyczynowo-skutkowym między modą a historią spotkamy się w *Operetce*. Paryski dyktator mody Fior stwierdza tam m.in.: „Moda... Moda nie może iść przeciw czasowi. Moda jest czasem. Moda jest historią!” (G 261).

4

Operetka jest kolejnym utworem, w którym pisarz prowadzi istotny dla swojej twórczości spór z formą.

Gombrowicz [...] traktuje rewolucję jako zamieszanie w sferze Formy, które wszakże nie jest w stanie naruszyć *tao* cywilizacji, tzn. paradygmatu relacji między człowiekiem i Formą, jak też z gruntu przeobrazić antropologicznych potrzeb i projekcji ludzkich. Nie przestrzega przed rewolucją, nie pokazuje jej jako klinicznego procesu. Rozpatruje ją jako swoisty *casus* w mnogości fenomenów i procesów sfery dialektyki człowieka i Formy. [...] Jest pisarzem-intelektualistą, który bawi się w badanie dialektyki człowieka i Formy.

– pisze Janusz Goćkowski⁸. Tym razem, po *Iwonie, księżniczce Burgunda*, gdzie pisarz zajmował się etykietą, spotykamy się z kolejnym wcieleniem Formy, jaką jest moda.

Moda jest zjawiskiem społecznym i dlatego warto z tej perspektywy, tzn. perspektywy socjologii mody, spojrzeć na jej rolę w społeczeństwie. Warto

⁸ Goćkowski, *op. cit.*, s. 173.

zatem zauważyć, iż w naszym XX wieku jesteśmy świadkami strukturalnego przełomu w tym zakresie. Otóż moda była przez wieki wyznacznikiem społecznego prestiżu. Socjolog René König pisze na ten temat:

Początków mody szukać należy wśród klas wyższych w stanowych i arystokratycznych strojach starożytności i średniowiecza. Wtedy to poszczególne jednostki i grupy, wchodzące w skład warstwy wyższej, przystępując do współzawodnictwa zaczynały od wyłączenia z niego klas niższych. W warstwie wyższej mamy więc modną postawę, zaś w klasach niższych strój. [K 164]

Był to strój reglamentowany prawnie, gdyż w ten sposób starano się zapobiegać naśladownictwu od dołu, ze strony warstw niższych. Nawet wtedy, gdy kolejna warstwa, czyli patrycjat miejski, zaczyna aspirować do wyżyn społecznych:

Niegdyś przełożeni starali się trzymać na dystans podwładnych, wydając różne ustawy o strojach i zakazy zbytku. Ulegało to zasadniczym zmianom dopiero wtedy, gdy system stanowy walił się w gruzy pod naporem rozwoju społecznego, politycznego i gospodarczego. [K 133]

W XX wieku jesteśmy świadkami ograniczenia modotwórczej funkcji warstw wyższych, w szczególności arystokracji.

Nie przeszkadza to oczywiście temu, że poszczególni przedstawiciele tej grupy jeszcze dzisiaj zachowują się tak, jak gdyby należeli do tej arystokracji. Zalicza się do niej również wielu egzotycznych książąt i książątek, którzy dzięki zacofaniu swoich krajów mogą dzisiaj jeszcze pozwolić sobie na podobne zachowanie. [K 239]

W latach sześćdziesiątych naszego wieku spotykamy się, według cytowanego socjologa, z jakościowo nowym zjawiskiem. Na czoło przemian wysuwa się młodzież, w szczególności zaś młode kobiety. Młodzież głosi wręcz hasła „antymody” (hippisi), ale tego typu hasła są w rzeczywistości „przedsionkiem mody nowego stylu” (K 282).

Jesteśmy naprawdę przekonani, iż dzisiejsza młodzież będzie likwidować po kolei wszystkie elementy dawnych strojów. Zupełnie jak przy zmianach stylu w sztuce, zmieniać się będą linie ogólne i rozwiązania szczegółowe. [K 281]

W innym miejscu tenże autor podkreśla:

Przedmiotem naszych rozważań nie jest stwierdzenie istnienia mody młodzieżowej, lecz raczej fakt, że ona właściwie dyktować będzie modę w ogóle. [K 274–275]

W tej pokoleniowej inicjatywie prym wiodą młode kobiety, co autor pokazuje na przykładzie mody *topless*.

