

**Inesa Kuryan**

Centrum Polonoznawcze „Studia-Movia”

Mińsk, Białoruś

## **„Powierzchnowa” interpretacja *Historii* Gombrowicza**

Przedstawiona w artykule interpretacja dramatu *Historia* Witolda Gombrowicza jest odczytaniem żartobliwie określonym w tytule jako „powierzchnowe”, co oznaczałoby niepoddawanie się pokusom głębokiego wglądu psychoanalitycznego i egzystencjalnego. Takie ujęcie zakłada odejście od analizy, którą umownie można byłoby nazwać „freudowską”. Autorka artykułu nazywa to „pierwszymi wrażeniami nowicjuszek”, która dopiero dołączyła do grona tłumaczy i interpretatorów dramatów Gombrowicza. Niechaj będzie jej dane prawo świeżego i świadomie naiwnego spojrzenia na dzieło autora *Kosmosu*.

**słowa kluczowe:** Witold Gombrowicz, *Historia* – nieznan dramat, swobodna interpretacja, białoruski przekład, symbolika bosych nóg, perspektywa powojenna

**nota autorska:** Inesa Kuryan, doktor slawistyki, polonista, dyrektor Centrum Polonoznawczego „Studia-Movia” (od 2010 r.), organizator i kierownik Laboratorium Przekładu Literackiego w Mińsku (od 2012 r.); tłumaczka na język białoruski literatury polskiej (m.in. wierszowanych bajek polskich, poezji dziecięcej, awangardowej, wierszy Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Bolesława Leśmiana; redaktorka naukowa i współautorka przekładu *Dziadów* i *Sonetów Krymskich* Mickiewicza; z dziedziny prozy autorka przekładu *Kariery Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza); e-mail: plucha@mail.ru

Chciałabym podjąć próbę uniknięcia w rozmowie o Witoldzie Gombrowiczu kwestii podświadomości czy nadświadomości – co najczęściej staje się kluczem do jego utworów. W materiałach krytycznych rozważania natury psychologicznej często zaczynają dominować nad analizą treści, którą należy odczytać. W ten sposób „psychologizacja” Gombrowicza staje się podwodną częścią góry lodowej jego tekstu. „Spontaniczna dramatyczność wewnętrzna samego autora” (Jarzębski, 1996, s. 6) – czy tylko ona rządzi i czuwa nad interpretacją? Czy nie starał się Gombrowicz podawać nam prostych i jasnych znaków swoich myśli? Czy nie był krytyczny już na powierzchni swojej materii literackiej? Dlaczego uważamy, że zawsze stwarzał dramaty podświadome, zapisywał spontaniczne wnioski? Czy tak powinno być? Nie wiem jeszcze. Jestem tłumaczką Gombrowicza od niedawna.

Dramaty Gombrowicza „przyswajałam w lekturze” (Jarzębski, 1996, s. 6). Dopiero w 2004 roku, z okazji 100. rocznicy urodzin pisarza przełożono u nas *Iwonę, księżniczkę*

*Burgunda* (Hambrovič, 2005), a wraz z ukazaniem się tego tłumaczenia wystawiono po raz pierwszy tekst dramatyczny Gombrowicza w białoruskim teatrze. Spektakl reżyserował w Narodowym Teatrze Akademickim im. Janka Kupały Aleksander Harcujeu, tytułową bohaterkę zagrała Hanna Chitryk i był grany z powodzeniem przez ponad pięć lat od premiery, która odbyła się pierwszego października 2004 roku. Niestety, wówczas go nie obejrzałam. Niewiele też jest materiałów o jego sukcesie scenicznym. Na afiszu spektaklu czytamy, że jest to „(...) pierwsza próba Teatru im. Kupały, by zwrócić się do teatru egzystencjalizmu” (Afisz, 2004); z reportażu dziennikarki *Radio Swoboda* Walanciny Aksak, zapowiadającego spektakl 10. września 2004 roku, można było dowiedzieć się, że „(...) 1. października odbędzie się nasza premiera – premiera spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* zrealizowanego na podstawie dramatu o identycznej nazwie z twórczości Witolda Gombrowicza – dramaturga bardzo dobrze znanego na Zachodzie, w Europie, ale niestety prawie nie znanego u nas. Po raz pierwszy zwracamy się do bardzo skomplikowanej, mocno filozoficznej dramaturgii Witolda Gombrowicza” (*Radio Swoboda*, 2004)<sup>1</sup>. Od tego czasu na scenach białoruskich nie pojawił się żaden nowy tekst Gombrowicza – dowodzi to, że jesteśmy na początku drogi, zatem tak czy inaczej nie uniknę pierwszej białoruskiej interpretacji dramatu *Historia*, który teraz tłumaczę. Na szczęście w rodzimej przestrzeni kulturalnej gombrowiczologia nie jest zbyt obszerna. Mimo że wokół utworów Gombrowicza już obserwujemy „rozmnożenie ponad miarę koncepcji interpretacyjnych” (Jarzębski, 1996, s. 7), pozwolę sobie wkroczyć do tej placówki „z bosymi nogami” nowicjuszek z Białorusi.

