# TEATR POLSKI
## WROCŁAW

sezon 1975/1976

DYREKTOR: MARIAN WAWRZYNEK
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: PIOTR PARADOWSKI
KIEROWNIK LITERACKI: JÓZEF KELERA
Z-CA DYREKTORA: STANISŁAW KROTOSKI

**Witold Gombrowicz**

# ŚLUB

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA
JERZY GRZEGORZEWSKI

MUZYKA: STANISŁAW RADWAN

Witold Gombrowicz

PREMIERA 6 STYCZNIA 1976

OBSADA:

IGNACY (OJCIEC I KRÓL) . . . . . IGOR PRZEGRODZKI
KATARZYNA (MATKA I KRÓLOWA) . IGA MAYR
HENRYK (SYN I KSIĄŻĘ) . . . . . BOGDAN KOCA
WŁADZIO (PRZYJACIEL I DWORZANIN) . . . . . ANDRZEJ WILK
MANIA (SŁUŻĄCA I KSIĘŻNICZKA) . EWA LEJCZAKÓWNA
PIJAK . . . . . FERDYNAND MATYSIK
KANCLERZ . . . . . PIOTR KUROWSKI
SZAMBELAN . . . . . ELIASZ KUZIEMSKI
SZEF POLICJI . . . . . JERZY FORNAL
BISKUP PANDULF . . . . . ZBIGNIEW LESIEŃ
DOSTOJNIK-ZDRAJCA . . . . . ANDRZEJ MROZEK
PIJACY . . . . . CEZARY KUSSYK
JERZY Z. NOWAK
HENRYK MATWISZYN
ANDRZEJ MROZEK
DOSTOJNICY . . . . . ADAM DZIESZYŃSKI
TADEUSZ KOZŁOWSKI
CEZARY KUSSYK
ANDRZEJ WOJACZEK
MIECZYSŁAW ŁOZA
ALBERT NARKIEWICZ
JERZY Z. NOWAK
HENRYK MATWISZYN
JERZY RACINA
DAMY . . . . . HALINA BUYNO
LUDMIŁA DĄBROWSKA
ZDZISŁAWA MŁODNICKA
HALINA ROMANOWSKA
IRENA SZYMKIEWICZ
SABINA WIŚNIEWSKA
DWORZANIE, ZBIRY, LOKAJE . . . X X X

oraz gościnnie: ZOFIA ŁAZAREWICZ, HELENA MAGIERA, MAŁGORZATA ROŻNOWSKA, BRONISŁAWA SZADEJKO, MICHAŁ IWANISZYN, MACIEJ KAŃSKI, EWALD WYCISK

ASYSTENT REŻYSERA: ANDRZEJ MROZEK

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA
SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK
NAGRANIE I REALIZACJA DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA
ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK

# KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

## Witolda Gombrowicza

**1904** — 4 sierpnia w majątku ziemskim Małoszyce, posiadłości swego ojca, urodził się Witold Gombrowicz.

**1906** — przenosi się wraz z rodzicami do Bodzechowa, posiadłości swego dziadka Ignacego Kotkowskiego.

**1915** — osiada wraz z rodziną w Warszawie.

**1917** — uczący się dotychczas prywatnie u guwernerów, zaczyna uczęszczać do Gimnazjum i Liceum im. św. Stanisława Kostki w Warszawie.

**1922** — uzyskuje świadectwo dojrzałości w Gimnazjum i Liceum im. św. Stanisława Kostki.

**1923** — wstępuje na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Na wakacjach w Potoczku, majątku ziemskim swego brata Janusza, zaczyna pisać swą pierwszą powieść, zniszczoną za radą przyjaciół w kilka lat później.

**1927—1928** — aplikantura adwokacka w Sądzie Warszawskim. Pisze opowiadania *Tancerz mecenasa Kraykowskiego, Pamiętnik Stefana Czarnieckiego, Zbrodnia z premedytacją, Dziewictwo.* Wyjeżdża do Paryża celem uzupełnienia studiów w L'Institut des Hautes Etudes Internationales, potem udaje się na wycieczkę w Pireneje.