Moda na obnażone biusty [...] ogranicza się zdecydowanie do grupy młodych kobiet, które w ogóle we współczesnej modzie pełnią zdecydowanie pionierską rolę. [K 267]

Owa manifestacja nagości nie ma najczęściej nic wspólnego z erotyzmem, lecz stanowi ekspresję wyzwolonej osobowości młodej kobiety.

Co często bierze się niesłusznie za erotyczną pokusę, jest w rzeczywistości jedynie wyrazem nowej pozycji młodych kobiet w społeczeństwie, szczególnie w dziedzinie autokreacji własnego ciała, które wraz z ich rosnącą samodzielnością staje się również coraz bardziej „jawnym”. [K 269]

Nietrudno zauważyć, iż u Gombrowicza, ponad tradycyjnym konfliktem klasowym, rozwija się również konflikt pokoleniowy. Co więcej, ten pierwszy ma wyraźnie zaściankowy charakter.

Wypadnie się bowiem zgodzić z Janem Błońskim, gdy zwraca uwagę na groteskowość obrazu księstwa Himalajów, które przypomina mu Monaco czy Lichtenstein⁹. To egzotyczne ksiąstewko zachowuje jeszcze tradycyjny układ społeczny, w którym moda jest wyrazem dominacji stanowej.

W czasach dzisiejszych, w czasach, jak dzisiejsze, socjalistyczno-demokratycznych i ateistyczno-socjalistycznych, sthój stał się najsilniejszym bastionem klasy wyższej. Cóż by się działo, gdyby nie te wszystkie niuanse, rzekłbym, subtelnosci, odcienie, ten sztyf mistyczny, niezrozumiały dla niewtajemniczonych, któhym wyższa sfera izoluje się od sfery niższej. Sthój i maniehy, oto bastion nasz na wysokościach! Hosanna!

– stwierdza Książę (G 241).

Tę sytuację wykorzystuje kryptohrabia Hufnagiel, który rewię mody przekształca w rewolucję społeczną. Ale, jak wspomniano, nie ten konflikt okaże się w *Operetce* konfliktem centralnym. Równolegle rozwija się wątek Albertynki, młodej dziewczyny. Jej tęsknota za nagością, pojmowana przecież wyraźnie jako „antymoda”, to przede wszystkim protest przeciwko zaleceniom rodziców. Troskliwa matka przypomina jej, iż „W tym roku loczki troszkę spadające na czoło, z hufajką nad uszkiem” (G 248), zalecając następnie: „Popraw sobie za uszkiem. Gdzie masz robótkę? Weź robótkę, nie rozglądaj się...” (G 249). Właśnie Albertynka okazuje się największą ofiarą mody, i to w wyniku pozornego awansu społecznego. Moda przekształca ją w manekin:

Albertynka zdejmuje płaszcz przy pomocy Szarma. Wspaniała toaleta, obfita koafiura, rękawiczki, kolia, parasolka, kapelusz w ręku, mufka etc... obładowana tym wszystkim, ledwie może się ruszać. [G 269; podkreśl. M. I.]

Jak wiadomo, to moda sprawia, że zwycięża „Nagość święta, nieosiągalna” (G 317). Coś, co nie udało się rewolucjonistom, czyli stworzenie świata „antymody”, udaje się młodej dziewczynie. Bo obok nagości Gombrowicz eksponuje właśnie młodość. „Albertynka, to cud dziewczynka, z grobu powstaje, wieczystocie młoda, na trumnie tańczy, bawić się chce” (G 320). Fior, Szarm, Firulet wyśpiewują hymn nagości i... młodości:

Nagości wiecznie młoda witaj!
Młodości wiecznie naga witaj!
Nagości młodo nago młoda
Młodości nago młodo naga [G 320]

Hymn na pewno – a może oda? Bo przypomina się tutaj wyraźnie *Oda do młodości*. Tu i tam autorem rewolucyjnych przemian jest „Młodość”. Tu i tam zwalcza ona „przesady światła ćmiące”. Tu i tam rzecznikami tych ostatnich są starzy, utożsamiani ze śmiercią.

5

Pierwsza rzecz, na którą zwracali uwagę badacze porównujący *Operetkę* z *Nie-Boską komedią*, Goćkowski, Błoński i Janion, to obraz rewolucji.