Ograniczę się do analizy niedokończonych przez Gombrowicza *Historii*, ponieważ zaczęłam tłumaczyć dzieła pisarza właśnie od tego tekstu. Miałam wtedy w głowie i w duszy setną rocznicę polskiej Niepodległości i wydawało mi się, na podstawie tytułu i osób dramatu (Piłsudski w akcie III na przykład), że odnajdę w nim jakieś ważne dla siebie treści. Nie pomyliłam się. Stwierdziłam, że utwór jest właśnie o historii, a w szczególności o historii Polski. Dzięki takiemu najprostszemu podejściu do lektury udało mi się uniknąć tradycyjnej pozycji wyjściowej, zgodnie z którą na pierwszym miejscu w spuściźnie literackiej pisarza zawsze jest skomplikowana i wielowarstwowa psychika Gombrowicza. Uważam „powierzchnie”, że w omawianym dziele *Historia* na pierwszym miejscu jest Historia. Tak realistycznie to widzę, tak to prostopadłościennie odbieram, bez żadnych ukrytych „nieprzyzwoitości”. Jeśli ktoś widzi w bosych nogach głównego bohatera rzeczy

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z języka białoruskiego w moim tłumaczeniu – I. K.

nieprzyzwoite, to powiem tak – Historia też jest rzeczą bardzo nieprzyzwoitą. Ale to Historia, a nie zaszyfrowane, podświadome, potajemne myśli autora.

Wróćmy do założenia, że źródłowym tematem tłumaczonego tekstu jest Historia, jednak nie w szerokim pojęciu, od zarania świata – tu został ujęty jakiś krótszy jej wycinek, w nie tak dawnych granicach „od – do”. Znow pójde tropem zwykłego programu szkolnego, mówiąc wprost i bez zamętu myśli: w ramach „od – do” zmieściła się w tym dramacie właśnie najnowsza z perspektywy Gombrowicza historia Polski, która, by powiedzieć metaforycznie, po rozbiorach stała się „widmem” i przeżyła swoje literackie zmartwychwstanie już w twórczości Adama Mickiewicza. No właśnie – dla klasycznej analizy *Historii* Gombrowicza przydałby się wielki Mickiewicz. Przychodzi mi na myśl błakający się duch Jasia w *Romantyczności*. Poza tym Gustaw-Bosonóg, a w ślad za Gustawem uwięziony Konrad-Bosonóg w *Dziadach*, którzy nawoływali – poprzez słowa i emocje, poprzez wielkie improwizacje – do wyłonienia się utraconego państwa z niebytu Historii. Czy słyszać Mickiewicza w Gombrowiczu? Jestem przekonana, że słyszać i widać. Krysia, która we Fragmentie 9. dramatu Gombrowicza mówi: „O, ja nieszczęśliwa” (Gombrowicz, 1996, s. 391), powtarza dokładnie słowa Karusi z *Romantyczności*, czyniąc aluzję do słynnej ballady i pozwalając zobaczyć na scenie bosego Witolda-Widmo. Fragment 10. (tamże, 1996, s. 393–395) przypomina Wielką Improwizację z *Dziadów*, a raczej jej echo, umyślnie wypowiedziane przez Gombrowicza rozpaczliwie, zachowujące tylko ślady dźwiękowe entuzjazmu i egzaltacji, przepelniających arcydramat Mickiewicza. Wiemy z historii, że reakcji Polaków na wybuch pierwszej wojny światowej towarzyszyła wielka nadzieja na odzyskanie niepodległości, a potem, już wolna, Polska przeszła przez szereg kolejnych, tragicznych wojen: od polsko-bolszewickiej do drugiej światowej. O tym wszystkim „na powierzchni” opowiada analizowany dramat Gombrowicza. Od Gustawa przez Konrada do Witolda-Bosonoga – na scenie pojawiło się nie romantyczne, lecz tragiczne Widmo powojenne – bosy duch młodzieńca, znow „umarłego dla świata”. Jeśli przypuścimy, że u Mickiewicza Widmo symbolizowało Polskę, chyba Widmo może to samo symbolizować u Gombrowicza. Zostanę na razie przy tej „powierzchowej” koncepcji.

