

Teatr starców i jego przemiany. *Miarką za miarkę w Gombrowiczowską Pornografię*

„Niech niebo wspiera cię w twoich zamiarach!”¹ Wstęp

„Najmiłościvszy panie, niechaj próbę/ Mojego kruszcu sprawdzą jeszcze, zanim/ Zechcą wyłtoczyć w nim taką wspaniałą/ I wielką postać”² – błaga księcia Vincentia Angelo, bohater jednej z komedii Szekspira, która nosi zaczerpnięty z *Evangelii według Świętego Mateusza* ironiczny tytuł *Miarka za miarkę*. Reakcja to w pełni uzasadniona. Władca postanowił wyjechać ze swego miasta Wiednia, a wszystkie prerogatywy na czas nieobecności pragnie przekazać niedoświadczonemu, choć cieszącemu się opinią sprawiedliwego i cnotliwego młodzieńca, Angelowi, który początkowo obawia się, czy sprosta powierzonymu zadaniu. Podejrzewa piętujące się trudności, ale nie – intrygę. Słowa niepewnego, domagającego się jeszcze jakichś prób własnych kompetencji Angela mogliby – jak wypada sądzić – parafrazować wszyscy badacze, zobligowani³ do podjęcia trudu zmierzenia się z jednym choćby dziełem Szekspira – z których każde obrosło potężną, niemilknącą od kilkuset lat mową komentarza. Jeśli zaś do próby wejścia w dialog z gigantem ze Stratfordu dochodzi perspektywa włączenia wątku twórczości Gombrowicza (a co za tym idzie, również zmierzenia się z – także bogatą w glosy i egzegezy – spuścizną „gombrowiczologii”), sytuacja takiego śmiałka wydaje się beznadziejna. Z drugiej strony, odwaga bywa czasem (choć rzadko) nagradzana. Niech więc takim aktem odwagi będzie niniejsza praca, której cel stanowi uchwycenie pewnych zastanawiających pokrewieństw między tekstami *Miarki za miarkę* Wiliama Szekspira i *Pornografii* Witolda Gombrowicza, a także namysł nad tym, w jaki sposób oba utwory nawzajem się oświetlają i w jakiego typu relację wchodzą.

Łatwo stwierdzić, że pomysł zestawiania pisarstwa Gombrowicza ze spuścizną Szekspira nie stanowi *novum*. Przeciwnie, relacja ta, wpływ autora *Otella* na twórczość „Witoldo”, została niejednokrotnie uchwycona, sproblematyzowana i poddana gruntownej analizie. Świadectwo tego może stanowić choćby inspirujący tekst Jerzego Jarzębskiego⁴

¹ W. Szekspir, *Miarka za miarkę*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 11.

² *Ibidem*, s. 10.

³ Czy badacz może być zobligowany do czegokolwiek? Przecież sam wybiera sobie temat. Czyż jednak nie jest tak, że niektóre przynajmniej teksty domagają się naszego głosu? Domagają się, jakby to ujął Derrida, inskrypcji, naszej sygnatury. W ten sposób – jak można sądzić – owszem, badacz bywa „zobligowany”.

⁴ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, online: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2014-t105-n3/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2014-t105-n3-s79-91/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r2014-t105-n3-s79-91.pdf (dostęp: 11.03.2017).

zatytułowany (nomen omen) *Gombrowicz i Szekspir*⁵. Polski badacz dowodził w tej pracy wielorakiej inspiracji utworami autora *Hamleta* w dziełach Gombrowicza, przejawiającej się między innymi na poziomie cytatów, konstrukcji sztuk teatralnych, jawnych bądź ukrytych nawiązań, a także – co być może najistotniejsze – w filozofii pisarza, którego „kościół międzyludzki”, ze szczególnym uwzględnieniem obecnej w nim problematyki formy, w sposób niemal analogiczny odpowiada Szekspirowskiej koncepcji i ujęciu *teatrum mundi*.

Analiza ta, być może najbardziej wyczerpująca ze wszystkich prób tropienia „obecności” Szekspira w pisarstwie Gombrowicza, pozostawia jednak pewną przestrzeń, ta ostatnia z kolei daje szansę na skromne uzupełnienie rozpoznań dotyczących wpływu autora *Hamleta* na twórcę *Ferdydurke*. Oddziaływanie geniusza ze Stratfordu na pisarstwo „Gombro” zostało w tej pracy gruntownie prześledzone i opisane w kontekście dramatów Gombrowicza (ich konstrukcji, nawiązań, zabiegów fabularnych etc.), jednakże – poza poziomem cytatów, a raczej kryptocytatów – nie uczyniono tego samego z powieściami polskiego pisarza. Tu zaś jak można sądzić, szczególnie interesujący przykład stanowi *Pornografia*, zwłaszcza odczytywana ze stałym odniesieniem do ulubionej przez Gombrowicza sztuki Szekspira – *Miarki za miarkę*⁶.

„Mam pewien pomysł... scenariusza...”⁷ – w stronę teatru starców

Oczywiście to, że Gombrowicz nader często nawiązywał do twórczości (głównie dramaturgicznej) Szekspira, że inkrustował własne utwory, dokładnymi lub nie, cytatami i kryptocytatami z pisarstwa autora *Straconych zachodów miłości*, a także okoliczność, iż literackie filozofie obu twórców w pewien sposób sobie odpowiadają, nie uprawnia jeszcze do zestawiania właśnie tych dwóch konkretnych dzieł. Również szczególny sentyment, jakim *enfant terrible* polskiej literatury darzył właśnie *Miarkę za miarkę* – a nie jest to oczywisty wybór, jeśli wziąć pod uwagę wielokrotnie przez krytyków i literaturoznawców podnoszone zarzuty dotyczące konstrukcyjnych mankamentów sztuki oraz potknięć w kreacji głównych postaci dramatu⁸ – nie stanowi jeszcze wystarczającej podstawy porównania, tak pożądanego w praktyce komparatystycznej *tertium comparationis*. *Pornografia* Gombrowicza to tekst niezwykle gęsty, hermetyczny, pełen nawiązań intertekstualnych.

W opracowaniach naukowych poświęconych temu utworowi na plan pierwszy, niemal jako klucz do całej powieści, wysuwany jest zawarty w niej trop Nietzscheański⁹. Faktycznie, jak wykazywali to Łagowski i Głowiński, liczne partie tekstu, ze szczególnym uwzględnieniem tych ustępów, w których głos „zabiera” bohater o (nieprzypadkowym,

⁵ Ibidem.