Nie-Boska komedia kształtuje tak ważne dla nowożytności wyobrażenie rewolucji lokalnej. Jest to przewrót dokonany przez tych wszystkich, którzy dotychczas służyli panom, a teraz chcą, wypchnąwszy ich, zasiąść przy ich stołach i sypiać w ich łóżkach.

⁹ Błoński, *op. cit.*, s. 270.

– stwierdza Janion, podkreślając zarazem, iż nad zakończeniem *Nie-Boskiej* ciąży „fatalizm zagłady”¹⁰. Rzeczywiście, przywódca rewolucji w *Operetce*, Hufnagiel, jest byłym lokajem, co różni go od Pankracego. Warto jednak dodać, że uważa się on, podobnie jak Leonard, za wyraziciela idei rewolucji. Jego stwierdzenie „Jestem ideą” (G 303) przypomina oświadczenie Leonarda: „Kto nam zdoła się oprzeć? Przecię w nas wcieliła się Idea wieku naszego –” (Kr 96). Z drugiej strony, w odróżnieniu od apokaliptycznego katastrofizmu *Nie-Boskiej komedii*, spotykamy się w dramacie Gombrowicza z zakończeniem optymistycznym. Maria Janion ma wprawdzie wątpliwości, czy zmartwychwstanie to jest „błżeństwem, czy utopią”¹¹ (w czym łączy się z badaczami akcentującymi dwuznaczność zakończenia dramatu Gombrowicza), ale w końcu zdaje się opowiadać za tym ostatnim rozwiązaniem, podkreślając, iż Gombrowiczowi chodziło o ideę odnowienia ludzkości przez młodość. Niniejszy wywód, w którym finał *Operetki* powiązany został z przemianami w socjologii mody, potwierdza tę opinię.

Pozorne podobieństwo łączy również księstwo Himalajów i Okopy św. Trójcy. I w jednym, i w drugim przypadku na skrawku ziemi spotykamy się z międzynarodówką arystokratyczną. W obu przypadkach rewolucja przychodzi z zewnątrz. I tu, i tu ma charakter antyfeudalny i antyburżuazyjny zarazem. Zarówno u Krasińskiego, jak i u Gombrowicza pojawia się sojusz arystokracji i religii, a właściwie arystokracji i Kościoła. Z tym że Krasiński wprowadza postać arcybiskupa, a Gombrowicz zadowala się „naszym dhogim księdzem phoboszczem od naszego dhogiego Pana Boga!” (G 276). Ale w dramacie Krasińskiego zdaje się wyraźnie chodzić o koniec świata. Natomiast księstwo Himalajów to w świetle naszych rozważań nad socjologią mody – egzotyczne i groteskowe miejsce, wybrane przez Gombrowicza tylko dla podkreślenia konserwatywności arystokratycznych poglądów na modę w nadchodzącym świecie zwyczajowej młodości. W obu przypadkach obrazowi rewolucji towarzyszą zjawiska przyrody, takie jak wiatr i burza. W *Nie-Boskiej* „w górze słychać szumy wiatrów – z dołu promienie się cisną – i kra z chmur pędzi po tym morzu z wyziewów –” (Kr 129). W *Operetce* „Wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze, ognie, błyski, luny...” (G 298).

Pewne różnice, ale też podobieństwa zarysowują się w kwestii metody walki rewolucyjnej. W obu utworach rewolucjonistom towarzyszą przedstawiciele inteligencji. W dramacie Krasińskiego reprezentuje ją postać Filozofa, heglisty. To on przepowiada w salonie, „że czas nadchodzi wyzwolenia kobiet i Murzynów”, stwierdzając zarazem w formie uogólnienia, że dojdzie do odmiany „w towarzystwie ludzkim i w ogólności”, z czego wywodzi „odrodzenie się rodu ludzkiego przez krew i zniszczenie form starych” (Kr 74). Ten pogląd, wyraźnie nawiązujący do Heglowskiej koncepcji dialektyki dziejów, zostanie odrzucony przez Męża na rzecz katastroficznej wizji upadku całej ludzkości. W rewolucji działa też Chór Filozofów, uzasadniający przewrót. Co więcej, „syn sławnego filozofa” (czyli, jak wolno sądzić, syn heglisty, salonowego proroka), Herman, przyjmuje demonstracyjnie z rąk Leonarda „święcenie zbójckie” (Kr 111).

¹⁰ Janion, *op. cit.*, s. 176, 187.

¹¹ *Ibidem*, s. 187.