Chyba nie tylko ja praktykuję przekład utworu literackiego w taki sposób, że najpierw formułuję własną koncepcję tego, co mam do przekazania w języku ojczystym. Potem następuje faza zbierania informacji dotyczących kontekstu powstawania utworu. Specyfika *Historii* Gombrowicza polega na tym, że autor nie wiedział, iż rękopis po śmierci zostanie dołączony do listy jego dramatów. Nie zakładał publikacji tego dzieła, pozostało niedokończone. Nie znajdziemy więc zbyt wielu autorskich komentarzy na jego temat, dzięki

czemu interpretacja tekstu staje się maksymalnie swobodna. Każdy ma prawo odbierać go po swojemu, ale ważny dla mnie jest fakt, że miarodajnym punktem odniesienia już nie będzie autor, lecz osoba, która ten tekst opracowała i poddała osądowi czytelników. Tą niezwykłą osobowością jest Konstanty A. Jeleński. Postaram się w jego klasycznym już eseju *Od bosości do nagości (o nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)* (Jeleński, 1996) znaleźć potwierdzenie tropów interpretacyjnych, które sama sformułowałam jako czytelniczka i tłumaczka *Historii*.

Przede wszystkim czytam w tym eseju myśl kluczową Jeleńskiego: „Gombrowicz starał się tu już przeciwstawić ludzką nagość maskom i strojom historii naszego wieku” (tamże, s. 334). Zaczyna być gorąco. Przecież postanowiłam gromko „unikać podświadomości i nadświadomości u Gombrowicza”. Brakowało mi jeszcze „nagości”. Jeśli ze względu na wybraną strategię interpretacyjną wyrzekam się *nagości metaforycznej* w nazwanym utworze Gombrowicza, to z tego wynika, że będę mieć do czynienia z *nagością realistyczną* – więc widzę po prostu „bose nogi”, zwykłe bose nogi. Trudno mi będzie, spróbuję jednak pozostać przy swojej opinii.

Więc porównajmy:

*Uważam, że to jest tekst O HISTORII POLSKI I O BOSYCH NOGACH.*

*Konstanty A. Jeleński uważa, że to jest tekst O NAGOŚCI LUDZKIEJ, MASKACH I STROJACH JĄ OKRYWAJĄCYCH W PRZEBIEGU HISTORII.*

Uśmiecham się do własnej prostoty i lakoniczności. No cóż, często mamy sprzeczne podejścia interpretacyjne do czegokolwiek w naszym życiu. Ironicznie etykietuje się te konfrontatywne ujęcia jako „marksistowskie” i „freudowskie”. Jak widać, jest mi bliższe to pierwsze, zaś Jeleńskiemu raczej to drugie. By uzyskać efekt myślenia komparatywnego, pozostanę przy prostocie „marksistowskiej”, gdyż mam powierzchowne wrażenie, że Gombrowicz jest prosty i lakoniczny. Z kolei większość jego interpretatorów ciąży ku bardzo skomplikowanej i rozbudowanej analizie psychologii, zachowań, przeżyć, uczuciowości, cech ukrytych, różnych wstrętów, lęków, egzaltacji i niełatwej do określenia seksualności, czyli hołdują podejściu „freudowskiemu”.

