

## Karol Samsel: Gombrowicz a Fredro. W poszukiwaniu formuły komizmu

Jeśli „Pornografia” miała w swoim obszarze jednoczyć zarówno anachroniczny żywioł walterskotowski, jak i późnomodernistyczny, mannowski – trudno w tym wszystkim (bo gdzie walterskotyzm z Mannem, tam bezwzględnie – Fredro?) nie dopatrywać się tak uporczywie udziału Fredrowskiej domieszki – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Gombrowicz. (Re)forma polskości”.

To, że do dzisiaj nie powstało wieloaspektowe studium porównawcze zestawiające ze sobą prekursorski wymiar autotematyczno-metateatralnego komizmu Aleksandra Fredry oraz pisarstwa Witolda Gombrowicza – pozostaje precedensem do zbadania przy zupełnie oddzielnej okazji. Chciałbym tutaj go jedynie zaznaczyć. Mimo istnienia rzetelnej monografii Mieczysława Inglota, *Romantyczne konteksty twórczości Witolda Gombrowicza* z 2006 roku braknie głosów na ten temat zarówno w artykułach, jak i tomach zbiorowych (takich jak np. *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji* pod red. Żanety Nalewajk). Co przymusza w tym względzie gombrowiczologów do milczenia? Czy dotykamy kwestii w jakiejś mierze kłopotliwej? Jeżeli tak, to dlaczego, skoro Fredro uznawany jest za ojca nie tylko komediowej współczesności, lecz także – komediami takimi, jak *Pan Jowialski* albo *Dożywocie* – antycypuje poetykę polskiego dramatu absurdu (poza przypadkiem Gombrowicza warte refleksji zdaje się również *Tango Mrożka* widziane przez pryzmat *Pana Jowialskiego*)?[1]

Jeżeli już natykamy się na zestawienia Fredry z Gombrowiczem, to tylko u badaczy wieku dziewiętnastego, ledwie ośmielających się do zrównywania ze sobą mniej istotnych detali. Wiktor Weintraub w kanonicznej *Komedii o humorystach: „Panu Jowialskim”* pisze na temat występowania „motywu sprzecznych rad” również w *Trans-Atlantyku*, przy czym dodaje – „inna jest funkcja tego motywu u Rabelais’go i Gombrowicza, a inna u Fredry”[2]. Henryk Markiewicz w słynnych *Lekcjach „Pana Jowialskiego”* wspomina o jowialnym a zagadkowym komizmie staruszka, że jest to „gombrowiczowskie «odczynianie złego uroku lęku kpiną»”[3]. Zaskakują badacze najmłodszy – przede wszystkim z tego względu, że widzą (niemal od początku) więcej oraz śmieiej niż Weintraub, Markiewicz et consortes... Anna Malinowska uważa, że Fryderyk z *Pornografii* pozostaje (poniekąd) Ludmirem z *Pana Jowialskiego* – tyle że w „spotęgowanym” świecie gombrowiczowskim, toteż do końca (inaczej aniżeli Ludmir) utrzymuje przywilej „panowania nad sytuacją i wszystkim, co się w świecie przedstawionym pojawia”[4].

**Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.**

**Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.**

Racja – nie tylko dlatego, że jeden i drugi pozostają sprawcami tzw. intrygi miłosnej oraz ponoszą odpowiedzialność za jej ekstrawagancką, metateatralną oprawę – czy jak chce ująć myśl Malinowska – dlatego, że „pragną być kreatorami rzeczywistości i marzy im się zapanowanie nad marionetkami”[5]. Z niezliczonych powodów bowiem *Pan Jowialski* wydawać się może (oczywiście *avant la lettre*) najbardziej „gombrowiczowską” komedią Fredry. Zacząć wypadałoby od sytuacji

wyjściowej utworu, rzadko bowiem zdarza się, aby ta przypominać miała ekspozycje aż trzech Gombrowiczowskich tekstów naraz: *Ślubu*, *Pornografii* oraz *Kosmosu*. Idzie mi w tym wypadku o temat metateatralny *Pana Jowialskiego*, czy jak ujmuje go Patryk Kencki – temat „intraperformatywny” całej komedii:

Ze szczególnie interesującą odmianą intraperformatywności mamy do czynienia w *Panu Jowialskim*. Starający się o rękę Heleny Janusz chce zabawić jej rodzinę. Zapewnia Szambelanową, że „widział podobną komedyjkę” i przedstawi autorski scenariusz maskarady. Śpiący w ogrodzie Ludmir ma zostać przeniesiony do dworu i przebrany „w nasze teatralne suknie” (w Pustakówce zatem uprawia się amatorski teatr!). Kiedy Ludmir zostaje już przyodziany w tureckie szaty i ułożony w dworskiej sali, Janusz zdradza szczegóły swojego scenariusza: „Przebierzemy się także wszyscy i wmówimy w niego, że jest sułtanem albo baszą w jakim nieznanym kraju”[6].

Jakim cudem odnajdujemy w środku Karpat, przez które wędrują Ludmir z Wiktorem polski dwór szlachecki ze skansenowo wręcz zachowywanymi obyczajami i naleciałościami, więcej: jak możliwe jest, by ów dwór znajdujący się w miejscu zapomnianym przez Boga – za poruszeniem kaprysu, od okazji do okazji stawał się ruchomą maszyną teatralną? Skąd w Jowiałówce-Pustakówce kostiumy, scena wschodnia, orientalna, turecka, a – jak pewnie moglibyśmy tu przypuszczać – również wiele innych scen „amatorskiego teatru” wykorzystywanych na potrzeby odmiennych figli płatanych innym, zapuszczającym się aż tutaj podróżnym? Nadmieńmy dla pewnego porządku – absztyfikant Heleny, Janusz jest pomysłodawcą „uciesznej”

sceny tureckiej, w swojej funkcji dostarczyciela impulsu nie zastępuje chyba jednak reżysera. Reżyserem – jeśli jest ktokolwiek, jeśli nie jest to akurat scena „bez reżyserów” – może być tylko Jowialski.

To wzmiankowany już Weintraub zauważał (jako jeden z niewielu) w Jowialskim przewrotność, a nawet demoniczność. Badacz posuwał się bardzo daleko, bo interpretował zachowania tytułowego bohatera Fredry tak, jak gdyby ten był (wyjętym z Gombrowicza wręcz, z *Pornografii* lub z *Kosmosu*) stojącym nad grobem podglądaczem, voyeurem:

Przebrany za sułtana Ludmir wyraża życzenie pozostania sam na sam z jedną ze swych „żon”, Heleną, i każe reszcie towarzystwa wynosić się z salonu. W krótkiej wymianie zdań „na stronie” zdoła uspokoić Helenę: zdziera z siebie maskę Ignacego Kurka i nakłada inną, egzaltowanego młodziana sypiącego czołobitnościami, wyrażającego się górnolotnym językiem, jej językiem. Możemy zrozumieć zatem, że Helena zgadza się na to tête à tête. Ale przecież dla reszty towarzystwa jest ów przybysz ciągle jeszcze szewskim czeladnikiem, który aż za dobrze wszedł w swoją rolę i pokazał, iż potrafi zdobyć się na postępowanie bezceremonialne, grubiańskie. Nic dziwnego zatem, że perspektywa taka napęła obecnych przerażeniem. Tak reaguje nie tylko najbardziej osobiście zaangażowany Janusz, ale również Pani Jowialska oraz Szambelan (Szambelanowa zdążyła już uprzednio opuścić towarzystwo). Mimo to wszyscy wychodzą na rozkaz pana domu, który uważa podglądanie przez szparę, jak imć Kurek będzie się dobierał do jego wnuczki, za źródło szczególnej uciechy: „Chodźmy i my teraz, a miejmy oko przy szparze. — Dawnom się tak nie śmiał”.