Kraśiński kształtował obraz rewolucji w swoim dramacie wzorując się na dziejach Wielkiej Rewolucji Francuskiej, w szczególności zaś na tej jej interpretacji, której autorami byli filozofowie kontrrewolucji, m.in. Joseph de Maistre czy Louis Bonald. Oni zaś obwiniali racjonalistyczną filozofię oświecenia, głównie zaś Diderota i Woltera, o to, iż ich idee przygotowywały krwawy wybuch.

W *Operetce* rolę filozofa czy ideologa rewolucji pełni Profesor, doradca i współpracownik Hufnagla. Jest on „*Profesorem-marksistą*” (G 230), a zarazem ateistą. O wyborze opcji rewolucyjnej zadecydowała u niego utrata wiary religijnej, a także konieczność kierowania się jakąś inną, zastępczą ideologią. „Boga nie ma. Jest sytuacja. Ja jestem w sytuacji. Muszę wybrać. Wybieram rewolucję. Już mi lepiej. Rewolucja!” (G 282–283). Profesor jest jednocześnie postacią wahającego się inteligenta, pełnego kompleksów, postacią postawioną wobec trudnego wyboru. Popiera rewolucję w poczuciu winy za „wzysk klasowy”, jakiego dopuściła się burżuazja, której poglądom ulegał (G 283). Hufnagiel zachowuje się wobec Profesora jak sekretarz organizacji partyjnej i stosuje wobec niego „twórczą” przemoc w postaci kopniaka. Tak czy inaczej, Profesor jest współtwórcą rewolucji, co demonstrowa obraz ukazujący, jak „*Hufnagiel galopując na Profesorze przewala się przez scenę na czele Hufca Lokai, powiewających tryumfalnie częściami garderoby pańskiej*” (G 299).

Warto dodać, że – w moim przekonaniu – Gombrowicz na kilkadziesiąt lat przed Jackiem Trznadłem uczynił z Profesora postać bohatera „hańby domowej”, eksponując m.in. inteligentkie poczucie związku z tzw. ludem, co, według Trznadła, stanie się jednym z powodów poparcia, jakiego intelektualności polscy udzielili komunizmowi¹². Profesor to kuzyn „tych lewicujących liberałów polskich, którzy byli wychowani na felietonach Słonimskiego i Boya-Żeleńskiego i pięknie wyobrażali sobie postęp ludzkości, oparty na zasadniczych reformach społecznych i rozumnych stosunkach między ludźmi”¹³. Jak wiadomo, wielu takich uczonych apologetów marksizmu spotkał później los potępionych przez partię rewizjonistów.

Z jednej strony, istnieje zasadnicza różnica między taktyką ruchu rewolucyjnego w obu dramatach. Rewolucja Kraśińskiego, jakkolwiek zapowiadana przez filozofów i kierowana przez jednostkę, jest jednak dziełem mas. Jest ruchem otwartym i masowym. Hufnagiel natomiast wraz z Profesorem realizuje teorię spisku. Mówi wyraźnie o trzech etapach zdobywania władzy. Tak więc wymienia trzy etapy rewolucji, a właściwie postępowania spiskowego:

Pierwszy etap, jak powiedziałem, przeniknięcie w samo centrum burżuazji. Załatwione.

Drugi etap: nawiązanie kontaktu z warstwą wyzyskiwaną. To jest w toku [...].

Trzeci etap akcji rewolucyjnej: pobudzenie wszelkich elementów rozkładowych celem wywołania przewrotu społecznego. W toku. [G 284–285]

Warto przy tej okazji nadmienić, że wprawdzie, jak już wspomniano, rewolucja w *Nie-Boskiej komedii* przejawia się w otwartym wystąpieniu mas (nie tylko zaś w wystąpieniu w ich imieniu, jak w *Operetce*), to jednak działa tam też zakonspirowana grupa spiskowa. To Przechrztzy. Skrycie wierzą oni w Jehowę, ale udają rewolucjonistów (w szczególności zajmują się intendenturą rewolucji,

¹² J. Trznadła, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Wyd. 5. Lublin 1990, s. 31.