**1929—1932** — pisze opowiadania *Biesiada u hrabiny Kotłubaj, Przygody, Na kuchennych schodach, Pampelan w tubie, Zdarzenia na brygu Banbury.*

**1933** — nakładem wydawnictwa „Rój" wychodzi zbiór jego opowiadań pod tytułem *Pamiętnik okresu dojrzewania.*

**1934** — ostateczne zerwanie z karierą prawniczą. Pisze opowiadania *Filidor dzieckiem podszyty* i *Filibert dzieckiem podszyty,* które zostaną włączone później do powieści *Ferdydurke,* oraz sztukę teatralną *Iwona, księżniczka Burgunda.*

**1935** — publikacja *Iwony, księżniczki Burgunda* w „Skamandrze". Rozpoczyna pracę nad powieścią *Ferdydurke.*

**1937** — powieść *Ferdydurke* wychodzi nakładem „Roju". Przyjęta przez środowisko literackie z uczuciami mieszanymi, entuzjastycznie powitana przez Artura Sandauera i Bruno Schulza. Pod pseudonimem Niewieski publikuje w „Expressie Wieczornym" powieść odcinkową *Opętani* (której publikację i ukończenie uniemożliwiła wojna).

**1939** — sierpień. Na zaproszenie Polskich Linii Oceanicznych bierze udział w inauguracyjnym rejsie statku „Chrobry". W czasie jego pobytu w Argentynie wybucha wojna, którą Gombrowicz przebywa w Buenos Aires, pozostając tam do maja 1963 roku.

**1940—1943** — zamieszkuje w małych hotelikach Buenos Aires, podejmuje decyzję osiedlenia się w Argentynie. Uczy się hiszpańskiego, sporadycznie udziela się w życiu emigracji polskiej, nawiązuje kontakty z młodym środowiskiem literackim Argentyny.
**1944** — zaczyna pisać dramat *Ślub*, pisze opowiadanie *Bankiet*.
**1947** — w wydawnictwie „Eam" w Buenos Aires ukazuje się *Ślub* w języku hiszpańskim. Pisze opowiadanie *Szczur*. Rozpoczyna pracę w Banku Polskim w Buenos Aires na stanowisku sekretarza Dyrekcji.
**1948** — rozpoczyna powieść *Trans-Atlantyk*, pisaną — jak twierdził — wyłącznie w godzinach pracy w Banku.
**1953** — wychodzi w Paryżu w języku polskim powieść *Trans-Atlantyk* z przedmową Józefa Wittlina i dramat *Ślub*. Podejmuje pierwsze zapisy *Dziennika*.
**1955** — po siedmiu latach pracy opuszcza Bank Polski. Pierwsze projekty powieści *Pornografia*, próbuje napisać komedię muzyczną pt. *Operetka*.
**1956—1958** — w Polsce ukazują się utwory Gombrowicza — powieści *Ferdydurke* (PIW) i *Trans-Atlantyk* (Czytelnik), dramaty *Ślub* (Czytelnik) i *Iwona, księżniczka Burgunda* (PIW) zbiór opowiadań *Bakakaj* (Wyd. Literackie).
**1957** — światowa prapremiera *Iwony* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Haliny Mikołajskiej. Książkowe wydanie pierwszego tomu dzienników, *Dziennika 1953—1956*, w języku polskim w Paryżu.
**1958** — w wydawnictwie Julliard wychodzi *Ferdydurke* w języku francuskim, entuzjastycznie powitana przez François Bondy. Pierwszy sukces poza obszarem języka polskiego (do roku 1975 powieść ta miała 16 wydań w 11 językach).
**1960** — powieść *Pornografia* wychodzi w języku polskim w Paryżu. Swiatowa prapremiera *Ślubu* w teatrze niezawodowym, STG Gliwice, w reżyserii Jerzego Jarockiego.
**1961** — rozpoczęcie pracy nad powieścią *Kosmos*.
**1962** — u Julliarda wychodzi *Pornografia* w języku francuskim (do roku 1975 powieść ta miała 15 wydań w 12 językach). *Dziennik 1957—1961* wychodzi w języku polskim w Paryżu.
**1963** — na zaproszenie Fundacji Forda przybywa do Europy po blisko dwudziestoczteroletnim pobycie w Argentynie. Kwiecień w Paryżu, 15 maja przybywa do Berlina Zachodniego.
**1964** — styczeń. Prapremiera *Ślubu* w teatrze zawodowym, w Théâtre Récamier, w reżyserii Jorge Lavelliego. Kwiecień. Poważne pogorszenie zdrowia, astma; przez dwa miesiące przebywa w szpitalu w Berlinie Zachodnim. Podczas pobytu w opactwie Royaumont poznaje Marię-Ritę Labrosse, swą przyszłą żonę. Wyjazd na południe Francji do La Messuguière w pobliżu Grasse, następnie do Vence, gdzie przebywa do śmierci.
**1965** — powieść *Kosmos* wychodzi w języku polskim w Paryżu. Francuska premiera *Iwony, księżniczki Burgunda* w Théâtre de France, w re-