W tym momencie staje się on niebezpiecznie bliski Quartilli, kapłance Priapa z Satyriconu, która zabawia się podglądaniem przez szparę, jak jej nieletnia Pannychis odgrywa z chłopcem Gitonem scenę nocy poślubnej. Oczywiście tonacja sceny w polskiej komedii jest mocno różna od tej, jaką znajdujemy w ocierającym się o pornografię rzymskim romansie. Jesteśmy wtajemniczeni w reguły gry i wiemy z góry, iż nic zdrożnego się nie stanie. Ale idzie tu przecież o teatr wyobraźni Pana Jowialskiego. Straszliwy dziadunio![7]

Nie pierwszy to raz w tym studium, gdy *Pan Jowialski* w sposób szczególny, morfologiczny wręcz kojarzy się z Gombrowiczowskimi fabułami, zarówno powojennymi (wymienione), jak i tymi sprzed wojny (*Iwona, księżniczka Burgunda*). I nie ostatni. Jeśli w *Panu Jowialskim* widziałby Weintraub (nieśmiało, lecz konsekwentnie) podtekst „Satyriconu karpackiego”, *Kosmos* – to „Satyricon zakopiański” osadzony w anty-dworze – w zakopiańskim pensjonacie, do którego trafiają – podobnie jak Ludmir i Wiktor trafiali do Jowiałówki-Pustakówki – Witold oraz Fuks. Odpowiednikiem Jowialskiego – w funkcji starego rozerotyzowanego satyra, a także (co gorsza) onanisty staje się w *Kosmosie* Leon. W *Pornografii* miejsce to wypełnia Hipolit, wyprawę zaś Fredrowskich artystów (Ludmir jest pisarzem, Wiktor malarzem) do Jowiałówki-Pustakówki zastępuje wyprawa Witolda z Fryderykiem na wieś.

Mówi się często o tym, że *Pan Jowialski* otwarcie korzysta z formuły staropolskiej komedii typu barykowskiego, *Z chłopca król*. „Chłopem” z utworu Piotra Baryki jest rzecz jasna Ludmir, „król”, którym jest mu pisane się stać, okaże się natomiast sułtanem w teatralnym przebraniu (albowiem Pustakówka jest teatrem). Warto więc być może zauważyć,

że tę samą formułę wykorzystuje przewrotnie Gombrowicz już wiele lat wcześniej, pisząc *Iwonę, księżniczkę Burgundę*. Tam perypetie Iwony to przecież twórcze (i to aż po próg absurdu) wykorzystywanie ważnego dla Fredry konceptu barykowskiego. Dalej jest jeszcze ciekawiej, gdyż w *Ślubie* horyzont owego barykowskiego chwytu ulega (swoistemu) „pomnożeniu” – kontaminacji oraz multiplikacji, po pierwsze: w historii Henryka i jego ojca – raz króla, raz karczmarza –, po drugie: w dziejach Mańki – raz dziewczki, raz nieskalanej –, a po trzecie: w niezliczonych wątkach tła – zaplatają się na siebie różne warianty oraz różne scenariusze tzw. sceny barykowskiej i barykowskiego modelu przemiany-awansu ad absurdum.

Chcąc jednak jeszcze bardziej zbliżyć *Pana Jowialskiego* do *Ślubu* (bo jest to możliwe), wystarczy zauważyć we Fredrowskiej komedii nie do końca nieprawdopodobne zderzenie dwóch rywalizujących ze sobą teatrów. Jeden reprezentuje teatr Ludmira, drugi – teatr Jowialskiego. Ludmir, wygrywając na swoją korzyść koncept barykowskiej zabawy, w którą został uwikłany – usiłuje przejąć kontrolę nad teatrem Jowialskiego. W tym momencie wszelako, w którym łudzi się triumfem, zostaje pochwycony w sidła maszynerii teatralnej „straszego” i „najmilszego” zarazem „staruszka na świecie”. Jowiałówka-Pustakówka pochłania go, mógł Ludmir bowiem grać *adversus* Jowialskiemu dopóty, dopóki pozostawał wewnątrz karpackiej „pułapki na myszy” programowym Innym. „Innym” znaczyło bowiem „immunizowanym” na wszelkie reguły gry teatralnej i metateatralnych zagrywek Jowialskiego. Wszelako wszystko ma swój kres, w tym beztroska Ludmira-reżysera. Istotne jest zrozumienie, na skutek czego młodzieniec, powieściopisarz-humorysta ponosi ostatecznie swoją klęskę. Na etapie tworzenia *Ślubu* Gombrowicz nazwałby bowiem tę przyczynę „dutkanieciem”...

