

Piotr Kubiński

Poe – Gombrowicz. Zbrodnia i parodia

Tak to konwenans zmuszał go do głębi, do wyczerpania wraz z nami treści wyrazu „zabić”, ujrzał to, jak myśmy ujrzeli – jako okropność¹.

Edgara Allana Poego i Witolda Gombrowicza łączą wspólne zainteresowania. Tworzy je w szczególności temat zbrodni oraz artystyczne dociekanie, jak ona jest w ogóle możliwa. Bezpośredniej podstawy do zestawiania obu pisarzy dostarcza jednakże w tym wypadku *Dziennik* Gombrowicza. Dowiadujemy się z niego, że polski pisarz znał i cenił twórczość autora *Czarnego kota*. Stawiał go w jednym z rzędzie z „wielkimi mistrzami”, takimi jak Rabelais, Heine, Racine czy Gogol². W jednym z zapisków *Dziennika* pojawia się nawet odwołanie do *Skradzionego listu* Poego, utworu uchodzącego za klasykę kryminału³. Wydaje się jednak, że i bez tych wzmianek Gombrowicza zestawienie utworów pisarzy byłoby zasadne. Wpływ Poego na literaturę europejską był bowiem ogromny – czytali go i inspirowali się nim tacy twórcy, jak Baudelaire, Mallarmé, de Quincey czy Verne. Jeśli zatem Gombrowicz – jak twierdzi Maria Janion – „jako tzw. pisarz awangardowy – nie był niczym spadkobiercą

¹ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2003, s. 129.

² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 2004, s. 93.

³ „Może jednak zagadka jest zagadkowa tylko dlatego iż – podobnie jak ów słynny dokument z noweli Poego – rozwiązanie wywieszono nam przed nosem zamiast schować do najskrytszych szuflad”. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 2004, s. 182.

i nawet być nim nie mógł⁴, to przecież i tak bezustannie konfrontował się on z tradycją literatury XIX i początku XX wieku, na której Poe odcisnął niezatarte piętno.

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań jest opowiadanie *Zbrodnia z premedytacją*⁵ opublikowane po raz pierwszy w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, debiutanckim tomie Gombrowicza. W tekście tym da się dostrzec elementy wyraźnie pokrewne z opowiadaniem detektywistycznymi i opowiadaniem grozy Poego. Pokrewieństwo to ujawnia się na poziomie formalnym. Na pierwszy rzut oka *Zbrodnia z premedytacją* wydaje się bowiem niezwykle opowiadaniem detektywistycznym, reprezentantem gatunku, którego podwaliny stworzył właśnie Poe. *Morderstwa przy rue Morgue*⁶ (*The Murders in the Rue Morgue*), *Tajemnica Marii Rogêt*⁷ (*The Mystery of Marie Rogêt*), *Złoty żuk*⁸ (*The Gold Bug*) oraz wspomniany już *Skradziony list*⁹ (*The Purloined Letter*) okazały się przecież trudną do przecenienia inspiracją dla Arthura Conan Doyle'a, Agathy Christie i niezliczonych autorów literatury popularnej. Na ile jednak inspirował się nimi Gombrowicz?

Pierwszym sygnałem, który sugeruje przynależność *Zbrodni* do omawianego gatunku, jest już sam tytuł. Czytelnik spodziewa się, że tematem opowiadania będzie morderstwo, a być może – jak podpowiadałaby znajomość konwencji – także próba zidentyfikowania zbrodniarza. Intuicja czytelnicza znajduje potwierdzenie już na pierwszych stronach, na których dowiadujemy się, że główny bohater i zarazem narrator jest sędzią śledczym¹⁰. Trop ten okazuje się bardzo istotny, czytelnikowi wydaje się

⁴ M. Janion, „Ciemna” młodość Gombrowicza, (w jej:) *Prace wybrane*, Kraków 2001, t. 4, s. 550.