**Jedno z ostatnich zdjęć Witolda Gombrowicza. Fot. Asa Press**

żyserii Jorge Lavelliego, premiera szwedzka tej sztuki w Sztokholmie w reżyserii Alfa Sjoberga. Pisze drugą, tę znaną nam wersję *Operetki*.
**1966** — powieść *Kosmos* zostaje wydana w języku francuskim u Julliarda (do 1975 powieść ta miała 14 wydań w 10 językach). *Dziennik 1961—1966* wraz z dramatem *Operetka* ukazuje się w języku polskim. Grudzień. Wielki sukces szwedzkiej premiery *Ślubu* w reżyserii Alfa Sjoberga.
**1967** — uzyskuje międzynarodową nagrodę literacką Prix Formentor za *Kosmos*.
**1968** — sukces *Ślubu* w Schiller Theater w Berlinie w reżyserii Schroedera. Ukazują się w wydawnictwie Belfond *Entretiens de Dominique de Roux avec Witold Gombrowicz* (w roku następnym wydane w języku polskim). Pierwsze obcojęzyczne wydanie *Dziennika* — „Journal Paris-Berlin", Edition Christian Bourgois w Paryżu (do roku 1975 *Dziennik* miał 10 wydań w 6 językach). 28 grudnia ślub z Marią-Ritą Labrosse.
**1969** — 24 lipca Witold Gombrowicz umiera w Vence.

A.F.

## Witold Gombrowicz
# AKCJA „ŚLUBU"

**AKT I**

**We śnie ukazuje się Henrykowi — żołnierzowi we Francji podczas ostatniej wojny — dom jego i rodzice.**

**Dom wydaje się przemieniony w karczmę, rodzice — w karczmarzy. Z trudnością rozpoznaje Henryk swoją narzeczoną, Manię, w karczemnej służącej. Ale oto wchodzi Pijak na czele innych pijaków i — gdy Ojciec-karczmarz wzbrania mu dobierać się do Mani — zaczyna prześladować Ojca.**

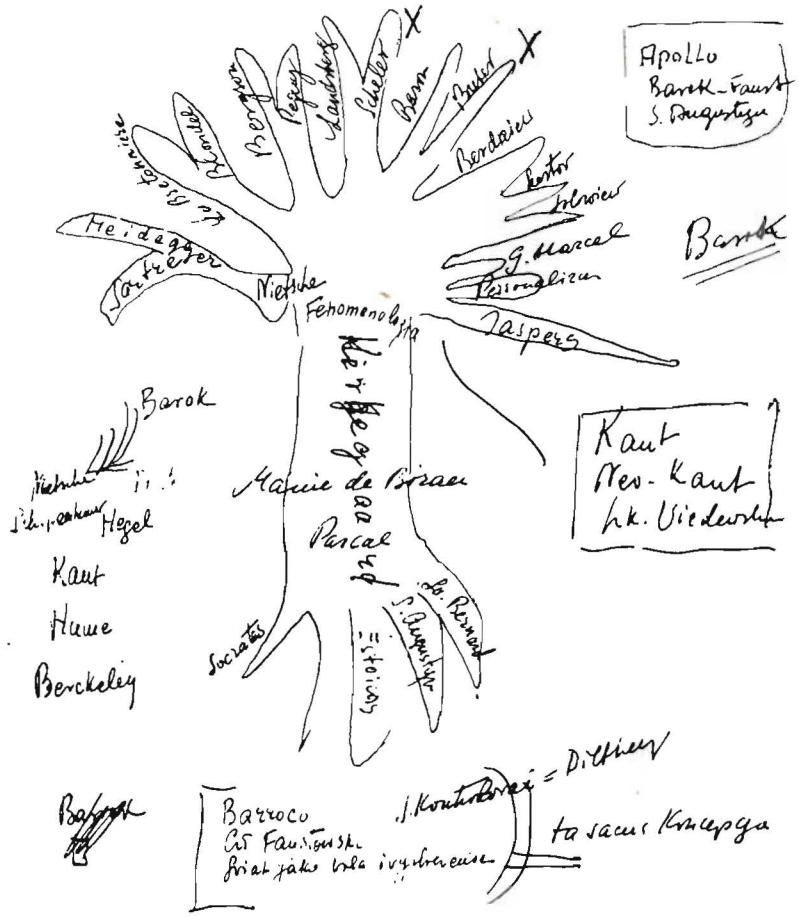
**Ojciec, w strachu krzyczy, że jest nietykalny... — Nietykalny jak król! — wołają Pijacy. Wówczas Henryk, który już od jakiegoś czasu znajdował się w stanie niezwykłego patosu, klęka przed ojcem i, oddając mu hołd, przemienia go w Króla Nietykalnego. Nietykalność ta chroni Ojca przed „dotknięciem" Pijaka i w ten sposób może on ujść jego prześladowaniu.**