Ludmira „dutyka” Szambelanowa, która rozpoznaje w nim – po zobaczeniu odsłoniętej myszki na łopatkę – swojego zaginionego syna. Tym uśmierca jego teatr – Ludmir zostaje bowiem wchłonięty w teatralną rodzinę Jowialskich i traci własny – tworzący go do tej pory stale na nowo, jako humorystę – „immunitet” inności. Aż do tego momentu – pozwolę sobie sparafrazować w tym miejscu słowa Zdzisława Łapińskiego o Gombrowiczu – nie istniały dla Ludmira „niezawisłe obiekty życia”, gdyż – tak jak Jowialski czy tak jak Fryderyk z *Pornografii* lub Leon z *Kosmosu* – „język wytworów przekładał na język interakcji”[8]. Jest w tym pewna egzystencjalna tragiczność, lustrzana wręcz tak u Gombrowicza, jak i u Fredry, co wyczuł, mógł wyczuć Weintraub, zestawiając ze sobą tego drugiego z Tomaszem Mannem. Pan Jowialski jest bowiem zdaniem tego badacza komedią o mannowskiej głębi, jeśli tylko weźmiemy tu pod uwagę analizę „moralnych konsekwencji postaw humorysty” („tutaj krytyka Fredry staje się drapieżna i przenikliwa, a równocześnie szczęśliwie unika upraszczania sprawy”[9], jak podsumowuje interpretator).

Dziwić może brak w podobnej sytuacji odniesień do komediopisarstwa Fredry w fundamentalnych pracach dotyczących Gombrowiczowskiej, transgresyjnej koncepcji komizmu. Uważam to za poważny brak w badaniach nad intertekstualnością tej literatury. Nie należałoby w podobnych względach podążać także za podpowiedziami samego pisarza, są one bowiem w większej mierze podpowiedziami, nawet jeśli nie wprowadzającymi w błąd, to raczej „maskującymi” aniżeli „odsłaniającymi”. Bardzo dobrego przykładu dostarcza tu w swoim artykule *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)* Michał Głowiński. Po pierwsze – badacz zawiera tu pisarzowi, który deklaruje, że chciał stworzyć „tani romans na wzór Rodziewiczówny czy Zarzyckiej”[10]. Po drugie – kierując się dalej tropem odautorskim,

orientuje (zdaje się, że tylko wedle niego) swoje badanie intertekstualne *Pornografii*. „Pornografia rozpoczyna się jak gawęda” – pisze Głowiński, aby nieco dalej przywołać jeszcze kontekst *Pana Tadeusza* – „nie na darmo przywołuję tutaj Mickiewiczowskie arcydzieło, w nim bowiem wzorce powieściowe grają dużo rolę”[11]. I idąc dalej – bezpośrednio po tropach Głowińskiego – rozpoznajemy (za badaczem) następujący układ jego wywodu: „wypracowanie tych wzorców było osiągnięciem Waltera Scotta”[12], a „Pornografia jest z pewnością ostatnią na świecie powieścią skomponowaną według walterskotowskiego wzorca”[13].

Tak, nikt temu spostrzeżeniu nie odmówi stosownej doniosłości: *Pornografia* to spełnienie i zarazem kres możliwości, jakie dawał w epice uniwersalizm tematu walterskotowskiego. Czy nie jest jednak tak, że docieramy dokładnie tam, gdzie wieść nas chce Gombrowicz? Nie bez przypadku przecież pisarz o Fredrze milczy. Tak, nie bez przypadku, tak właśnie uważam. Od Rodziewiczówny i Zarzyckiej – owszem – daje wielkodusznie swojemu czytelnikowi możliwość ruchu w kierunku polskiego walterskotyzmu, *Pana Tadeusza* i gawędy szlacheckiej, ale nigdy – w stronę *Pana Jowialskiego*. Czy jest to pisarza czysta przewrotność, czy może przewrotność wynikająca z potrzeby asekuracji (bo *Pan Jowialski* jest dziełem zbyt „niebezpiecznym” i zbyt wieloaspektowym?), czy może to zwykłe Gombrowicza zaniedbanie?