⁶ P. Nowak, *Bogowie i dzieci. Shakespeare czyta „Księżcia”* [w:] idem, *Podpis księcia. Rozważania o mocy i słabości*, Warszawa 2013, s. 102.

⁷ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1987, s. 93.

⁸ J. Kydryński, *Posłowie* [w:] W. Szekspir, op. cit., s. 170.

⁹ Zob. J.-P. Salgas, *Gombrowicz lub ateizm integralny*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 109; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 320.

jak można sądzić) imieniu Fryderyk, pełne są parafraz i cytatów z dzieł Nietzschego¹⁰. Również pamiętna scena w wiejskim kościele, gdy dochodzi do spektakularnego „przełamania” misterium mszy, wyraźnie łączy powieść Gombrowicza z koncepcjami filozofa, który obwieścił światu fakt „śmierci Boga”. Jednak ów trop Nietzscheański nie musi przekreślać w tak – jak zostało już powiedziane – bogatym i eklektycznym dziele śladów szekspirowskich inspiracji – choć nieco trudniejszych do uchwycenia. O ile, o czym było już wyżej, słowa Nietzschego wybrzmiewają nader często w *Pornografii* na poziomie parafraz i kryptocytatów, o tyle zlokalizowanie w powieści bezpośrednich nawiązań do Szekspira i do *Miarki*... jest nader problematyczne. Można zaryzykować twierdzenie, że ów poziom nawiązań w *Pornografii* właściwie nie występuje. W trudzie analizy porównawczej udało się autorowi niniejszego artykułu zlokalizować zaledwie jedną parafrazę fragmentu tekstu tej komedii Szekspira¹¹. Przy czym biorąc pod uwagę predylekcję Gombrowicza do przytaczania w dziełach wyimków z utworów straffordzkiego giganta, z którego dramatów zresztą – jak stwierdza Jarzębski – spore passusy znał twórca *Kronosa* na pamięć, poszlaka ta może być mylna¹². Autor *Ferdynurke* nierzadko „pisał Szekspirem”. Obecność jednego niedokładnego cytatu nie musi oznaczać, że Gombrowicz „myślał” *Miarką* za *miarkę* podczas (jak wiemy, trudnej, jeśli wierzyć jego *Dziennikom*) pracy nad *Pornografią*. Na pewno jest to jakiś trop, choć to trop dość słaby.

To nie bezpośrednio nawiązania stanowią bowiem asumpt do tego, by w pracy tej zderzyć ze sobą rzeczony dwa konkretne utwory. Podstawą takiej praktyki mogą być natomiast interesujące podobieństwa i przekształcenia pokrewnych rozwiązań fabularnych obu dzieł, a także zbieżność naczelnego motywu, wokół którego organizowana jest akcja tych dzieł. Na plan pierwszy, zarówno u Szekspira, jak i u Gombrowicza, wysuwa się kwestia relacji między „starościami” a „młodościami”, a także, będący konsekwencją tego stosunku, odgrywany tu specyficzny „teatr”¹³, który na potrzeby tego tekstu określony został mianem „teatru starców”.

Nim jednak nastąpi nieco bardziej wnikliwy (na ile planowana objętość niniejszej pracy pozwoli) namysł nad tymi zagadnieniami, należy nakreślić – choćby szkicowo – strukturę fabularną obu utworów.

„Jak przagniesz żyć (...)? Jako rajfur?”¹⁴ – o igraszkach starców

Fabula dramatu Szekspira nie należy do najłatwiejszych do rekonstrukcji, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę znaczne skomplikowanie akcji i mnogość występujących

¹⁰ B. Łagowski, *Inny Gombrowicz* [w:] *Gombrowicz filozof*, red. F. M. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991, s. 168–176; M. Głowiński, *Komentarze do „Pornografii”* [w:] idem, *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 89–114.

¹¹ „Umrzeć? Sens śmierci leży tylko w myślach,/ A biedny żuczek, którego nadepniesz,/ Odczuwa równie wielki ból cielesny/ Jak konający olbrzym” (W. Szekspir, op. cit., s. 80) powiada jedna z głównych postaci dramatu – Izabela. „(...) wszak ból, męczarnia, są równie okropne w ciele robaka, co w ciele olbrzyma” (W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 54) – stwierdza Witold, narrator powieści, usiłujący przeniknąć myśli Fryderyka patrzącego na rozdeptywaną glizdę.

¹² J. Jarzębski, op. cit.

¹³ Zob. M. Sugiera, *Teatr władzy i władza teatru. „Burza” i „Miarka za miarkę”* [w:] *Inny Szekspir*, Kraków 2012.

¹⁴ W. Szekspir, op. cit., s. 46.

w niej, wchodzących ze sobą w różnicowane, często niejednoznaczne układy i konfiguracje, postaci. Sceniczne „dzianie się” zostaje zawiązane wraz z decyzją księcia Wiednia, Vincentia, dotyczącą natychmiastowego wyjazdu z miasta. Towarzyszy temu przekazanie pełnomocnictwa władzy młodemu, cieszącemu się nieposzlakowaną opinią wśród mieszkańców, cnotliwemu Angelowi, którego w trudzie sprawowania rządów wspierać ma (ale jako podległy mu) doświadczony polityk Escalus. Co istotne, Vincentio zleca też młodzieńcowi pewną misję. Angelo ma przywrócić moc wyjątkowo restrykcyjnemu prawu, którego już od 14 lat nie egzekwowano. Związki pozamałżeńskie mają być odtąd karane nawet śmiercią, a zamtuzy muszą zostać przeniesione poza miejskie mury. Młody polityk, zaraz po wyjeździe Vincentia, z najwyższą bezwzględnością i zapałem wdraża zapis w życie. W rzeczywistości jednak księżę nie wyjeżdża, lecz w przebraniu mnicha przemierza ulice Wiednia, kontrolując sposób przywracania restrykcyjnego prawa i związane z tym skutki.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego księżę powierzył trudną misję właśnie niedoświadczonemu Angelowi, nie jest oczywista. Z jednej strony Vincentio, co zresztą deklaruje w rozmowie z bratem Tomaszem, przełożonym wiedeńskich mnichów, nie czuje się „w prawie”, by samemu wprowadzać zapisy, których nie przestrzegał i o których przestrzeganie nie dbał. „Dałem ludowi swobodę/ i byłoby to objawem tyranii,/ gdybym ich smagał i ranil za czyny,/ Które spełniali na mą prośbę. Bowiem/ Kto daje czynom złym istnieć bezkarnie,/ Sam się doprasza, by je popełniono”¹⁵. Przy okazji jeden jeszcze wzgląd zostaje *explicito* ujawniony w dialogu Tomasza z Vincentiem. „Dlatego, ojcze, na barki Angela/ Złożyłem urząd. Może on uderzać/ Skryty pod moim imieniem, a przecież/ Osoba moja nie zazna obmowy”¹⁶. Jak łatwo stwierdzić, Vincentio doskonale przyswoił sobie mądrość Machiavellego¹⁷. Niepopularne decyzje zleca urzędnikom, sam zaś pozostaje poza wszelką krytykę. Dlaczego jednak Angelo? Skąd ten wybór? Angelo jest młody, popularny i cieszy się wielką sławą. Teza, wedle której Vincentio jednocześnie pragnie skompromitować przypuszczalnego uzurpatora w walce o władzę, wydaje się uzasadniona¹⁸. Tym bardziej że Vincentio zdaje sobie sprawę z prostego faktu, że „cnotliwość” Angela stanowi w znacznej mierze fasadę. W rzeczywistości młodzieniec jest (a w każdym razie był) cynicznym łowcą posagów, którego porzucona ofiara – Mariana – wciąż mieszka w Wiedniu. Angelo zostawił ją przed ślubem po tym, gdy okazało się, że nie zyska na małżeństwie z nią żadnych korzyści finansowych. Vincentio, w przebraniu mnicha, aranżuje więc rodzaj spektaklu, którego jest reżyserem, a którego stawką stanowi umocnienie jego własnej władzy. Od samego początku role są rozdane i przewidziany jest też finał. Młody Angelo nie ma szans w starciu z demiurgicznym starcem¹⁹.