**Gdy Henryk zaczyna słabnąć w swoim uczuciu czci synowskiej, Ojciec proponuje mu następujący układ: ty uznasz mnie królem, a ja moją władzą królewską przywrócę twojej narzeczonej-dziewce godność i czystość, utracone w karczmie, przemienię ją w „dziewicę nietykalną" i każę wam dać ślub „przyzwoity", który uświęci i oczyści wszystko...**

**AKT II**

**Przygotowuje się „przyzwoity ślub" Henryka z Manią. Ale władza Króla jest zagrożona zdradą (spisek wśród dygnitarzy).**






Rysunek Witolda Gombrowicza — „drzewo filozoficzne"

**Henryk czuje, że wszystko zależy od tego, jak on sam odniesie się do swego snu: „mądrze" czy też „głupio". Wygłasza „mądrą" przemowę i dzięki temu osiąga chwilową przewagę nad żywiołem Zdrajców.**

**Henryk biegnie na pomoc Ojcu i narzeczonej. Rzeczywistość zatacza się między „głupotą" a „mądrością". Pijak, zwyciężony „mądrością" Henryka, na pozór ustępuje... ale jednocześnie proponuje mu rozmowę na stronie, aby w inny sposób, podstępem, osiągnąć cel zamierzony.**

**Scena przetwarza się w five o'clock. — Pomóż nam obalić tego Króla słabego i bezbronnego — kusi Pijak Henryka — a uczynimy cię królem i będziesz mógł sam sobie udzielić Ślubu własną twoją mocą.**

Henryk, rozbawiony, upojony nie tyle winem, ile grą... coraz bardziej wciąga się w grę... i wreszcie jakby ulegał podszeptom Pijaka: zdradzi Ojca, siebie ogłosi Królem! Jednakże w ostatniej chwili cofa się: nie zdradzi...

Ale Król-Ojciec nie może już opanować swego strachu, spotężniałego, „królewskiego... Zaczyna bać się własnego syna i ten strach przetwarza Henryka w prawdziwego zdrajcę: zwraca się przeciw ojcu, zrzuca go z tronu i ogłasza się Królem. Teraz, na koniec, opanował sytuację! Teraz sam sobie, jako Król, udzieli ślubu!

Lecz Pijak, łącząc w sposób sztuczny wobec całego dworu Manię z Władziem, przyjacielem Henryka, wtrąca nowego Króla w piekło zazdrości.

AKT III

Rządy Henryka są rządami tyrana. Przygotowuje swój Ślub. Rozumiejąc, iż to inni ludzie przetwarzają człowieka w istotę wyższą, obdarzoną władzą, a nawet w Boga, postanawia zmusić swych poddanych, aby oznakami czci i posłuszeństwa „napompowali" go boskością. Wówczas zdoła udzielić sobie ślubu „naprawdę świętego", ślubu, który przywróci czystość i dziewiczość narzeczonej-dziewce.

Ale zazdrość go osłabia. Rodzice, mszcząc się za prześladowanie i tortury, rozniecają jeszcze bardziej ogień jego podejrzeń.

Tylko śmierć Władzia mogłaby przywrócić mu spokój i siłę. Ale na to, aby śmierć ta stała się ostateczną afirmacją władzy królewskiej, potrzeba, by Władzio sam się zabił z rozkazu Henryka. Henryk poddaje mu tę myśl, choć zdaje sobie sprawę, że to „właśnie nie jest na serio".

W momencie decydującym, gdy już ma udzielić sobie ślubu, Król, dręczony wyrzutami sumienia i zazdrością, zaczyna słabnąć pod ciosami Pijaka, który znów wystąpił do walki. Wówczas ukazuje się trup Władzia: przyjaciel zabił się, aby spełnić wolę Henryka.