Nie jestem marksistką i muszę pomyśleć, jak to się robi: chyba w sposób „marksistowski” muszę teraz machać i rąbać siekierą tekst Gombrowicza. Powiedziałam, że to jest dramat o historii Polski. Przeczytałam w eseju Jeleńskiego, że jedna ze scen nieoddanego do druku dramatu jest datowana w rękopisie na 18 IX 1951 roku. Jeleński założył kolejność chronologiczną, lokując dramat *Historia* pomiędzy *Trans-Atlantykiem* (1948–1950) a *Pornografią* (1955–1957). Rok 1951 to trzydziestolecie podpisania traktatu

ryskiego (1921). Odrodzona Polska formowała tuż po pierwszej wojnie światowej swoje granice, przede wszystkim na wschodnich rubieżach, w wyniku czego wybuchła wojna polsko-bolszewicka. Można byłoby ówczesną Polskę symbolicznie nazwać Polską dojrzałą; egzaminem dojrzałości dla niepodległego kraju była wojna 1921 r. Młody Witold Gombrowicz miał wtedy 17 lat. W dramacie pojawia się metafora egzaminu dojrzałości, ale czyjego – Witolda czy Polski? Głównym bohaterem jest zatem Polska czy Witold? Po namyśle sądzę, że raczej ta pierwsza.

W eseju Jeleńskiego została szczegółowo opisana zamierzona akcja sztuki, a właściwie rekonstrukcja jej akcji, zaczynająca się w 1914 roku. Ale znów myślę realistycznie, że w tym roku Witold Gombrowicz nie mógł mieć 17 lat. Wydaje się, że autor dramatu nakłada własny życiorys na daty historyczne w celu stworzenia efektu obecności w „całej” Historii. Więc cofnął akcję do początku pierwszej wojny światowej, która odegrała zasadniczą rolę w odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w scenę poboru na tę wojnę wpisując kogoś takiego jak on, będącego „niczem”, „szczeniakiem” (Gombrowicz 1996, s. 394). Ale użył do tego własnych, rodzinnych przeżyć z okresu międzywojnia, kiedy miał 17 lat i akurat podpisano ryski traktat pokojowy. Minęło jednak jeszcze 17 lat i wybuchła druga wojna światowa. W roku 1951, pisząc dramat, Gombrowicz chyba rozpacział nad swoimi „siedemnastkami”, a jeszcze bardziej nad chłopakami, którzy dorastali do nowych mobilizacji, wprost z egzaminów dojrzałości w szkole trafiając do komisji rekrutacyjnych. Określa to w Legendzie I aktu *Historii* jako „strach wobec sił dojrzewających” (Gombrowicz, 1996, s. 375). Był taki chwyt nawet w sowieckiej metaforyce – z maturalnego balu uczniowie maszerowali prosto na wojnę. Chyba utkwił mi w pamięci, skoro rozważam ten fragment w takim kontekście. Stale więc myślę „po marksistowsku”, co zakłada moja interpretacja.

Postaram się ściślej powiązać pogląd „marksistowski” z przypuszczalną datą powstania dramatu: rokiem 1951. Polska po okrutnej wojnie rozwija się pod sztandarami komunizmu, przyznając klasie robotniczo-chłopskiej dominującą rolę. Być może klasa szkolna, po ukończeniu której zdaje się egzamin dojrzałości, byłaby także klasą w sensie społecznym, i ten Witold-Bosonóg jest krytyką „klasowego” ujęcia polskiego społeczeństwa powojennego. Gombrowicz ironicznie pokazuje typowego naiwniaka z ludu, który w celu rozwiązania konfliktu chodzi boso do carów i prosi o łaskę. Dobry car-batiuszka usłyszy i ratuje, czyniąc cuda, jednak okazuje się, że but cesarza cały czas trzaska w zęby. Naiwniak z bosymi nogami stara się „dotrzeć do miejsca, w którym się tworzy historia”, wchodząc jak w baśniach o mądrych chłopach do komnat władców. „Marksistowskie” bajki i wielka ironia mistrza są tu nad wyraz widoczne.