¹⁵ Ibidem, s. 24.

¹⁶ Ibidem, s. 24–25.

¹⁷ Zob. P. Nowak, op. cit.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Zob. P. Nowak, op. cit. i J. Kott, *Głowa za wianek i wianek za głowę* [w:] *Pleć Rozalindy*, Kraków 1992.

Jednakże napięcie pomiędzy diadą Vincentio – Angelo nie jest jedynym wątkiem dramatu. Ostrze restrykcyjnego prawa puszczane w ruch szybko zbiera swoje żniwo – na śmierć zostaje skazany między innymi Claudio, cieszący się dobrą sławą i sporymi koneksjami młody arystokrata. Angelo, mimo licznych głosów wnoszących o jego ułaskawienie, w typowym dla młodych uporze i zapale, żąda dlań kary śmierci – prawo bowiem nie zna wyjątków. Ostatecznie z prośbą o ułaskawienie brata udaje się siostra skazanego, piękna i mądra, jak głosi opinia, mniszka w nowicjacie – Isabela. Angelo początkowo odrzuca jej błaganie. Wreszcie jednak, czy pragnąc poddać ją próbie, czy faktycznie uwiedziony jej przymiotami (czy też najpierw pragnąc poddać ją próbie, potem zaś zarówno ogarnięty żądzą, jak i rozkoszując się własną władzą), składa jej niemoralną propozycję. Isabela ma się mu oddać w zamian za życie brata. Nowicjuszka nie godzi się na to. Jednak o całej sprawie dowiaduje się, skryty pod mnisim kapturem, Vincentio. Sugeruje on Isabeli wątpliwe etycznie, choć dopuszczalne zarówno w świetle prawa, jak i w kontekście jej przekonań (cnota, ale tylko własna, jak się zdaje, jest dla Isabeli priorytetem²⁰), rozwiązanie. Schadzka Isabeli i Angela powinna się odbyć, lecz pod osłoną ciemności. W ostatniej chwili, w roli kochanki Angela, mniszkę ma zastąpić była narzeczona namiestnika (która co ciekawe, również chętnie przystaje na tę propozycję). Kolejny więc teatr i kolejna transakcja – znów jak pragnął Jan Kott w swojej strukturalnej analizie tego dramatu Szekspira – wianek za wianek, głowa za głowę. Najpierw to brat Isabeli stręczy Angelowi siostrę, potem siostra (już niemal zakonna) stręczy mu (wraz z księciem) Marianę. Wszystkie te rozgrywki, w których seks i śmierć stają się stawką, obserwuje (i aranżuje) perwersyjny obsceniczny reżyser – Vincentio. Daremne byłoby opisywanie wszystkich perypetii, które następują po akcie starannie wyreżyserowanej schadzki-transakcji. Praca ta zmieniłaby się wówczas w jedno wielkie streszczenie dzieła Szekspira. Warto jednak odnotować finał utworu. Jest nim tryumfalny „powrót” Vincen-tia, upokorzenie (przedtem skazanie na śmierć) Angela, zmuszonego do małżeństwa z Marianą, a więc z kobietą, której nie pragnie, ułaskawienie (ale też związanie węzłem małżeńskim Claudia z jego ciężarną wybranką) i wreszcie – ślub samego Księcia, który nie pytając o zdanie niedoszłej mniszki Isabeli, oznajmia jej, że zostanie ona jego żoną.

Suwerenna władza starca zostaje umocniona, restrykcyjne prawo – wprowadzone i utrzymane (choć Vincentio przyznaje sobie moc do jego uchylania – rzec można, że księżę wprowadza specyficzny stan wyjątkowy na swoim terytorium), perwersyjny reżyser „wydziera”, chyba dla kaprysu, Bogu urodziwą Isabelę. Zaaranżowana przez Vincen-tia teatralna (na wiele sposobów) intryga kończy się pełnym powodzeniem cynicznego starca.

Pornografia Gombrowicza, w przeciwieństwie do nieco zapomnianej Szekspirowskiej sztuki, ukazuje, w punkcie wyjścia przynajmniej, odmienny porządek. Zamiast trawionego nierządem Wiednia miejscem akcji jest ogarnięta wojną Polska. Zamiast cynicznego księcia mamy dwóch inteligentów, Fryderyka i Witolda (narratora), którzy wyjeżdżają

²⁰ Ibidem.

z Warszawy na wieś. Dlaczego wyjeżdżają – to mniej tutaj istotne. Diada bohaterów²¹ znajduje się w przestrzeni polskiej wsi, w której mimo wojennej zawieruchy, utrzymują się (z ledwością) struktury dawnych tradycyjnych (by nie rzec – ziemiańskich) form (temat stały w dziele Gombrowicza) – jest więc rodzina, aranżowane są narzeczeństwa, rytm wyznaczają cotygodniowe wyprawy do kościoła... Właśnie podczas jednej z takich wypraw dochodzi do spektakularnej, organizującej całość powieściowego „dziania się” *Pornografii*, sekwencji. Fryderyk (imię to musi wywoływać nietzscheańskie skojarzenia), jak stwierdza narrator, dokonuje „przełamania” sakramentu:

„Tym razem ukłęknięcie jego było dobijające, podobne do dorznięcia kury i msza potoczyła się dalej, ale ugodzona śmiertelnie i gadająca jak wariat. *Ite, missa est*. I... o, tryumfie! Jakież zwycięstwo nad tą mszą! Co za duma! Jakby ta likwidacja była mi jakimś upragnionym kresem: na koniec sam, ja sam, bez nikogo i niczego poza mną, sam w ciemności absolutnej. (...) Nabożeństwo już miało się ku końcowi, ja rozglądałem się sennie, byłem zmęczony, ach, trzeba będzie wyjść, jechać do domu, do Powtórnej, po tej drodze piaszczystej... ale w pewnej chwili wzrok mój... moje oczy... oczy w popłochu i ciężkie. Tak, coś przyciągało... (...). Bóg u cud! Co to było jednak? To było... Kawalek policzka i nieco karku... należące do kogoś, kto stał przed nami, w tłumie, o kilka kroków... Ach, omal nie udławiłem się! To był... (chłopiec)”²².

W świecie głównych bohaterów, świecie dotąd skostniałych, dławiących, zdecydowanie anachronicznych, choć wciąż obowiązujących form, anihilacja absolutu, a raczej przekreślenie jego – nawet spetryfikowanej – obecności powoduje wyłonienie się innego bóstwa. Młodego – młodości. W swoich pismach Gombrowicz, interpretując własną powieść, twierdził enigmatycznie, że człowiek jest rozdarty między bogiem (pełnią, absolutem) a młodym (nie-pełnią, ale za to pięknem)²³. Za tą wyzwalającą, uwodzającą, podniecającą niepełnią, a raczej za pokrętnym strumieniem pragnienia młodego, młodości podążają odtąd protagoniści *Pornografii*. Podążają – w sposób nader jednak osobliwy.

Od momentu „przewyciężenia”, „przełamania” mszy wszystkie dążenia diady Fryderyk – Witold koncentrują się na próbach „połączenia” dwojga młodych – Heni (już zaręczonej z adwokatem Wacławem) i Karola. W procesie „łączenia” widzą szansę na nawiązanie relacji pomiędzy własnymi starczymi egzystencjami a ożywczą, kuszącą w swym nieukształtowaniu, młodością. Gdy próby te zawiodą, Fryderyk i Witold wpadają na koncept, by „zbrodnią” „zetknąć” ze sobą te dwa młode ciała. Od tego momentu wszystko zmierza do krwawego finału, w którym „karuzela trupów” wieńczy teatralny projekt „rozegrania” chłopca i dziewczyny²⁴.

²¹ Określenie diada może być tu mylące. Jakkolwiek status ontologiczny „par” bohaterów w utworach Gombrowicza bywa nie do końca jasny, a Fryderyk (spośród postaci w *Pornografii*) jest Witoldowi najbliższy w sensie światopoglądowym, nie identyfikuje się jednak z nim całkowicie – nie da się utożsamić ze sobą tych dwóch postaci. W *Pornografii*, w warstwie narracyjnej powieści, są obecne sygnały dystansu Witolda w stosunku do Fryderyka. Pojawiają się one m.in. pod koniec tekstu. Obserwację tę zawdzięczam prof. Żanecie Nalewajk-Tureckiej, której serdecznie za nią dziękuję.

²² W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 18–19.

²³ Idem, *Testament*, Warszawa 1990, s. 81–83.

²⁴ Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

„Prawda czy kłamstwo? Pomoc czy zdrada?”²⁵ – hipoteza ukrytej relacji między utworami

Łatwo wydać sąd, że fabularne rozwiązania *Miarki za miarkę* i *Pornografii* nie przystają do siebie. Niezwykle trudno jest za to choćby pomyśleć pewną odpowiedniość między elżbietańskim dramatem Szekspira a przebiegiem akcji powieści Gombrowicza ukończoną w 1958 roku. Jednak dokładniejsza lektura pozwala odkryć istotne wspólne tropy w obu tekstach. Najczęściej dramat ten (ta „komedia problemowa”) odczytywany jest jako utwór o sprawowaniu władzy²⁶. Książę Vincentio w Szekspirowskim teatrze świata ugruntowuje (pamiętny nauk Machiavellego) swoją suwerenną pozycję jako władca Wiednia. Nie będzie prawdopodobnie nadużyciem, jeśli metody jego działania określone zostaną mianem biopolityki. Podstawowe pytanie brzmi, dlaczego książę zapragnął niespodziewanie wprowadzić w Wiedniu restrykcyjne prawa, które mają położyć kres aktom nierządu. Czy spowodowała to jakaś głęboka moralna bądź etyczna potrzeba? Być może – choć w Szekspirowskim świecie takie decyzje mają zazwyczaj inne motywacje. Jak można sądzić, Vincentio wprowadza okrutne przepisy, gdyż uświadomił sobie, że zarządzanie doskonale ustrukturyzowanym przez porządek rodzinny (podstawowa komórka społeczna) społeczeństwem jest po prostu łatwiejsze. Zreterytorializowane, by użyć sformułowania Deleuze’a i Guattariego²⁷, w domowych pieleszach jednostki mniej są skłonne do buntu. Zamiast w akty rewolucji energię swoją, a więc zarazem energię swojego pragnienia, zużytkowują na utrzymanie rodziny. Tezę tę – jak można sądzić – potwierdza finałowy szereg zawieranych w finale, na rozkaz władcy, małżeństw. Małżeństw – w znacznej mierze – wbrew woli przyszłych małżonków. Warto odnotować, że cała biopolityka Vincentia za swój przedmiot bierze – co nie dziwne – ludzi młodych. Młodych, może nie niedowarzoną młodością wystawianą i wyznawaną przez bohaterów Gombrowicza, lecz zawsze: młodych.