Henryk nie wie, czy to wszystko „jest prawdą, czy nie jest prawdą". Widzi się wobec świata fikcji, snu, kłamstwa, świata formy. A jednak ten świat odpowiada jakiejś rzeczywistości, coś wyraża.

Przygnieciony czynem (śmiercią Władzia), który popełnił, a którego jednak nie popełnił, czynem, który pochodzi z niego, a jednak jest różny od niego, Henryk ogłasza się niewinnym. Ale jednocześnie, poddając się formalnej logice sytuacji, temu naciskowi Formy, która wyznaczyła mu rolę mordercy, rozkazuje siebie uwięzić.

# IDEA DRAMATU

Człowiek jest poddany temu, co tworzy się „między" ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi.

Taki jest właśnie ten „kościół ziemski", który objawia się Henrykowi we śnie. Tu ludzie łączą się w jakieś kształty Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy, w nieprzewidziane melodie i rytmy, w absurdalne związki i sytuacje, i poddając się im, są stwarzani przez to, co stworzyli. W tym kościele ziemskim duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego.

Henryk wynosi ojca swego do godności króla, a to iżby ojciec udzielił mu ślubu; po czym sam ogłasza się królem i sam sobie pragnie udzielić ślubu. W tym celu usiłuje zmusić swych poddanych, aby napełnili go boskością: pragnie on stać się własnym swoim Bogiem.

Ale to wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się między sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony.

Stąd dramat ten jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą. Jeśliby w sztuce Szekspira ktoś krzyknął na ojca swego „świnio", dramat polegałby na tym, iż syn obraża ojca; gdy jednak to zdarza się w sztuce niniejszej, dramat dzieje się między tym, kto krzyczy, a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze lub źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też, przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hańby.

Ta deformacja, której poddany jest w pierwszym rzędzie główny bohater, Henryk, urzeczywistnia się, jak następuje.

Z jednej strony — świat wewnętrzny Henryka deformuje świat zewnętrzny: jemu to wszystko śni się, on jest „sam", a te osoby są jedynie jego marzeniem i nieraz bezpośrednio wypowiadają własne jego stany uczuciowe. Jeżeli więc ni stąd, ni zowąd, scena staje się rozpustna, patetyczna lub tajemnicza, jeżeli dana osoba nagle staje się złośliwa, lub smutna, to za sprawą natężonej pracy jego ducha.

Ale, z drugiej strony, to świat zewnętrzny narzuca się Henrykowi. Czasem, jak powiedzieliśmy, zdarza się, że osoby dramatu zmieniają nagle ton i mówią coś nieoczekiwanego — ponieważ tego właśnie oczekiwał od nich Henryk. Czasem jednak Henryk zachowuje się w sposób nieprzewidziany i niezrozumiały dla niego samego, ponieważ musi przystosować się do swych partnerów; oni dyktują mu styl.

Jest to więc deformacja wzajemna — nieustanne zmaganie się dwu sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają. Takiej

podwójnej deformacji poddany jest wszelki akt artystycznego tworzenia i dlatego Henryk upodabnia się raczej do artysty w stanie „natchnienia", niż do osoby, która śni. Wszystko tu bez przerwy „stwarza się": Henryk stwarza sen, a sen — Henryka, akcja też stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom.

Z powyższego wynikają następujące

WSKAZÓWKI DOTYCZĄCE GRY I REŻYSERII:

1) Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów, krzyków, min... Powinna ona być zagrana „sztucznie", ale sztuczność ta nigdy nie powinna tracić związku z tym normalnym ludzkim tonem, który wyczuwa się w tekście.

Dwa są elementy, które tej sztuczności nadają cechę istotnego tragizmu: Henryk czuje, iż te fantazje nie są niewinną zabawą, ale realnym procesem duchowym, który w nim się odbywa; czuje także, iż jego słowa i akty są niejako zaklęciem tajemnych i niebezpiecznych mocy; czuje, iż forma go stwarza. Jest on reżyserem.

2) Z podwójnej deformacji wytwarza się coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą". Osoby dramatu rozkoszują się tą swoją grą, upajają się nawet własnym cierpieniem, wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie.

Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony „żywioł muzyczny" tego utworu. Jego „tematy", crescenda i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane, jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem. Sceny i sytuacje niech płynnie przechodzą jedna w drugą, grupy ludzkie niech wyrażają jakiś sens tajemny.