Właśnie ironię wobec polskiego powojennego komunizmu ujawnia Gombrowicz, opisując konflikt klasowy w rodzinie Witolda. Nowo obowiązujące obyczaje są „bose” w porównaniu ze starymi. Rodzina przywiązana do konwenansów z dawnych czasów odbiera nowe pokolenie, do którego symbolicznie należy siedemnastoletni Witold, jako zachowujące się niewłaściwie. Ale w nowych czasach takie zachowanie nikogo nie razi. Gombrowicz faktycznie pokazuje nowe marksistowskie konflikty epoki – rodzina ze starymi poglądami i nowy, proletariacko-chłopski, wyzwolicielski duch Witolda z bosymi nogami. I to już nie jest obrazek z proszącym cara o pomoc naiwnym Witoldem-Bosonogiem – do symboliki „bosości” doszła „bosa psychika rewolucyjna”.

Nie powiem nic nowego, jeśli stwierdzę, że tekst jest wprost przepelniony „bosością”. Po prostu „bosością”, a nie „nagością”, jeśli przestrzegać wybranej przeze mnie zasady „powierzchownej” interpretacji dramatu. W taki sposób autor podkreśla wielkie znaczenie metafory bosych nóg. Jako ambitny tłumacz stawiam sobie zadanie, aby poszukać frazeologizmów, które opiszą „bosość” i antagonistyczne do niej „obuwie”. Wiemy, że „bosość” i „obuwie” były symboliczne już w dawnych czasach; być „bosym” czy „obutym” ma wiele znaczeń kulturowych. Przez wieki raczej ceniono buty, natomiast bosych nóg nie akceptowano w ogóle. „Para butów”, „zgubiony but”, „pokaż mi swoje buty, a powiem ci, kim jesteś” – to pierwsze sformułowania, które przychodzą mi do głowy, gdy trzeba podkreślić znaczenie tego obiektu w naszej świadomości, a szczególnie w świadomości czasów, w których tworzył Gombrowicz. Za dawnych lat buty służyły jako bardzo przyziemny sygnał budujący portret psychologiczny – bez brania pod uwagę kolorów czy sznurowadeł. Ale ponieważ obiecywałam sobie unikać interpretacji psychologicznych, pomnę traktowanie butów jako źródła pierwszego wrażenia na temat ich właściciela, chociaż w dramacie widzimy, jak ludzie oceniają i jak osądzają bohatera dramatu za brak obuwia.

U Gombrowicza buty, a dokładniej ich brak, odnoszą się raczej do kategorii społecznych, niż osobistych. W *Historii* jest to całkiem uzasadnione. Postaramy się zrozumieć, co obute lub bose nogi mają wspólnego ze słowem „historia” – to jest dla nas najważniejsze. Zazwyczaj buty opowiadają osobistą historię człowieka i często inspirują wybitnych malarzy<sup>2</sup>, literatów, kolekcjonerów, pokazujących życie osobistości przez jej buty. Kiedyś w powieści „z kluczem” rozpoznałam Mussoliniego po niegustownych złotych butach, w których chodził na bale. Nas bardziej interesuje, co buty mówią nie o właścicielu, a

---

<sup>2</sup> Znane są na przykład martwe natury pędzla Vincenta van Gogha, na których buty są symbolami ciężkiego życia robotnika. Są tak rozdarte, że właścicielowi mało zostaje do „bosości”. Wiadomo, że dziewiętnastowieczne buty Van Gogha interpretował politycznie w 1930 roku Martin Heidegger w eseju *Der Ursprung des Kunstwerkes*, opisując świat wieśniaków.

o społeczeństwie. Ciekawe, że w przeciwieństwie do butów „bosość” odbiera indywidualizm, odnosi osobę do tłumu. Człowiek bez butów jest jakby człowiekiem bez własnej historii, wrzucony do wspólnego wrzącego kotła wydarzeń. Albo na odwrót – po stracie butów jest niejako wyrzucony z historii. Gombrowicz akurat wskazuje na to, że bosi są nazwani twórcami historii, jak zapowiadano im „po marksistowsku”, a nadal okazuje się, że ich losem rządzi czyjś but.