Więcej – to, w jaki sposób książę „rozgrywa” swoją partię z Anżelem, Isabelą i Claudiem, ta sadyistyczna igraszka, której się oddaje, również wpisuje się w porządek, w którym naczelne napięcie wyznaczane jest poprzez bieguny starość – młodość. Analogiczną sytuację zaobserwować można w *Pornografii*, w której młodość (Franek, Henia, potem Skuziak), acz nie bez przeszkód, jest reżyserowana, „rozgrywana” przez dziadę „starszych panów” – Fryderyka i Witolda. Można tu zauważyć pewną odpowiedniość – do kwestii napiętej relacji między starym a młodym dochodzi więc analogiczny sposób działania inicjowanego przez „starość”. Tym sposobem jest, zarówno w *Miarce za miarkę*, jak i w *Pornografii*, specyficznie rozumiany „teatr”. Teatr starych, w którym odgrywają oni lub próbują odgrywać rolę demiurgicznych reżyserów. Tryb, w którym Vincentio na przykład „przygotowuje” Marianę/Isabelę do schadzki z Anżelem²⁸, znajduje

²⁵ Idem, *Pornografia*, s. 121.

²⁶ Zob. W.H. Auden, *Miarka za miarkę* [w:] idem, *Wykłady o Shakespearze*, Warszawa 2016; P. Nowak, op. cit., J. Kott, op. cit.

²⁷ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 628–630.

²⁸ W. Szekspir, op. cit., s. 86–88.

na kartach *Pornografii* Gombrowicza ekwiwalent w postaci pamiętnej sceny pantomimy aranżowanej przez Fryderyka czy niepokojącej sekwencji „podwijania nogawki”²⁹.

Niebagatelne znaczenie może też mieć obserwacja, iż rzeczony „teatr starców” wykorzystuje pokrewne „środki techniczne” w celu stworzenia planowanej kompozycji, pożądanego „układu” młodych (i ich ciał!). Systemem Vincentia rządzi logika transakcji – wymiany/podmiany. Jak pisał Jan Kott – miarka za miarkę, wianek za wianek, głowa za głowę, rajfur/rajfurka za rajfura... i tak dalej³⁰. Diada Fryderyk – Witold również wytwarza swój warsztat reżyserski, jednak poddany zarówno prawu podmiany (młody za starego), jak i prawu addycji (nóż do noża, młody do młodego, noga do nogi, śmierć do śmierci³¹). Najwyraźniej zatem, zarówno w świecie Gombrowicza, jak i w imaginariu Szekspira, teatr – biopolityczny teatr – stanowi jedyny środek, który pozwala „starym” zbliżyć się³² do „młodości”.

Warto zauważyć, że pod pewnymi względami figury Vincentia i Fryderyka również sobie odpowiadają, tym razem na zasadzie przeciwieństw. Vincentio skrywa się pod mnisim płaszczem, ponadto cały czas, niezależnie od tego, czy jest przebrany, czy nie, powołuje się na absolut³³. Fryderyk z kolei manifestuje swój ateizm/agnostycyzm, albo – by odwołać się do paralaćanowskiego żargonu – porusza się w świecie pozbawionym suwerennego znaczącego, czyli w świecie bez boga. Nawet gdy klęka podczas mszy (vide słynna scena „przełamania” sakramentu), jego ruch w rzeczywistości przeczy idei absolutu, podważa ją. Dodatkowo Vincentio wiąże ze sobą poszczególne pary w statyczną strukturę rodzinną. Fryderyk i Witold, przeciwnie, w swoim reżyserskim trudzie niszczą w zarodku mającą się urzeczywistnić podstawową komórkę społeczną – związek Heni z Wacławem.

Ponadto inicjatywą podsumowującą całość teatralnej kompozycji Vincentia jest decyzja (jakże arbitralnie ogłoszona) o zawarciu małżeństwa z Isabelą. Stanowi to niejako domknięcie całego autorskiego „dramatu” księcia, w którym celebrowana i umacniana jest suwerenność starca i jego tryumf nad „młodymi” oraz całkowite opanowanie pola politycznego. Temu ruchowi Vincentia na planie fabularnym *Pornografii* może odpowiadać niejako (tym razem wynikający z bezradności³⁴) mord popełniany przez Fryderyka na Skuziaku, owo „dorzucenie kawałka mięsa do zupy”, jak interpretował tę scenę sam Gombrowicz³⁵.

„Spojrzeliśmy sobie w oczy”³⁶ – możliwość pytania o wspólnotę

Tu najprawdopodobniej dotykamy nieredukowalnej różnicy, stanowiącej zarazem sedno i katalizator Gombrowiczowej problematyzacji *Miarki za miarkę* wpisanej skrycie

²⁹ W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 53–54.

³⁰ J. Kott, *Głowa za wianek i wianek za głowę*.

³¹ W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 146. Zob. W. Gombrowicz, *Testament*, s. 87.

³² Lub nawiązać walkę (co również oznacza redukcję dystansu), a potem się zbliżyć.

³³ W. Szekspir, op. cit., s. 9.

³⁴ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 87.

³⁵ Ibidem.

³⁶ W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 150.

w fabularną strukturę *Pornografii*. Świat Szekspira to rzeczywistość, w której suwerenne znaczące – bóg, nie zostało przekreślone, unieważnione. Nie oznacza to oczywiście, że jego dramaty, czy choćby ten konkretny, omawiany w niniejszej pracy utwór, przepełnione są chrześcijańskim żarem. Istotne jest raczej, że świat kreowany przez giganta ze Stratfordu (siłą rzeczy, biorąc pod uwagę moment historyczny, w którym tworzył autor *Hamleta*) nie „rozpyta się w powietrzu”. W tej rzeczywistości nikt nie wyszeptał nawet tego, co u schyłku XIX wieku mocnym głosem obwieścił światu Nietzsche. „Bóg umarł” – to zmienia wszystko. Doskonałą egzemplifikacją skutków takiej konstatacji jest pamiętny cytat z *Biesów* Dostojewskiego (co istotne, Dostojewski nie mógł znać pism Nietzschego). „Jeżeli boga nie ma, to cóż ze mnie za kapitan”³⁷, pyta retorycznie jeden z bohaterów tej powieści. Nie chodzi tu o samą instancję stwórcy, lecz o to, że wraz z zanikiem na przykład takiego „suwerennego znaczącego”, a więc znaczącego porządkującego, unieruchamiającego w określonych sensach rzeczywistość w relacji do słów, dochodzi do anihilacji jakiegokolwiek instancji dającej pewność, stabilny szkielet wyobrażenia sobie, myślenia świata – zanika podstawa, osuwa się „wszystko”. Jawnie nietzscheańska *Pornografia* (vide scena przełamania, unieważnienia mszy w bluźnierczym geście Fryderyka) stanowi próbę przeniesienia niektórych tropów *Miarki*... w postsekularną rzeczywistość. Rzeczywistość postsekularna oznacza tu swoiście „płynną rzeczywistość”, taką jak płynny jest porządek „kościółki międzyludzkiego”.