Studiując tekst normalnej sztuki, aktor może z treści zdania wywnioskować, jak to zdanie ma być wypowiedziane. Tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana: dialog jest tu bardziej sztuczny, nieraz najprostsze słowa nabrzmiewają sztucznością. Poza tym tok dialogu jest bardziej dynamiczny: np. gdy jedna osoba wypowiada coś cicho i rzewnie, druga odpowiada potężnie i tubalnie, po czym trzecia przechodzi w wiersz i recytuje jakąś rytmiczną strofę.

3) Podobnie jak Henryk oscyluje między Mądrością i Głupotą, kapłaństwem i szaleństwem, tak też sama sztuka nieustannie jest zagrożona elementem tandety, śmieszności, idiotyzmu. Przejawia się to również w języku bohaterów, zwłaszcza gdy przemawiają wierszem. Nieraz sztuka przybiera charakter wyraźnej parodii Szekspira. Dekoracje, stroje, i maski aktorów winny wyrażać ów świat wiecznej gry, wiecznego naśladownictwa, sztuczności i mistyfikacji.



Ale, w chwili gdy ślub już ma być udzielony, wdziera się Pijak (który zdołał wymknąć się z więzienia) i, przy poparciu Zdrajców, ponownie uderza na Króla, usiłując „dotknąć" go swym spotężniałym Palcem.

[W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk, Ślub*, Warszawa 1957]

Dominique de Roux

# ROZMOWY Z GOMBROWICZEM

GOMBROWICZ: Moje myśli formowały się razem z utworem, w upornym, codziennym wżeraniu się w jego świat, który powoli mi się odkrył.

Czy nie dlatego jednak „myśl" artysty, choć nieraz kulawa w porównaniu z myślą myśliciela, bywa traktowana poważnie? Jego myśl nie jest suchą dedukcją w abstrakcji, powstaje w akcie dążenia do życia, do stworzenia czegoś, co by było żywotne... i rzeczywiste... jest tedy bardziej osadzona w życiu.

Zacytuję kilka zdań z rozdziału *Ferdydurke*, będącego rodzajem komentarza do akcji powieściowej.

*Odwrót. Przeczuwam (ale nie wiem, czy już mogą to wyznać me wargi), że wkrótce nastąpi czas Generalnego odwrotu. Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się w zgodzie ze swoją najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej, bądź przez ludzi, bądź też przez okoliczności. Poczniemy przeto lękać się tej formy swojej i wstydzić się jej, jak dotąd czciliśmy ją i nią się pysznilismy. Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć „Ja w to wierzę — ja to czuję — ja taki jestem — ja tego bronię" — powiemy z pokorą „Mnie się w to wierzy — mnie się to czuje — mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało". Wieszcz zadrży przed swym śpiewem. Wódz zadrży przed swym rozkazem. Kapłan zlęknie się ołtarza, a matka wpajać będzie w syna nie tylko zasady, lecz także zdolność umykania się im, iżby go nie przydusiły".*

I jeszcze

*Wielkie odkrycia są nieodzowne — potężne ciosy, wymierzone miękką ludzką dłonią w pancerz stalowy Formy — chytrość niesłychana i wielka uczciwość myśli, i niezmierne zaostrzenie inteligencji — iżby człowiek umknął swej sztywności i zdołał pogodzić w sobie formę i bezformie, prawo i anarchię, dojrzałość i niedojrzałość wieczystą i świętą.*

I jeszcze.

*Starajcie się przezwyciężyć formę, wyzwolić się z formy.*

DOMINIQUE DE ROUX: — Odnoszę wrażenie, że ta pańska „forma" za ciasno bywa rozumiana przez czytelników i krytyków. Na ogół sprowadza się ją do tego, że ludzie kształtują się między sobą. To nie wystarcza.

GOMBROWICZ: Nie. Oczywiście, że nie.

R.: Czy mógłby pan wprowadzić nas w arkana tej chemii?

G.: Rzecz jasna, u mnie te sprawy nie są usystematyzowane, nie jestem uczonym. Mogę jedynie wymienić niektóre sytuacje w moich utworach.

Ale powiem naprzód, że deformacja ściśle międzyludzka nie jest jedyna przede wszystkim dlatego, że człowiek w najgłębszej swojej istocie ma coś, co nazwałbym chętnie „imperatywem formy". To coś jest chyba nieodzowne wszelkiej istocie organicznej. Na przykład wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu". Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem „a", coś mnie zmusza do powiedzenia „b" i tak dalej. Ta konieczność zaokrąglania, dopowiadania w myśl jakiejś logiki immanentnej kształtu, gra bardzo wielką rolę w moich utworach [...]