Buty, w których chodzi władza, o założenie których prosi rodzina, mają wielkie znaczenie społeczne, mogą kopnąć w zęby, „bosość” natomiast nie ma ani zalet, ani siły. Od prostych ocen – kiedy buty dzieliły się na męskie, damskie czy dziecięce, doszło do bardziej skomplikowanych prawd społecznych – po butach lub ich braku można było ocenić zarobki, a nawet preferencje polityczne. Niewyprasowana odzież była znakiem poparcia dla proletariuszy, a bosa noga odzwierciedlała chłopskie gusty. Jasne, że bosa noga i obuwie były od dawna klasową kategorią znakową wyznaczającą warstwę społeczną. Ale w „bosości” głównego bohatera *Historii* Gombrowicza jest wyeksponowana nie tyle kwestia pozycji społecznej, ile kategoria biedy: buty to zamożność, ich brak jest znakiem ubóstwa. Chodzenie bez butów było oznaką pauperyzacji. W dramatycznie bosych nogach Witka można jakby przeczytać: bieda, wszędzie bieda, należę do tych najbiedniejszych. Powstaje pytanie – czy to była bieda „z wyboru” w związku z przynależnością do pewnej grupy klasowej albo jej ideowym poparciem, czy ubóstwo „bez wyboru”, z przymusu historii powojennej? Myślę, że to jest bezklasowa bieda powojenna, kiedy wszystko jest „biedne i bosa”, jak czytamy u Gombrowicza.

Witold-Bosonóg idzie boso przez pół stulecia polskiej historii przepełnionej wojnami. Idzie, jak widzimy, „bez butów i atutów” (wszak, jak mówi polskie przysłowie, „Kto nie ściąga atutów, ten chodzi bez butów”), więc ma przed sobą męczącą drogę, bo trudno ją pokonać na bosaka. Rzucona po drugiej wojnie światowej na arenę historyczną pod hasłami komunistycznymi Polska była symbolicznie bosa. Podobnie można traktować „bosość” u autora *Historii*. Wstyd i oburzenie własną „bosością” przez wieki wpływało na bunt rewolucyjne. Ciekawe, że bosi występowali w swoich buntach przeciwko obutym. Nawet demonstracyjnie zdejmowali buty.

Zdejmowanie butów ma jeszcze jedno znaczenie symboliczne, zupełnie inne niż bunt Bosonogów. Jeśli, jak twierdzi Jeleński, dramat mógł być napisany w latach 50., to cały pomysł utworu już został przefiltrowany przez straszne wrażenia i doświadczenia wojenne. Wojna jest mocno powiązana z „bosością”. Zdejmowanie obuwia ofierze i pozostawianie jej

boso praktykowano przed rozstrzelaniem. Obuwie, nawet marne, ściągano także ze zwłok zabitych, ponieważ w czasach wojny był to bardzo drogi towar.

W dramacie traktującym o historii przepełnionej wojnami, pretensje rodziców zakazujących dziecku chodzić na bosaka z przyczyny chłodu czy bakterii, brzmią groteskowo. Przecież podczas wojny zamiast troskliwego: „Założ buty!” tak wiele osób słyszało rozkaz całkiem odwrotny: „Zdjąć buty!” W dzieciństwie chodzenie na bosaka było w sferze społecznej Gombrowicza nieprzyzwoite, a w czasie wojny stało się tragiczną normą odwrotną. Witold-Bosonóg sam prosi historyczne osobistości w butach o ich zdejmowanie, co bardzo przypomina rozkaz wydawany skazanym na śmierć.

Wojny w istocie zostawiają w pamięci obrazy z wielością bosych nóg. Bose nogi martwych ofiar są drastycznym obrazem, rodzą bardzo gorzkie emocje, wynikające ze zwyczaju starannego obuwania zmarłych do trumny ze względów religijnych: przed umarłymi była długa droga i trzeba było stanąć przed Bogiem, więc ludzi zawsze chowano w najlepszych butach. Tyle bosych nóg stwarzają wojny, tak silnie przerażają swoją „bosością” – wisielcy z bosymi nogami czy ludzie w zbiorowych mogiłach. Łączenie głównego bohatera dramatu Gombrowicza z tą symboliką bosych nóg uważam za bardzo wiarygodne. To pozwala mi wrócić do przypuszczeń, że Witold-Bosonóg może być symbolicznym Widmem z zaświatów w stylu mickiewiczowskim, duchem rekrutowanego na wojnę i straconego w imię Historii młodzińca.