⁵ W. Gombrowicz, *Zbrodnia z premedytacją*, (w jego:) *Bakakaj i inne opowiadania*, Kraków 2002, s. 36–64. Dalej cytaty z tego opowiadania oznaczam jako „Zzp”.

⁶ E.A. Poe, *Morderstwa przy rue Morgue*, (w jego:) *Opowiadania*, przeł. B. i R. Śmietana, Warszawa 2005, s. 29–61. Dalej cytaty z tego opowiadania oznaczam jako „MprM”.

⁷ E.A. Poe, *Tajemnica Marii Rogêt*, (w jego:) *Opowiadania*, oprac. W. Kopański, t. 1, Warszawa 1989, s. 268–321. Dalej cytaty z tego opowiadania oznaczam jako „TMR”.

⁸ E.A. Poe, *Złoty żuk*, (w jego:) *Opowiadania*, dz. cyt., s. 339–377.

⁹ E.A. Poe, *Skradziony list*, (w jego:) *Opowiadania*, przeł. B. i R. Śmietana, dz. cyt., s. 29–61. Dalej cytaty z tego opowiadania oznaczam jako „Sl”.

¹⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Zbrodnia z premedytacją*, dz. cyt., s. 36–37.

bowiem, że ma do czynienia z postacią podobną do Sherlocka Holmesa, Herculesa Poirota, Jane Marple, Porfirego Pietrowicza¹¹ czy wreszcie – Auguste’a Dupina, pierwszego detektywa w historii literatury światowej, który pojawił się w trzech opowiadaniach Poego.

Sama postać śledczego jest elementem ważnym, ale niewystarczającym do tego, by mówić o opowiadaniu detektywistycznym. Musi ona jeszcze wejść w odpowiednie relacje ze światem przedstawionym w utworze, a w szczególności – z bohaterami. Oprócz narratora w *Zbrodni z premedytacją* pojawia się kilka postaci: żona zmarłego gospodarza, jej dzieci – Cecylia i Antoni – oraz służba (służący Szczepan, lokajczyk Stefan i kucharz). Tak skomponowany zamknięty krąg osób był możliwy do przedstawienia dzięki poprowadzeniu akcji w dworze wiejskim, czyli w przestrzeni zamkniętej, w określonym wewnątrz¹². Jak zauważa Kazimierz Bartoszyński, jest to jak najbardziej zgodne z tradycją powieści detektywistycznej, w której „strukturę społeczno-przestrzenną z jej kunsztownie zaaranżowanym i radykalnym uproszczeniem określić by można, używając terminologii nauk przyrodniczych, stworzeniem warunków eksperymentalnych”¹³.

¹¹ Zwłaszcza ta postać – wymyślona przez Fiodora Dostojewskiego i wykorzystana w *Zbrodni i karze* – jest ważna w kontekście badań nad Poem i Gombrowiczem. Dostojewski bardzo cenił twórczość amerykańskiego literata i w dużej mierze jemu zawdzięczał kształt postaci Porfirego. Gombrowicz natomiast – zwłaszcza w trakcie pracy nad opowiadaniem – był pod przemożnym wpływem Dostojewskiego, co sam niejednokrotnie podkreślał. Zob. Z. Łapiński, *Postowie wydawcy*, (w:) W. Gombrowicz, *Bakakaj i inne opowiadania*, dz. cyt., s. 364–365.

¹² Na zewnątrz dworu pojawiają się jedynie furman i sędzia asesor – postaci podrzędne, sfunkcjonalizowane wobec śledczego; są istotne jedynie dlatego, że dzięki nim śledczy może w ogóle znaleźć się wewnątrz.