R.: Powiedział pan, że oprócz deformacji narzucanych sobie wzajemnie przez ludzi istnieje deformacja, która nawet w samotności daje się we znaki, będąca wynikiem owego „imperatywu formy", który nami rządzi.

Dotąd mówiliśmy o człowieku samotnym. Co miałby pan do powiedzenia o człowieku wśród ludzi?

G.: Nie chciałbym powiedzieć za dużo. Wolę, aby to wszystko stopniowo odsłaniało się w ciągu naszych rozmów.

Krótko: człowiek, narzucający swoją formę jest aktywny, jest podmiotem formy, on ją stwarza. Gdy forma jego dozna zniekształcenia w zetknięciu z formą innych ludzi, wtedy jest w pewnej mierze stwarzany przez innych, jest obiektem. I nie są to wcale powierzchowne przeobrażenia, gdyż forma przenika nas aż do głębi, wystarczy, abyśmy zmienili ton głosu, a już pewne treści w nas nie będą mogły być wypowiedziane, nawet pomyślane, nawet może odczute.

Tutaj nasuwa się ogrom wariantów, ludzie są rozmaici, kombinacje między nimi są niewyczerpane. A do tego dochodzi nacisk form już gotowych, wypracowanych przez kulturę. Każda z trzech części *Ferdydurke* kończy się eksplozją, wywołaną zderzeniem form nie dających się pogodzić. Osobom, biorącym udział w tych sytuacjach, brak wspólnego mianownika, formuły, interpretacji, czegoś co by pozwoliło „ująć" sytuację. I wybucha Dysonans, Anarchia, Wielkie Rozprzężenie.

R.: Najciekawsza wydaje mi się w *Ferdydurke* środkowa z tych trzech eksplozji, ta z nowoczesną pensjonarką. I przecież ta część *Ferdydurke* jest niezwykle aktualna, trudno uwierzyć, że było to pisane trzydzieści lat temu. „Nowoczesna młodość" dopiero teraz dostąpiła ubóstwienia.

G.: Prorokuję, że młodość jeszcze bardziej da się nam we znaki w przyszłości; głębiej, straszniej, będzie się nam wdzierać w odczuwanie.

**Witold Gombrowicz z Dominikiem de Roux w Vence, 1968. Fot. Colin Vence**

G.: Człowiek poddany międzyludzkiemu jest jak kawałek drewna na wzburzonym morzu, wzbija się, spada, grąży w odmętach, łagodnie spływa po świetlistych zboczach, pochłaniają go rymy, i rytmy zawrotne, boczne perspektywy; przeniknięty ludźmi, poprzez formę, aż do rdzenia, jest potężniejszy od siebie i sobie nieznany, drogi jego, nieprzewidziane, otwierają się same i on nieraz dosłownie „nie wie, co się z nim dzieje". Jest funkcją napięć powstałych w przypadkowych, zmiennych, układach, tworzonych przez ludzi, będących wypadkową wielu ciśnień... ten to twór międzyludzki, nieznany i nieuchwytny, wyznacza mu jego możliwości.

Dużo by o tym gadać!

*

G.: Powiedziałem sobie: jeśli forma nas deformuje, to postulatem moralnym będzie wyciągnąć z tego konsekwencje. Być sobą, bronić się przed deformacją, mieć dystans do najbardziej „własnych" uczuć, myśli, o tyle, o ile one mnie nie wyrażają — oto najprostszy obowiązek moralny.

Proste, co?

Ale tu — fatalny szkopuł. Albowiem, jeśli zawsze jestem sztuczny, określony własnymi koniecznościami formalnymi, tudzież innymi ludźmi i kulturą, to gdzież szukać tego mojego „ja"? Kim jestem naprawdę i w jakim stopniu w ogóle „jestem"? To pytanie, coraz bardziej palące w myśli nowoczesnej, niepokoiło mnie, gdym pisał *Ferdydurke*. [...] Moje „ja" to tylko moja wola, żeby być sobą, nic więcej. [...]