¹³ *Ibidem*, s. 227 (*Tragedia lewicujących liberałów. Rozmowa z Marianem Brandyse*).

przygotowując narzędzia mordy) po to, aby wykorzystać konflikt do panowania nad światem. „Na wolności bez ładu, na rzezi bez końca, na zatargach i złościach, na ich głupstwie i dumie osadzim potęgę Izraela” – zapowiada jeden z Przechrtów, stwierdzając dalej:

Chwil kilka jeszcze, jadu żmii kropel kilka jeszcze – a świat nasz, nasz, o bracia moi! [...] Powrozy i sztylety, kije i pałasze, rąk naszych dzieło, wyjdziecie na zatrąę im – oni panów zabiją po błoniach – rozwieszą po ogrodach i borach – a my ich potem zabijem, powiesim. [Kr 89, 90, 91]

6

Zastanawiając się nad źródłami konfliktów społecznych, ks. Józef Tischner postawił przekonywającą tezę o rządzącej nimi, sprzecznej z chrześcijaństwem zasadzie odwetu, która nadawała rewolucji cechy zemsty.

Można teraz zrozumieć, skąd brali się wykonawcy zbrodniczych pomysłów. Stworzyła ich zasada odwetu. Najpierw wykonawca dochodził do przekonania, że gdzieś, kiedyś i zasadniczo został skrzywdzony. Kto go skrzywdził? Skrzywdził go Żyd, Słowianin, kapitalista, car, sam Bóg w końcu. Jego krzywda przejawiała się w jego codziennej biedzie. Bieda usprawiedliwiała bunt przeciwko krzywdzicielom, przeciwko ich poplecnikom i przeciwko całemu światu „opartemu na krzywdzie”. Bunt przeradzał się w odwet, a odwet przybierał pozory sprawiedliwości. Na tej zasadzie wykonawcy wymordowali kilkadziesiąt milionów niewinnych ludzi¹⁴.

W taki właśnie sposób motywują swoje postępowanie rewolucjoniści w *Nie-Boskiej*. W rozmowie z hrabią Henrykiem formułuje Pankracy cele rewolucji w następujących słowach:

– Ja mam wiarę silniejszą, ogromniejszą od twojej. – Jęę przez rozpacz i boleść wydarły tysiącom tysięcy – głód rzemieślników – nędza włościan – hańba ich żon i córek – poniżenie ludzkości ujarzmionej przesądem, wahaniem się i bydlęcym przyzwyczajeniem – oto wiara moja [...]. [Kr 120]

Tego typu pogląd owocuje przy końcu utworu rzezią pokonanych. Każni nie unikną nawet ci arystokraci, którzy skrycie współpracowali z rewolucjonistami.

Problem odwetu zostanie inaczej przedstawiony w *Operetce*. Pojawia się on bezpośrednio w kwestii Profesora o nienawiści¹⁵. Profesor jest jako marksista wyznawcą walki klasowej. Jako burżuazyjny inteligent jest zarazem częścią klasy, którą zamierza unicestwić. Nienawidzi zatem również siebie, zdając sobie zarazem sprawę, iż jest to nienawiść niekonsekwentna, bo wynika z obcego rewolucji (i marksizmowi) poczucia winy. Tego typu skrupuły, ujawniające się w wahaniach terminologicznych (Profesor określa je mianem „grzechu społecznego” <G 284; podkreśl. M. I.>), zaowocować mają – według przestrogi Hufnagla – przyszlą likwidacją „przegniętego zgniłka” (G 284).

¹⁴ J. Tischner, *Wiara w mrocznych czasach*. W: *Nieszczęsny dar wolności*. Kraków 1993, s. 67.

¹⁵ Zob. G 284: „Nienawidzę! / Ale tej nienawiści mojej także nienawidzę / Bo ona moja! Ze mnie! Któż to nienawidzi? / Ja nienawidzę, ja! Ja, burżuj / Ja wytwór patologiczny chorego ustroju / Ja narośli chorobliwa, ja wrzód, ja choroba / Przeżarty grzechem społecznym do szpiku / Więc nienawidzę siebie... ale nienawidzę / Mejs nienawiści... i znów nienawidzę / Że nienawidzę nienawiści, która nienawidzi / Mejs nienawiści... [...]”.

Tymczasem bieg akcji przekreśla przepowiednię Hufnagla. Końcowy akt oskarżenia, owszem, jest utrzymany w frenetycznej konwencji dramatu Krasińskiego.

Zbrodnia w ciągu tysiącleci na proletariacie dokonywana, zbrodnia gigantyczna, w milczeniu, w ciszy, bez słów się odbywała, olbrzymia, cicha, przygniatająca, dusząca, dławiąca, od setek stuleci poprzez pokolenia [...] ...