¹³ K. Bartoszyński, *O nieważności „tego, jak było naprawdę”* („Zbrodnia z premedytacją” Witolda Gombrowicza), (w:) K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki (red.), *Nowela, opowiadanie, gawęda: interpretacje małych form narracyjnych*, Warszawa 1974, s. 243. Oczywiście tak sfunkcjonalizowane zastosowanie zamkniętego kręgu postaci w ściśle określonej przestrzeni dworu lub domu nie należy wyłącznie do poetyki opowiadania detektywistycznego. Stosowali je zarówno Gombrowicz w większości swoich utworów, jak i Poe w opowiadaniach grozy – widać to choćby na przykładzie *Upadku Domu Usherów* (*The Fall of the House of Usher*). Ta nowela pozwalała na wysnucie interesującej paraleli z Gombrowiczowskimi *Opętanymi*. Jak zauważa bowiem Maria Janion, „Zamek z powieści gotyckiej zamieszkuje najczęściej ludzie napiętnowani równie jak on: melancholią, nieszczęściem, gwałtow-

Gombrowicz konstruuje zatem w swoim opowiadaniu isticie laboratoryjne warunki: w zamkniętej przestrzeni pojawia się sędzia śledczy, denat i kilka osób związanych ze zmarłym – potencjalni podejrzani o zabójstwo. Już te okoliczności, ta zarysowana w utworze sytuacja społeczna wystarczają do tego, żeby dopełniła się zasadnicza (oczekiwana przez czytelnika) akcja opowiadania, czyli poszukiwanie sprawcy morderstwa zasugerowane przecież w tytule.

Sam bohater bardzo dobrze zna tę konwencję literacką czy też formę, zgodnie z którą „pojęcie trupa rymuje jakoś i w sposób niezupełnie niewinny z pojęciem sędziego śledczego” (Zzr, s. 44). Detektyw w *Zbrodni... zdaje sobie sprawę z tego, że może przyjąć rolę psa gończego i robi to. Istotne jest jednak to, że dochodzi do takiego wniosku dopiero pod wpływem wyjątkowo niezręcznej sytuacji, w której się znalazł. Nie zdawał sobie sprawy z tego, że gospodarz domu nie żyje, a on sam zachowuje się zupełnie niestosownie wobec wdowy i sierot. Nagłe, niewczesne uświadomienie wywołuje konsternację i włóczenie bohatera w postawę pełną pokory i zażenowania. To wszystko sprawia, że po chwili rodzi się w nim chęć zemsty za doznane poniżenie oraz bunt przeciw „tej niesamowitej sztuczności, jaka powstała przy trupie i której siła była taka, że i on, choć obcy, czuje się zmuszony uklęknąć”¹⁴. Przebieg myśli postaci poznajemy za pośrednictwem monologu wewnętrznego:*

Wszystko wyglądało, jakby wyreżyserowane – tam trup, dumny, nietykalny, spoglądający zamkniętymi oczami obojętnie w sufit, obok – bolejąca wdowa, tu – ja, sędzia śledczy, na klęczkach, jak zły pies, któremu założono kaganiec (...) Zupełnie się straciłem w tym domu – okropnie się zgrywam (...) Nie radzę nikomu robić ze mnie demona, bo gotów byłbym przyjąć zaproszenie... (...) Najwidoczniej byłem w furii. Ośmieszili nie – szepnąłem – wściekła baba... jak to oni wszystko zręcznie urządzili. Hołdy sobie każą składać – po rękach całować! Uczucia wymagają ode mnie! Uczucia! Cackać się każą! A ja, powiedzmy – nienawidzę tego. (Zzr, s. 42–43)

W tym właśnie momencie rodzą się sprzeczne uczucia i wynikające z nich rozdwojenie bohatera. Z jednej strony oburza go zachowanie do-

nością, zbrodnią, obłędem. W powieści Gombrowicza, nacisk pada na dogasanie życia zamku wraz z życiem ostatniego właściciela; gotycyzm pobrzmiewa tu właściwym mu tonem śmierci” (zob. M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, (w jej:) *Dzieła wybrane*, t. 4, s. 546). Dokładnie to samo dzieje się w *Upadku Domu Usherów*.