Jeżeli przedstawione analogie, a także obecność w *Pornografii* cytatu z *Miarki* za *miarkę* Szekspira oraz dokonane już przez badaczy rozpoznania dotyczące nierzadkiej, by nie powiedzieć permanentnej, „obecności” autora *Hamleta* w pisarstwie Gombrowicza, pozwalają myśleć o jakimś napięciu między tymi, na pozór całkowicie nieprzystającymi do siebie, utworami – wówczas zasadne staje się pytanie, jakie wnioski i ewentualne interpretacyjne korzyści może przynieść takie rozpoznanie. Precyzując – co istotnego w Gombrowiczowej *Pornografii* ukazać może odczytywanie jej ze stałym odniesieniem do tekstu *Miarki za miarkę*?

Nie będzie prawdopodobnie nadużyciem teza, że Szekspirowski dramat traktuje o *praxis* sprawowania władzy, a więc stanowi sztukę o wspólnocie. Biegunami, na których rozpięte i napięte są relacje społeczne w ramach tej, wysoce skonwencjonalizowanej, wspólnoty, wspólnoty triumfujących form, takich jak władza królewska, szlachectwo, instytucja kościoła i wreszcie – prawo, stanowią figury starca (ewentualnie – dojrzałego mężczyzny, który znalazł się, mówiąc po Gombrowiczowsku, już „po stronie śmierci”) i młodego (młodych). Starzec „robi” swoją biopolitykę, swój „biopolityczny teatr” na ludzkim materiale „młodości”. Jeżeli spojrzeć na *Pornografię* przez ten pryzmat, wówczas kwestią przewodnią podnoszoną w utworze okaże się natrętnie powracające w pisarstwie Gombrowicza pytanie o relację między starym a młodym, wyższością a niższością, w ramach wspólnoty, w której instancje „form” – rodziny, władzy, kościoła, prawa, boga – uległy anihilującej wręcz inflacji. Jak można sądzić, nie bez przyczyny

³⁷ F. Dostojewski, *Biesy. Powieść w trzech częściach*, Warszawa 1977, s. 222.

Gombrowicz kreuje z uporem świat przedstawiony, w którym jakkolwiek pomyślany ład, jakkolwiek pomyślane centrum, w postaci na przykład boga czy władzy państwowej, nie jest możliwe. Absolut podważa Fryderyk, a raczej – gestem potwierdzającym, znaczącym zanik absolutu jest między innymi scena zdeprecjonowania przez tego ostatniego sakramentu eucharystii. Czas akcji powieści to druga wojna światowa, a więc moment katastrofy europejskiej kultury, zarazem zaś punkt, w którym zarówno granice państw, jak i wszelkie formy władzy czy prawa zostają podważone – prawo, władzę zastępuje, na planie państwowym czy międzynarodowym, naga siła. Wszelkie instancje i instytucje, autorytety i władztwa podane są w wątpliwość. Zostaje Gombrowiczowski rdzeń rzeczywistości. Człowiek rozpięty między niedostępną pełnią (Nietzscheańska „dziura” po bogu w sercu jednostek ludzkich) a – jak pragnął autor *Ferdynand* – młodym („Młodym”). Pozostaje, mówiąc innymi słowami, nieredukowalne napięcie między starością i dojrzałością a – uwodzącą w swym amorfizmie, w swej niepełni, w swym niedowarzeniu – młodością, a także krążące między tymi biegunami pragnienie (podążanie „po linii napięć”).

Na przykład Radosław Sioma w analizie *Pornografii*³⁸ wskazywał na kluczowe znaczenie niepokojącego ostatniego zdania powieści. Gdy karuzela trupów dobiegła już końca, karuzela trupów będąca poniekąd konsekwencją implozji świata form i nastaniem radykalnego kościoła międzyludzkiego (na planie historycznym można widzieć w tym alegorię drugiej wojny światowej), gdy młodzi połączyli się na trupie Wacława, nieopodal zwłok Siemiana, a Fryderyk dokonał już swojego domknięcia kompozycji biopolitycznej/erotycznej (morderstwo Skuziaka), narrator-Witold lakonicznie stwierdza: „Spojrzałem na naszą parkę (Karola i Henię – przyp. aut.). Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy (wyr. aut.)”³⁹. Trudno nie zadać pytania o to zagadkowe spojrzenie w oczy, tak rzadkie w świecie Gombrowiczowego *imaginarium*, w którym zazwyczaj do takich akurat intymnych aktów zbliżenia nie dochodzi lub dochodzi nieczęsto. Można w tej scenie ujrzeć moment rozpoznania, finalnego połączenia: przez krew, przez mord, mimo serii niepowodzeń, porządków (które – jak można sądzić – połączyć się nie dają) – porządków młodości i starości. Stanowić to miało trwający chwilę, trudny, być może nawet niemożliwy do pomyślenia moment jedności, do której dążyła akcja powieści. Jedności ziszczalnej jedynie w tak ekstremalnych – by nie rzec: fantasmagoryczno-makabrycznych – okolicznościach. Perspektywa, którą może włączyć odniesienie do Szekspirowskiego dramatu, nakazywałaby widzieć w tym zakończeniu („słabym”, jak pragnęli niektórzy krytycy⁴⁰) otwarte pytanie nie o możliwość jednostkowego (to znaczy zachodzącego między jednostkami)

³⁸ R. Sioma, *Zagadki i tajemnica, O pornografii Witolda Gombrowicza naiwnie* [w:] *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, Radom 2015.

³⁹ W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 150.

⁴⁰ Zob. idem, *Testament*, s. 83.

połączenia fundamentalnych biegunów starości i młodości, lecz o porządek wspólnoty, być może politycznej, która – mówiąc słowami Agambena – „nadchodzi”⁴¹.

„[M]amy tu do czynienia z pewnego typu pytaniem, nazywajmy je wciąż historycznym, którego początek, związek, brzemienność, narodziny możemy dziś tylko przewidywać. Wypowiadam te słowa kierując oczywiście wzrok ku działaniom rozrodczym; ale też i ku tym działaniom, które w społeczeństwie, z jakiego się nie wykluczam, odwracają oczy od czegoś jeszcze nienazwanego, co się zapowiada, i co się może zapowiadać, taka jest konieczność, za każdym razem, gdy chodzi o narodziny, tylko w postaci niepostaciowej, w bezkształtnym, niemym, niemowlęcym i budzącym strach kształcie potworności”⁴²

– pisał Jacques Derrida w ostatnich zdaniach pamiętnego tekstu *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych. Mutatis mutandis* – słowa te można również odnieść do problemu wpisanego w finał *Pornografii*. To pytanie o rodzicą się po implozji form wspólnotę. Wspólnotę, w ramach której relacje między starym a młodym nie będą przypominały tych, które znał przemijający w wybuchach bomb i rozwiewający się z dymem krematoriów reżim kultury.