Gombrowicz chce skierować tę symboliczną ofiarę historii, teraz już odpowiedzialną za świat, do początku tragicznych dziejów, żeby zniszczyć kogoś, kto, nie ponosząc żadnej odpowiedzialności, zainicjował mechanizm ludzkich cierpień. Rzeczywiście, wielka ironia tkwi w tym, że nie da się ani zniszczyć, ani odwrócić historii. „Bosa noga moja bezbronna jest wobec Historii” – przyznaje Witold-Bosonóg (Gombrowicz, 1996, s. 396).

Moim zdaniem symboliczne „bose” wrażenia z przebytych wojen potwierdzają również fragmenty ze Sceny 1. Fragmentu 7. (tamże, s. 387), kiedy matka „pyta boso” swojego syna Witolda: „Czy masz wstręt do świata i ludzi, czy umiesz bać się życia, czy umiesz być tchórzem, uciekać, uchylać się, wymigiwać? Czy umiesz oszukiwać?” Obserwujemy paradoksalne zachowywanie się matki wobec syna – czy tego ma uczyć wzrastającego syna matka? Pewnie nie! Ale to są „bose pytania”, czyli pytania (według naszej interpretacji) dotyczące okresów wojny – i w tym kontekście realistyczne, choć wstrząsające podczas pokoju. Matka pyta dziecko bardzo zapobiegawczo, w celu ratowania, oszczędzania mu życia. I dziecko odpowiada stosownie do czasów wojny – żeby złagodzić niepokój matki – „Tak, ja to wszystko umiem” (tamże, s. 387).



Paradoksalne też są dla nas pytania Reny o Boga w tym samym fragmencie dramatu: „Czy wiesz, że nie ma Boga? Czy umiesz narzucać sobie wiarę w coś, czego nie ma!” Można sobie wyobrazić dzięki tym pytaniom, co dzieje się w duszy człowieka w czasie wojny. „Tak, umiem” – mówi Witold. To jest całkiem realistyczna odpowiedź, nie ma w niej ani krzty cynizmu i herezji.

„Czy umiesz używać, zdobywać – być brutalnym mężczyzną?” – pytają krewni. „Mam to we krwi” – taka jest brutalna „wojenna” odpowiedź. „Czy umiesz bać się, brzydzić się, gwałcić? Bachem ze strachu bić?” – brzmią we Fragmentcie 8. pytania na czasy wojny (tamże, 1996, s. 389). Wojna odwraca wartości, bankrutują ludzkie poglądy, a bose nogi idą kamienistą drogą historii.

Tych „słów bolesna ironia” (Gombrowicz, 1996, s. 389) uzasadnia prawo do mojej całkiem „powierzchowej” interpretacji, stwierdzającej, że dramat Gombrowicza *Historia* jest po prostu o historii, a w szczególności o historii Polski.

### **Bibliografia:**

Afisz (2004). Ivona, pryncesa Burhundska (afisz). Pobrano z: [https://afisha.tut.by/theatre/ivona\\_pryncesa\\_burgundskaya/](https://afisha.tut.by/theatre/ivona_pryncesa_burgundskaya/). Dnia (2019.09.09).

Gombrowicz, W. (1996). *Historia* (operetka). *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 371-416.

Hambrovič V. (2005). Ivona, pryncesa Burhundska. Pier. z polsk. N. Rusieckaja, U: *Varjat i manaška. Polskaja dramaturhija XX st. Zbornik*. Układ. Siarhej Kavaliou, Minsk: Lohvinau, ss. 31–88.

Jarzębski, J. (1996). Dramat Ego w dramacie historii. W: Gombrowicz, W. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 5-11.

Jeleński, K. A. (1996). Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza). W: Gombrowicz, W. *Dramaty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 333-369.

Radio Swoboda (2004). Aksak V., Nacyjonalny akademičny teatr imia Janki Kupaly adčyniaje svoj 85. sezon., 2004.09.10. Pobrano z <https://www.svaboda.org/a/786032.html> Dnia (2019.09.09).