¹⁴ A. Kijowski, *Kategorie Gombrowicza*, „Twórczość” 1971, nr 11, s. 67.

mowników, które odbiera jako „czynione mu wstręty”, z drugiej – zdaje sobie sprawę z tego, że jego wymysły są absurdalne („szczerze mówiąc, jakże można tak grubo naciągać” – Zzr, s. 44). Staje się on paranoikiem, który wbrew wszelkim faktom zaczyna szukać dowodów niepopelnionej zbrodni, choć jednocześnie wie, jak niedorzeczne są jego poczynania („[...] większość mych kolegów po fachu w tym punkcie umorzyłaby śledztwo. Lecz nie ja! Ja byłem już zbyt śmieszny, zbyt mściwy i zbyt daleko już się zapędziłem” – Zzr, s. 48). Śledczy reprezentuje zatem jednocześnie dwa typy Gombrowiczowskich bohaterów, o których pisał Andrzej Kijowski¹⁵; jest to zarówno szalony bohater działający, jak i spokojny świadek „z normalnego, ogólnego punktu widzenia oceniający szaleńcze intrygi swych przypadkowych partnerów”¹⁶.

Wiadomo zatem, jak prezentuje się postać na wpół szalonego śledczego u Gombrowicza. Warto zastanowić się teraz, na czym polega jego działanie i przedstawić je na tle tradycji literackiej wypracowanej między innymi przez Poego. Podmiotem akcji w klasycznym kryminale jest oczywiście detektyw, a sposobem działania – śledztwo, czyli odpowiednio przeprowadzone rozumowanie, dzięki któremu protagonista dochodzi do rozwiązania zagadki. Nierzadko rozumowanie to jest opisane wprost, co pozwala czytelnikowi podążać za myślą bohatera. Takie deskrypcje pojawiają się w tekstach zarówno Gombrowicza, jak i amerykańskiego nowelisty.

Zasadniczą metodą postępowania Auguste’a Dupina jest próba wejścia w umysł przestępcy. Popis tej umiejętności daje już na początku opowiadania *Morderstwa przy rue Morgue*, w którym pojawia się po raz pierwszy: Dupin na podstawie niepozornych poszlak bezbłędnie odgaduje złożony ciąg myśli swojego przyjaciela¹⁷. Analogiczne odtworzenie sposobu rozumowania antagonisty sprawiło, że Dupin przechytrzył ministra D. w opowiadaniu *Skradziony list*. Te niezwykle zabiegi są możliwe dzięki wyjątkowej spostrzegawczości i „szczególnym zdolnościom analitycznym” detektywa. Dla zilustrowania tej nieprzeciętnej cechy boha-

¹⁵ „Postać główna, poczynszy od *Ferdydurke*, rozpada się z reguły na bohatera, który działa oraz drugiego, który śledzi i komentuje jego poczynania. Bohater działający to maniak (Miętus z *Ferdydurke*), zboczeniec (sic!) (Gonzalo z *Trans-Atlantyku*), szaleniec (Fryderyk z *Pornografii*) lub wszystko to razem (Leon z *Kosmosu*)”. A. Kijowski, dz. cyt., s. 62.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. E.A. Poe, *Morderstwa przy rue Morgue*, dz. cyt., s. 34–36.

ter przytacza historię o pewnym ośmiolatkę, który stale odnosił sukcesy w jednej z dziecięcych gier tylko dzięki temu, że trafnie oceniał intelekt przeciwnika i wczuwał się w jego umysł¹⁸.