– czytamy w *Operetce* (G 307–308). Ale jest to głos prokuratora w normalnym procesie, wymuszonym na Hufnaglu przez Fiora.

Ma ta scena swój wymiar egzystencjalny, na co trafnie zwróciła uwagę Danuta Danek:

W scenie burzy-sądu w *Operetce* – i w finale tej sceny w najwyższym stopniu – dokonuje się, poza wszystkimi innymi sensami, przekroczenie duchowości narodu-ofiary. A zarazem przekroczona zostaje i duchowość zemsty, i duchowość wszelkiej pychy ludzkiej¹⁶.

Można dodać, iż kategoria procesu sądowego przerywa błędne koło emocjonalnych oskarżeń, czyli zemsty, rodzącej kolejny odwet. Koło w interesującym nas tu okresie romantyzmu wprawiane w ruch przez autorów *Psalmów przyszłości* i *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości”*.

Ale w omawianych scenach przekroczona zostaje nawet formuła sprawiedliwości sądowej. Sąd okazuje się (podobnie jak przedtem lincz proponowany przez Hufnagla) rozwiązaniem niezadowolającym, pozornym. To sąd w maskach. Tego typu ograniczenie ujawnia Fior w apelu kierowanym do wszystkich stron konfliktu: „Tu maska maskę dręczy! Zrzućcie maski! / Zwykłymi stańcie się ludźmi!” (G 310).

Słowa Fiora przygotowują bowiem *apogeu*m końcowego odrodzenia. Tuż po nich zarysowuje się przecież sielankowa scena, w której kochankowie, Szarm i Firulet, oszaleli po domniemanej śmierci Albertynki. Ich śpiew („Motylku mój, nie umkniesz mi / W siateczkę mą ja złowię cię! / Motylku mój, choć chyżo mkniesz / Siateczce mej nie umkniesz, nie!”, G 314) jest stylizowany na piosenkę pastereczki Zosi z II części *Dziadów* („Baranek zawsze z daleka; / Motylka różeczką gonię / I już, już chwytam go w dłoń; / Motylek zawsze ucieka”¹⁷). Ale sytuacyjnie i dramaturgicznie rzecz ujmując, odgrywają oni rolę sentymentalnych Filonów¹⁸, choćby tego z *Balladyny*, zakochanego w nieżyjącej już Alinie. Jednakże w odróżnieniu od bohaterki dramatu Słowackiego Albertynka zmartwychwstaje. Jak już wielokrotnie podkreślano, wraz z nią zwycięża „nagość” (czyli, w myśl naszej hipotezy, młodość antymoda) i młodość. Ale także zaprzeczenie odwetu – miłość¹⁹. Bo końcowy taneczny krąg te wartości eksponuje, odrzucając w duchu ogólnej solidarności zasadę zemsty, odwetu, a nawet sprawiedliwości sądowej.

¹⁶ Danek, *op. cit.*, s. 34.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*. W: *Dziela*. Wyd. Rocznicowe. T. 3. Opracowała Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 30.

¹⁸ Wydaje się, iż wprowadzając postacie sentymentalnych kochanków oszalałych po stracie Albertynki, Gombrowicz parafrazuje scenę 1 aktu II *Balladyny*, gdzie Filon spotyka wymarzoną ukochaną w osobie martwej Aliny. Warto dodać, że oszalały z miłości Filon powtarza swoje skargi w scenie sądu (akt V, sc. 4).

¹⁹ Zob. G 320: „Ach, Albertynka, to cud dziewczynka, z grobu powstaje, wieczyście młoda, na trumnie tańczy, bawić się chce / I o miłości / I o miłości / I o nagości / I o nagości / Bez przerwy śni, ach śni...”

Jak słusznie zauważa Danek, Gombrowicz zdaje się w swoim dramacie nawiązywać do mitu androgyna.

W *Operetce* Mistrz damsko-męski symbolizuje obie płcie i Albertynka symbolizuje obie płcie; w parze realizują dwójjedność, która była w nich przedustanowiona, tym samym płęć, a ściślej różnica płci, zostaje jak gdyby zniesiona: schodzi na dalszy plan wobec uniwersalnie ludzkiej osobowości człowieka. Mistrz damsko-męski składa do trumny „człowieka nagość”, a nie nagość mężczyzny lub kobiety. I z trumny powstaje człowieka nagość, a nie nagość mężczyzny lub kobiety²⁰.