Pole społeczne *Miarki za miarkę* jest statyczne, strukturyzują je instytucje państwowe, funkcje, przepływy pragnienia zostają na rozkaz władcy – korzystam z pojęć Deleuze’a i Guattariego – zreterytorializowane w molarnych porządkach rodzinnych⁴³. Nie dość podkreślać, że rzeczywistość przedstawiona w dramacie Szekspira to świat, w którym suwerenne znaczące – czy nazwiemy je bogiem, czy absolutem, nawet jeśli nie jest to kwestia podnoszona czy problematyzowana w sztuce – nie zostało pozbawione porządkującej mocy. Nawet jeśli *imaginarium* Szekspira wolne jest w znacznej mierze od chrześcijańskiego patosu, XVII-wieczna Europa nie zna konsekwencji ekstatycznego, choć niepozbawionego też grozy, okrzyku Zaratustry. Nie mogła go jeszcze usłyszeć. W stabilnym, niepłynnym świecie transfery i inwestycje pragnienia regulowane są przez porządek autorytetów, funkcji, splendorów i hierarchii. Napięcie seksualne rozgrywane jest w ramach trybów maszyny państwowej, przynosząc ostatecznie plon w postaci wzmocnienia pozycji władcy. Dlatego też *Miarka za miarkę* kończy się niekwestionowanym tryumfem demiurgicznego starca (jego powrót z rzekomej wyprawy – w rzeczywistości odrzucenie przebrania – przypomina nieco powrót obscenicznego ojca pierwotnej hordy). Jest to właśnie powód, dla którego może on tak swobodnie „rozgrywać” poszczególne sekwencje swego biopolitycznego teatru, obsadzonego, wbrew ich woli, przez ciała młodych.

W *Pornografii* próba biopolitycznego (czy też tylko erotycznego?) performansu teatralnego odbywa się w świecie, w którym formy zostają skrajnie osłabione, ukazane w całej swej nagości, bez mocy – zapadła się wszelka hierarchia, suwerenne znaczące, czymkolwiek by było, wyparowało z tej rzeczywistości. Zostają jedynie przepływy zdeterytorializowanego pragnienia w ramach pozbawionego centrum uniwersum i podążanie

⁴¹ Zob. G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, Warszawa 2008.

⁴² J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [w:] idem, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004, s. 504.

⁴³ Zob. G. Deleuze., F. Guattari, op. cit., s. 628–630.

„po linii napięć”. Vincentio, igrając z młodością, pragnie wzmocnić i potwierdzić swoją pozycję. Diada Fryderyk – Witold nie ma żadnej pozycji, poza oczywistą nędzą własnej – wielorako rozumianej – starości, do obrony. Dlatego też to, co stanowiło celową intrygę w *Miarce...*, w *Pornografii* zamienia się w próbę realizacji masturbacyjnych (nieomal czy w rzeczy samej?) fantazmatów starszych panów⁴⁴.

Znamienne w kontekście relacji starości z młodością wydaje się to, że o ile misterny plan Vincentia zostaje wykonany z najwyższą bezwzględnością i precyzją, o tyle starania diady Fryderyk – Witold noszą najczęściej znamiona pewnej nieudolności, która wynika między innymi z tego, że i oni zostają przez młodość uwiedzeni⁴⁵. Młodość w *Pornografii*, podobnie jak w innych utworach Gombrowicza stworzonych po wyjeździe do Argentyny, zyskuje, jeśli nie podmiotowość i możliwość sprawczości, to pewną moc – młody w świecie wydrążonych pozbawionych siły oddziaływania form nie oznacza już jedynie, jak we wcześniejszych dziełach autora *Ferdydurke*, upupionego już na starcie, poniżonego. Pozostają więc dwa teatry starców (jako uniwersalne *modus operandi* wieku dojrzalego względem młodości). Cele ich są jednak odmienne, podobnie jak odmienna jest skuteczność i przemyślność ich kreowania. Demiurgowie wytracają swoją moc – pozostaje za to otwarte pytanie o przyszłość bycia razem młodego ze starym. Otwarte pytanie o to, czy i co się narodzi/rodzi na planie historycznym „tylko w postaci niepostaciowej, w bezkształtnym, niemy, niemowlęcym i budzącym strach kształcie potworności”. Pytanie o porządek wspólnoty, która nadchodzi.

„Nic lepszego nie potrafiłem wykombinować – wyznał, jakby tłumacząc się.”⁴⁶ Rekapitulacja

Podsumowując, możemy zaryzykować tezę, że odczytanie Gombrowiczowej *Pornografii* ze stałym odniesieniem do *Miarki* za *miarkę* sprawia, że na plan pierwszy w tej powieści wysuwa się problematyka radykalnej zmiany, która zachodzi w stosunkach między starym i młodym. Tu pojawia się także pytanie o naturę i porządek rodzącej się

⁴⁴ Tu, w ramach dygresji, warto zwrócić uwagę na pewien szkopuł związany z tytułem powieści Gombrowicza. Zagadkowa *Pornografia* bywała odczytywana jako kolejna egzemplifikacja przewrotności autora *Ferdydurke*. Tytuł zapowiadał „ukazywanie”, „pokazywanie” – podczas gdy fabuła utworu daleka jest od cielesnej dosłowności, a dalsza jeszcze od *par excellence* pornograficznej dosadności. Ten trop jednak nie wydaje się szczególnie płodny. Możliwe jest natomiast inne odczytanie. Akcja utworu, by tak niefortunnie rzec, ma *en bloc* nieco masturbacyjny charakter i przebieg. To ciąg prób urzeczywistnienia niemożliwego na planie faktycznym fantazmatu, poprzez myślenie i komponowanie poszczególnych układów ciał (połączyć się z nimi, młodymi – oto niemożliwy cel diady Fryderyk–Witold!). Gdy to nie skutkuje, następuje rekompozycja całego (wciąż złożonego z ciał) obrazu; tym razem myślany jest spłot młodych w kontekście popełnianej wspólnie zbrodni. I finalnie – ten właśnie myślany i realizowany układ przynosi powodzenie/spelnienie, pozorne i mało satysfakcjonujące, jak zazwyczaj przy aktach autoerotyki. Na planie akcji utworu następuje krwawa ejakulacja (karuzela trupów) i ostatecznie – konfuzja („*Omne animal triste post coitum*”). Za czym idzie konstatacja „katastrofy”. Implikowane jest też finałowe pytanie, czy ten krwawy zasiew, za którym idzie rozpoznanie wzajemne młodości i starości, przyniesie jednak jakieś „plody” na planie dziejowym i jakie one będą. Przynajmniej historyzoficzne myślenie Gombrowicza idzie tu w parze z wiwisekcją masturbacyjnego fantazmatu „starości”. Analiza łączliwości i rozdzielności tych planów, choć problematyczna, byłaby prawdopodobnie możliwa – przekraczałaby jednak ramy niniejszej pracy.