Sędzia śledczy u Gombrowicza posługuje się metodą Auguste'a Dupina – stara się dogłębnie przeniknąć osoby, które podejrzewa o popełnienie przestępstwa – choć oczywiście w jej zmodyfikowanej wersji. Dedukcja sędziego śledczego, mimo że bardzo konsekwentna – wywodzi się z zasadniczo błędnej przesłanki opartej na... grach słownych. Gdy bohater widzi trupa, myśli: „Twarz sina, obrzękła, świadczyła o śmierci wskutek uduszenia, jak zwykle przy atakach sercowych” (Zzp, s. 42). W pierwszej chwili nie ma zatem wątpliwości, że przyczyną zgonu był naturalny atak serca, który sprawił, że zmarły się udusił – przyjmuje to za pewnik. Dopiero gdy sędziego ogarnia opisana wcześniej mania, skłania się do przekonania, że zmarłego jednak ktos udusił, mimo że wszystkie przesłanki temu przeczą. Bohater sam przecież przyznaje: „nikt go nie zamordował dla tej prostej i decydującej przyczyn, że *on wcale nie był zamordowany*” (Zzp, s. 48). Podobnie wykorzystuje wieloznaczność określenia „atak sercowy”. Dla sędziego-obszwaratora jest to po prostu zawał serca, jednak dla przeobrażonego sędziego-szaleńca staje się już metaforą:

Wiemy, jak zagmatwane, wieloznaczne może być serce, o, serce to worek, w który bardzo wiele można zmieścić – zimne serce mordercy; spopielałe serce rozpustnika; wierne serce kochanki; serce gorące, serce niewdzięczne, serce zazdrosne, zawistne itd. (Zzp, s. 49).

Na tej podstawie uważa, że zostało popełnione morderstwo, którego dokonał ktoś z rodziny:

Serce?! Ja od razu wiedziałem, czego się spodziewać po tym dobrze wykarmionym sercu i jakie ojcobójstwo potrafi sprawić to serce, spęczniałe na tłuszczu, na maśle i cieple rodzinnym (Zzp, s. 57)¹⁹.

¹⁸ „Kiedy chcę się dowiedzieć, jak bardzo ktoś jest mądry lub głupi, dobry lub zły, albo o czym w danej chwili myśli, przybieram jak najlepiej potrafię wyraz twarzy tej osoby i czekam na myśli lub odczucia pojawiające się w mojej głowie lub w sercu, a które pasowałyby do tego wyrazu twarzy”. E.A. Poe, *Skradziony list*, dz. cyt., s. 87.

¹⁹ Szczególnie interesujące w tym kontekście wydaje się opowiadanie Poe'go *Zdradzieckie serce* (*The Tell-Tale Heart*), w którym obsesją bohatera również jest serce zamordowanego.

Metoda rozumowania śledczego jest więc w istocie odwróceniem, parodią metody Auguste’a Dupina. Gdy bohater Poego mówi: „Kwestionuję zastosowanie, a co za tym idzie, wartość takiego rozumowania, które kształtuje jakakolwiek inna zasada poza abstrakcyjną logiką” (SI, s. 89), śledczy Gombrowicza powiada coś przeciwnego:

Gdy pozory świadczą przeciwko zbrodni (...) bądźmy chytry, nie dajmy się wziąć na lep pozorom. Gdy zaś przeciwnie, logika, zdrowy rozsądek, oczywistość wreszcie stają się adwokatem przestępcy, a pozory przemawiają przeciw niemu, zawierzmy pozorom, nie dajmy się brać na fundusz logice i oczywistości [podkr. P.K.] (Zzp, s. 48).

Co więcej, Dupin formułuje w *Skradzionym liście* pewną regułę postępowania detektywa:

Przez (...) odejście od utartych schematów nasz umysł toruje sobie drogę wiodącą do prawdy, jeśli w ogóle takowa istnieje. W dochodzeniach tego rodzaju należy nie tyle zapytać: *co się zdarzyło?* ile: *co się takiego zdarzyło, z czym dotychczas jeszcze nigdy nie mieliśmy do czynienia?* (MprM, s. 45).

Można by przewrotnie powiedzieć, że na te właśnie pytania Gombrowiczowski śledczy próbuje odpowiedzieć. Robi to jednak *à rebours*, bo zamiast rekonstruować wydarzenia na podstawie poszlak i dowodów – jak miało to miejsce na przykład w *Morderstwach przy rue Morgue* – sam wytwarza te przesłanki i dobiera je tak, by potwierdzały przyjętą apriorycznie wersję zdarzeń.