Tym samym wspomniane tu wartości: nagość, młodość i miłość, nie ograniczają się do relacji płci, lecz nabierają w *Operetce* charakteru ogólnoludzkiego określając nową podmiotowość człowieka²¹.

W niniejszej wypowiedzi poszerzono znacznie krąg utworów romantycznych, do których mógł nawiązywać autor *Operetki*. Tylko w jednym wypadku była to aluzja uwznioślająca wymowę sytuacji scenicznej. Odnosi się to do sceny finalnej, gdzie hymn Fiora, Szarma i Firuleta, witający zmartwychwstanie Albertynki, przypominał *Odę do młodości*. Aluzje do II części *Dziadów*, *Kordiana* i *Balladyny* wzmacniały efekt groteskowy. Podobną wymowę ma porównanie z *Aktorem*. Dla Norwida o zmianach w modzie decydowała historia. Dla Gombrowicza moda stała się historią i motorem rewolucyjnych przemian. Hufnagiel współtworzył pomysł rewii mody i podczas tej rewii doszło do przewrotu. Z kolei zmartwychwstanie Albertynki okazuje się triumfem młodzieżowej antymody²².

Jednocześnie uzupełniono przeprowadzone już wcześniej analizy porównawcze *Operetki* z *Nie-Boską komedią* o nowe spostrzeżenia, zwracając m.in. uwagę na paralelę Profesora z Filozofem i Hufnagla z Leonardem. Zwrócono również uwagę, iż spiskowy charakter poczynań Hufnagla przypomina o podobnym charakterze działań Przechrztów w *Nie-Boskiej komedii*.

Dramat Gombrowicza został opublikowany w roku 1966. Warto dodać, że lata sześćdziesiąte to dostrzeżony przez socjologów okres strukturalnego przełomu, polegającego na zmianie decydenta przekształceń w dziedzinie mody. W rozważaniach nad *Operetką* w świetle historii i socjologii mody²³ przypomniano, iż dyktatura mody była w rzeczywistości przez wieki narzędziem dominacji arystokratów nad stanami niższymi. Gombrowicz, wskrzeszając ten tra-

²⁰ D. Danek, *Oblicze. Gombrowicz i śmierć*. W antologii: *Gombrowicz i krytycy*, s. 738.

²¹ *Ibidem*, s. 740.

²² Warto zwrócić uwagę, iż Albertynka dzieli swój triumf ze złodziejaskami. Można zatem założyć, że Gombrowicz przewidział współczesny nam etap rewolucji w modzie, polegający na przejmowaniu mody wywodzącej się ze środowisk przestępczych. Jak wskazują krytycy obecni na I Międzynarodowym Festiwalu Tatuazu Artystycznego, tatuaz – uprawiany przez środowiska przestępcze, następnie przejęty przez subkultury młodzieżowe – przenika obecnie do wszystkich środowisk, do ludzi w różnym wieku. Zob. Hamilton, *Perswazje i wycinki*. „Polityka” 1998, nr 43, s. 60.

²³ Niemiecki oryginał cytowanej tu pracy R. Kōniga ukazał się w roku 1971 pt. *Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen*. W latach sześćdziesiątych ukazało się parę innych prac komentujących przemiany społeczne w dziedzinie mody. Są to m.in. publikacje: Ph. Aries'a *L'Enfant et la vie familiale* (Paris 1960), R. Barthes'a *Système de la mode* (Paris 1967), I. Brenninkmeyera *The Sociology of Fashion* (Opladen 1963) oraz A. L. Kroebera *Style and Civilization* (Berkeley and Los Angeles 1963).

dycyjny układ, uwspółcześnił go zasadniczo. Po pierwsze, umieścił akcję dramatu w egzotycznym ksiąstewku, na marginesie głównego duktu dziejów. Po drugie, zrezygnował z przypomnienia o prawnorestrykcyjnym charakterze dominacji arystokratów w dziedzinie mody. W *Operetce* dominacja ta trwa dzięki innowacyjności zawodowych dyktatorów mody. Z drugiej strony, w pełnej zgodzie z konstatacjami socjologów, promotorem antymody pisarz uczynił młodzież, w szczególności zaś młodą dziewczynę.