Na to pytanie nie ma oczywiście jednej dobrej odpowiedzi. Warto mimo wszystko pamiętać, że swój koncept „parodii konstruktywnej” Głowiński czerpać miał z Tomasza Manna, o czym w pewnym fragmencie wywodu mówił bardzo otwarcie[14]. Jeśli *Pornografia* więc (bo to o niej tu mówimy) miała w swoim obszarze jednoczyć zarówno

anachroniczny żywioł walterskotowski, jak i późnomodernistyczny, mannowski – trudno w tym wszystkim (bo gdzie walterskotyzm z Mannem, tam bezwzględnie – Fredro?) nie dopatrywać się tak uporczywie udziału Fredrowskiej domieszki... Przynajmniej – substratu wybitnie niejednoznacznego *Pana Jowialskiego*.

*Karol Samsel*

\*\*\*

[1] Wymienione we fragmencie publikacje: M. Inglot, *Romantyczne konteksty twórczości Witolda Gombrowicza*, Katowice 2006, a także *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji*, pod red. naukową Ż. Nalewajk, Warszawa 2012.

[2] Chodzi przede wszystkim o to, że „Pan Jowialski częstuje wnuczkę »radami«-przysłowiami o wzajemnie wykluczających się sensach, przypominając tu Pantagruela, który takimi sprzecznymi radami darzył Panurga zwracającego się doń o pomoc w powzięciu decyzji co do ożenku”. W. Weintraub, *Komedia o humorystach: „Pan Jowialski”*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4, s. 25.

[3] H. Markiewicz, *Lekcje „Pana Jowialskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1999 nr 3, s. 162.

[4] A. Malinowska, *Gra w śmiech. Poszukiwanie jej reguł w „Panu Jowialskim” Aleksandra Fredry*, „Mishellanea” 2010 nr 6, s. 71-72.

[5] Tamże, s. 71.

[6] P. Kencki, „*Wszyscy razem grać będziemy*”. *Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry*, [w:] *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, pod red. W. Rzońcy i K. Samsela, Warszawa 2015, s. 79.

[7] W. Weintraub, dz. cyt., s. 26-27. Również u autora Ślubu „trudno odróżnić nietakt od bluźnierstwa”. Ł. Tischner, *Rytuały i „boski element”*, [w:] tegoż, *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków 2013, s. 228.

[8] Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*” (*O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza*), „*Twórczość*” 1966 nr 9, s. 100.

[9] W. Weintraub, dz. cyt., s. 42. Jako voyeurów i w kontekście zachowań voyeurystycznych Antoni Libera postrzega Leona z *Pornografii* oraz tytułowego Małego pana Friedemanna Tomasza Manna. Z łatwością moglibyśmy do tej pary dołączyć Jowialskiego Fredry i – jeśli czytalibyśmy Jowialskiego właśnie Weintraubem – moglibyśmy go nazwać polskim (*toutes proportions gardées*) „małym Friedemannem”. A. Libera, „*Kosmos*” (*wizja życia – wizja wszechświata*), [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków – Wrocław 1984, s. 419-420.

[10] Za: M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, dz. cyt., s. 369.

[11] Tamże.

[12] Tamże.

[13] Tamże.

[14] „Te właśnie konstruktywne właściwości parodii skłaniają do porównania jego dzieła z twórczością Tomasza Manna, który swoją własną problematykę literacką, moralną, filozoficzną formował poprzez parodiowanie tradycyjnej epiki, legendy hagiograficznej, Entwicklungsroman czy mitu”. Głowiński dodaje do tego: „Gombrowicz w swej konstruktywnej parodii odwoła się do form uświęconych w polskiej tradycji literackiej”, co obrazowałem w niniejszym studium na nietypowym, lecz bliskim wrażliwości Fredry przykładzie analiz ewolucji chwytu barykowskiego „z chłopą król” – od Iwony, księżniczki Burgundy aż po Ślub. Tamże, s. 368.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