Powyższe rozpoznanie jest oczywiście zgodne z ustaleniami cytowanego już tekstu Bartoszyńskiego, według którego istotą *Zbrodni...* jest odwrócenie struktury romansu detektywistycznego. Sam Gombrowicz w *Testamencie* stwierdza:

Moja literatura oparta jest na wzorach klasycznych. *Ferdydurke* jest poniekąd parodią opowiadania filozoficznego w stylu wolterowskim. *Trans-Atlantyk* parodią staroświeckiej gawędy. *Pornografia* nawiązuje do dobroduszej polskiej *powieści wiejskiej*. *Kosmos* jest po trosze kryminalnym romanssem. Mój teatr parodiuje Szekspira, a ostatnia moja sztuka jest utrzymana w formie operetki²⁰.

²⁰ W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1999, s. 140.

Do powyższego ciągu – tuż obok *Kosmosu* – z całą pewnością można dodać *Zbrodnię...* właśnie jako parodię gatunku, którego prekursorem był Poe²¹. Jak trafnie jednak stwierdza Michał Głowiński, „czytanie utworów Gombrowicza tylko jako parodii prowadzi do ich radykalnego spłaszczenia”²². Nie ulega bowiem wątpliwości, że autor *Ferdydurke* bawi się konwencją literacką nie tylko dla osiągnięcia efektu komicznego – parodia daje szansę przekazania jakiejś zasadniczej dla autora treści. Odpowiedź na pytanie, jaki istotny przekaz niesie *Zbrodnia...*, staje się możliwa dopiero po ustaleniu tego, dlaczego sędzia śledczy tak uparcie i natrętnie próbuje wmówić zbrodnię niewinnej rodzinie zmarłego.

Bohater dobrze zdaje sobie sprawę z kierujących nim mechanizmów i sam je objaśnia: Sprowokowała go sytuacja społeczna, forma między ludzka, która wymusza zachowanie zgodne z konwencją, bo – według cytowanych już słów Gombrowicza – „pojęcie trupa rymuje jakoś i w sposób niezupełnie niewinny z pojęciem sędziego śledczego” (Zzp, s. 44).

W *Zbrodni...* – podobnie jak w całej twórczości Gombrowicza – Forma jest potężną siłą, która determinuje ludzkie zachowanie. Interesujące wydaje się to w szczególności w zestawieniu z żywiołem, który przenika nowelistykę Poego – przewrotnością. Żywioł ten sprawia, że bohaterowie popełniają czyny dziwne, nieracjonalne. Postępują tak, mimo że może się to okazać dla nich zgubne. Przykładem jest bohater *Czarnego kota* – najbardziej chyba znanego tekstu Poego – który zamurówuje trupa zamordowanej małżonki w piwnicy swojego domu. Podczas inspekcji policyjnej prowadzi detektywów właśnie do tej piwnicy i jak to sam relacjonuje: „w rozpętaniu samochwalstwa, trzcina, którą trzymałem w ręce, jałem stukać mocno właśnie to miejsce, gdzie za ścianą kryły się zwłoki”²³. Ten niepotrzebny akt zuchwałości okazał się zgubny, ponieważ

²¹ Sam Gombrowicz mówi o swoich pierwszych utworach: „Nie umiałem się zdobyć na nic więcej, jak na parodię. Parodię rzeczywistości i parodię sztuki”, tamże, s. 36.

²² Głowiński dodaje również, że działanie przeciwne, czyli ignorowanie żywiołu parodii w utworach Gombrowicza „jako pierwszy skutek przychodzi rozminięcie się z tekstem”. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, „Twórczość” 1973, nr 1, s. 71.

²³ E.A. Poe, *Czarny kot*, (w jego:) *Opowiadania*, Warszawa 1989, dz. cyt., t.1 s. 387.

stukanie obudziło zamurowanego przypadkiem kota, który miauczeniem zdradził mordercę.