⁴⁵ F.P. Ingold, *Pornografia* [w:] „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, Kraków 2004, s. 139.

⁴⁶ W. Gombrowicz, *Pornografia*, s. 146.

po katastrofie drugiej wojny światowej, a zarazem katastrofie świata form, wspólnoty. Pewne wydaje się to, że relacja ta ulegnie dramatycznemu przeobrażeniu (już w powieści się przeobraża), w co jednak – i w tym tkwi chyba waga, a zarazem groza finałowego „spojrzenia w oczy” – ani narrator, ani Gombrowicz nie dopowiada. Czytanie *Pornografii* w kontekście politycznym jest dodatkowo uprawnione przez to, że autor w *Testamencie*, omawiając tę powieść, nieustannie nawiązuje do współczesnej mu sytuacji społecznej świata zachodniego, wstrząsnanego przez protesty młodzieży w latach 60.

„Jak już powiedziałem, dla mnie młodość jest niedostatecznością i niższością we wszystkim, oprócz w jednej jedynej rzeczy: w tym, że jest się młodym, w młodości jako takiej. Nic dziwnego więc, że ich poczynania (protesty studenckie – dop. aut.) są partactwem o tyle, o ile są programem politycznym, społecznym, ideologicznym. Ale one są o wiele więcej ślepy m wyładowaniem poza ideologią, rodzajem wybuchu. To tak, to jest młodość. Aby mnie zrozumieć trzeba przyjrzeć się temu bardziej oczami artysty niż moralisty. Chłopiec rzucający kamienie, tak, to dobre, to artystycznie nie razi. Chłopiec wygłaszający mowy i żądający przebudowy świata, nie, to złe, to naiwne i pretensjonalne. (...) Potwór młodości, taki jaki się nam ukazuje w tej chwili, jest naszego własnego wyrobu. Ten kryzys jest o wiele bardziej kryzysem dorosłych niż młodych. Dowodzi przede wszystkim zadziwiającego osłabienia człowieka dorosłego w obliczu młodzieży”⁴⁷.

Przytoczone zdania pozwalają z jeszcze większą pewnością myśleć o *Pornografii* jako tekście, w którym kategoria zachodzących właśnie przeobrażeń wspólnoty, dokładniej zaś relacji między starością (dorosłym) a młodością, staje się pytaniem fundamentalnym. Tropy łączące *Pornografię* z Szekspirowską *Miarką*... tylko wzmacniają taką interpretację.

To, że Gombrowicz pyta w powieści o kształt wspólnoty, która nadchodzi, pozwala też pojąć, dlaczego (między innymi) z taką uwagą śledził rozruchy lat 60.⁴⁸ W nich usiłował bowiem dosłuchać się odpowiedzi. Nasze pytanie może brzmieć inaczej. Czy Gombrowicz usłyszał również lekkie, spieszne kroki nowych Vincentiów, czy uchwycił rytm nowego porządku, w którym suwerenne znaczące restytuowało się jako „płynny reżim” przepływów kapitału? A może coś jeszcze usłyszał? Może wyłowił odległy (jeszcze od niego) łoskot obecnych atawistyczno-nacjonalistycznych ruchów i wstrząsów targających zachodnim światem?

Summary

The Theater of Old Men: Measure for Measure with Gombrowicz's Pornography

The article offers a comparative analysis of Witold Gombrowicz's *Pornography* and William Shakespeare's *Measure for Measure*. Shakespeare's play provides a framework

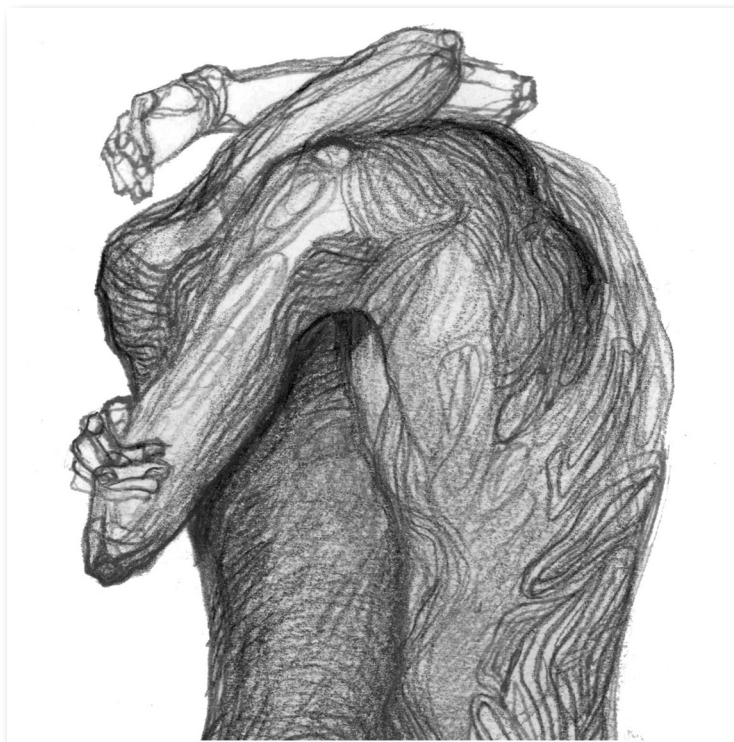
⁴⁷ Idem, *Testament*, s. 84.

⁴⁸ Ibidem, *passim*.

for a reinterpretation Gombrowicz's late work. Previous readings of *Pornography* have focused mainly on Nietzschean intertexts. Analysing *Pornography* through references to *Measure for Measure* allows us to see this novel as a political treatise addressing the phenomenon of biopolitics.

Keywords: Gombrowicz, Shakespeare, Biopolitics, Measure for Measure, Pornography

Słowa kluczowe: Gombrowicz, Shakespeare, biopolityka, Miarka za miarkę, Pornografia



Adrianna Marciniak, *Dwoje ludzianków*