Analogicznie postępuje bohater innego tekstu Poego – *Zdradzieckiego serca* – w którym morderca ukrywa swoją ofiarę w podłodze. Gdy inspekcja policji w mieszkaniu dobiega już końca, bohater kierowany „szaleńczą zuchwałością wywołaną całkowitym triumfem” proponuje mundurowym, by odpoczęli właśnie w tym miejscu, gdzie spoczywa ciało zamordowanego. Czytelnik może domniemywać, że gdyby nie to, że policjanci zostali w domu dłużej, główny bohater nie doznałby słabości i nie uległby halucynacjom, które ostatecznie sprowadziły na niego klęskę.

Poe najpełniej i najklarowniej opisał ten mechanizm w krótkim tekście *Bies przewrotności*, utworze z pogranicza nowelistyki i eseistyki. *Przewrotność* jest według niego „czynnikiem bezprzyczynowym, motywem nieumotywowanym. Pod jej bodźcem działamy bez określonego powodu lub (...) dla powodów, dla których działać nie należy. (...) Jest popędem pierwotnym, niepohamowanym, żywiołowym”²⁴. Istotne, że narrator mówi o przewrotności jako o sile wewnętrznej człowieka („jakaś wrodzona i pierwotna pobudka czynów ludzkich”²⁵). Przedstawienie jej jako pierwotnego instynktu wzmacnia moc perswazyjną wywodu. Poe mówi w ten sposób: w każdym z nas tkwi demon, który niespodzianie i bez powodu sprowadzi na nas zgubę.

Interesujące wydaje się pytanie, jak wobec przewrotności znanej z utworów Poego sytuuje się Gombrowiczowska *Forma ze Zbrodni...* – pokrewna przecież Formie znanej z innych utworów autora, choć nie jest z nią tożsama.

Omawiane żywioły łączy niewątpliwie to, że potrafią niejako przymusić człowieka do postępowania niezgodnego z jego racjonalną oceną rzeczywistości. Na potwierdzenie tej reguły Gombrowicz deklaruje w *Testamencie*:

ważne dla mnie jest to, że istnieją czyny, których dokonujemy nie z jakichś zewnętrznych przyczyn, a dlatego, żeby utorować w nas samych drogę pewnym skojarzeniom, pewnej organizacji rzeczywistości. Są to czyny dokonywane na nas samych²⁶.

²⁴ E.A. Poe, *Bies przewrotności*, (w jego:) *Opowieści niezwykłe*, w tłumaczeniu S. Wyrzykowskiego Wrocław 1997 s. 38.

²⁵ Tamże.

²⁶ W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, dz. cyt., s. 68.

Słusznie zauważa Bartoszyński, że w *Zbrodni...* Forma pokonuje wszystko, co „żywe i niezależne od sytuacyjnej konwencji”²⁷, bo zmusza bohaterów – śledczego i syna zmarłego – do postępowania wbrew faktom, tylko po to, by „utorować drogę pewnym skojarzeniom”.

Zasadniczą różnicę między przewrotnością opisaną dokładnie w *Biesie przewrotności*, a Formą znaną ze *Zbrodni...* stanowi ich źródło. W świecie przedstawionym przez amerykańskiego pisarza człowiek sam „jest groźną niewiadomą i w nim samym przede wszystkim tkwi to straszne i nieznanne”²⁸. Destrukcyjna moc przewrotności jest pierwotna, a przez to niemożliwa do powściągnięcia, ponieważ działa na prawie przyrodzonego instynktu. Jest przypisana każdemu człowiekowi. Tymczasem w *Zbrodni...* zło ma charakter społeczny, zewnętrzny wobec jednostki ludzkiej. Należy zgodzić się z Marią Janion, według której zło w *Zbrodni...* wynika z „górującej zbrodniczości Formy międzyludzkiej”²⁹. Forma zbrodniczości wytwarza się na tym pograniczu jednostki i grupy, które tak bardzo zajmowało autora *Ferdydurke*.

Interesujące, że z omawianych tekstów obu autorów wyłania się wizerunek człowieka o podwójnej naturze. Dualizm u Poego bierze się z tej tajemniczej części ludzkiej natury, która dyktuje irracjonalne postęпки. Jak zauważa Barbara Zwolińska doszukiwanie się przyczyn zła we wnętrzu człowieka to „nowoczesne spojrzenie na źródło zła i grozy”³⁰ charakterystyczne dla pisarzy przełomu romantycznego. Tymczasem Gombrowicz w rozmowach z Dominikiem de Roux stwierdza:

Rzeczywistość można odnaleźć w tym, co jest najbardziej zwyczajne i pierwotne i najzdrowsze, ale też w tym, co jest najbardziej powykręcane i szalone. Rzeczywistość człowieka jest zarazem rzeczywistością zdrowia i choroby³¹.

²⁷ K. Bartoszyński, *O nieważności „tego, jak było naprawdę”* („Zbrodnia z premedytacją” Witolda Gombrowicza), dz. cyt., s. 250.

²⁸ J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja. Szkice o literaturze francuskiej XIX wieku*, Warszawa 1989, s. 171.

²⁹ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, dz. cyt., s. 501.

³⁰ B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 12.

³¹ W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, dz. cyt., s. 37.

Według Marii Janion to przekonanie o dualizmie człowieka jest dziedzictwem romantycznym („ta druga rzeczywistość, rzeczywistość szaleństwa, stała się w romantyzmie właśnie domeną systematycznie eksploatowaną”³²), a więc spuścizną pozostawioną między innymi przez Poego.

* * *

Zestawienie *Zbrodni z premedytacją* Gombrowicza z utworami Poego pokazało, że między tymi tekstami istnieje silna więź. Autor *Trans-Atlantyku* parodiował tradycję wypracowaną przez amerykańskiego autora. Nie należy jednak na tej podstawie sądzić, że tradycję tę lekceważył czy deprecjonował; Gombrowicz żywo interesował się literaturą popularną i – podobnie jak wszelkie przejawy „niższości” – traktował ją poważnie. Do *Zbrodni...* doskonale pasuje ogólny sąd Marii Janion, według której „domeną Gombrowicza jest jakby adaptacja, przystosowanie tradycyjnych, bardzo zewnętrznych kanonów literackich i do własnego pisarstwa poszukującego przede wszystkim formy, stylu, i do wymogów epoki, którą uznawał za przejściową, trudną, wymagającą od pisarza przede wszystkim postawy krytycznej oraz podsuwania odbiorcom stylu, stylu życia”³³. Te zewnętrzne kanony, o których mówi badaczka, nie tracą jednak z powodu wspomnianej adaptacji, wręcz przeciwnie – wzorce literackie wypracowane przez Poego zostają w ten sposób odświeżone, służą do przekazywania nowych treści. Warto w tym miejscu przypomnieć: Poe zawierał w swoich nierzadko nowatorskich formach nową wizję zła rozumianego jako nieodłączną część człowieka, wynikającego z jego natury. Gombrowicz również przekazuje nową koncepcję genezy zła (które ma już charakter społeczny) a wykorzystuje do tego – podobnie jak i w innych swoich utworach przetworzone formy klasyczne.

Poe – Gombrowicz. Crime and parody

The aim of this text is to compare Gombrowicz's story *Zbrodnia z premedytacją* (*Premeditated crime*) with E.A. Poe's stories. The main thesis of this article is that Gombrowicz's text is a parody of the detective story – the genre initiated by

³² M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, dz. cyt., s. 464.

³³ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 115.

the American writer. To verify and justify that claim, the author is comparing Poe's and Gombrowicz's characters, their reasoning and relations between them, and the presented world. *Poe – Gombrowicz. Crime and parody* is to answer the question: what is Gombrowicz's purpose in parodying detective stories, what does he need Poe for?