Na szczęście nie jestem teoretykiem, tylko artystą. Artysta nie jest rozumowaniem, jest wyładowaniem. W artyście wszystko dzieje się równocześnie, wszystko współpracuje, teoria z praktyką, myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem i rozumieniem życia, żądza osobistego sukcesu z wymogami stwarzającego się utworu, wymogi utworu z uniwersalną prawdą, pięknem, cnotą, nie ma nic, co by królowało nad resztą, wszystko jest funkcjonalne — jak w każdym żywym organizmie. Ta różnorodność podejść, to że artysta zawsze na kilku stołkach naraz siedzi, zapewnia mu większą swobodę manewru.

Gdym się przekonał, że teoria do niczego nie doprowadzi, wycofałem się w sferę życia praktycznego. Dość mędrkowania, trzeba wydobyć z siebie tę moralność, jaką się ma, nie pytając o uzasadnienie. Nie miałem innej. Uderzyć w to, czym się gardzi, czego się nienawidzi, w gwałt, fałsz, w okrucieństwo, we wszelką nikczemność, taką, jaka jest w moim polu widzenia, jak ja ją widzę, nie szukając ostatecznych racji. Ja siebie stwarzałem poprzez utwór. Naprzód uderzę, potem dowiem się, jaki jestem.

Niewątpliwie w samej naturze mojego wysiłku artystycznego tkwiła jakaś sprzeczność, moje utwory podważając formę były przecież stwarzaniem formy... i mnie osobiście też określały coraz bardziej. Ale sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty. Trzeba jeszcze raz powiedzieć, nie można na to położyć dość nacisku: sztuka rodzi się ze sprzeczności.

I moralność pisania sprowadza się w końcu do tak elementarnej maksymy, że prawie wstyd się przyznać: pisz tak, aby ten, kto czyta, miał cię za uczciwego człowieka.

*

Jedną z tajemnic Formy jest, iż nie wiadomo jak i dlaczego w stosunku do pewnych zjawisk, pewnych ludzi, narodów, urabia się jakiś rodzaj odczuwania wyjątkowo fałszywy, niemądry, i gatunek frazeologii wręcz nieznośny. Gdy w Polsce skóra skwierczała i wybijano zęby, świat oddawał się nadal na nasz temat deklamacji o „polskim romantyzmie" i „polskim idealizmie", recytowano komunały o „Polsce męczennicy" albo mówiono o nas z niechęcią, z tępym lekceważeniem i tępym politowaniem. Widywałem w kinach, w Buenos Aires, Polaków na siwych koniach ze wzrokiem płomiennym, szarżujących... Więc nie dość



że ludziom tam twarze rozbijano pięściami, jeszcze im na szerokim i cywilizowanym świecie tę rozwaloną twarz ośmieszano?

To wydawało mi się wówczas groźniejsze bodaj od samej klęski i samego bólu; ten symptom był niepokojący. Jak się mówi, że ten i ów ma „złą prasę", tak o Polsce można by powiedzieć, że ma „złą poezję" (i ileż razy, czytając o sobie później w gazetach europejskich, lub amerykańskich, wyławiałem ten sam kiepski banał, który dostawał mi się jako Polakowi, jakby o nas nie można było pisać zwyczajnie). Kto tu zawinił? Pewien anachronizm, właściwy Polakom? Lenistwo duchowo-umysłowe Zachodu, szukające najtańszych frazesów? Coś niedobrego, coś spaczonego było w naszym stosunku ze światem i ja, artysta, poniekąd czułem się odpowiedzialny za tę fatalną „legendę polską" i czułem, że trzeba z tym jakoś skończyć... ale jak? Nie wierzę w skuteczność drobnych poprawek, łatań, ostrożnych ulepszeń, w tych materiach artystycznych trzeba zdobyć się na skok, nagłą, radykalną zmianę od podstaw. Jaką? Polacy będąc narodem najbardziej uwikłanym w mrzonkę, iluzję, frazes, legendę, deklamację, byli też najbliżsi rzeczywistości *in crudo, sans phrases*, tej co łamie kości. To był atut do wyzyskania. Najostrzejszy realizm, to jedynie mogło nas wyciągnąć z bagna naszej „legendy". Wierzę w moc oczyszczającą rzeczywistości.

Potrzebna tu była rzeczywistość, nie jakaś wtórna, nie „polska", ale ta najbardziej fundamentalna, po prostu człowiecza.

*

W pewnej chwili chyba każdy artysta odkrywa, że krytyka nie tylko na nic nie może się przydać, ale że jest jedną więcej przeszkodą na drodze do czytelnika. Bardzo przygnębiające odkrycie. Utwór artystyczny aspiruje do jedyności, a krytyka, nawet najlepsza, z natury swojej kataloguje, klasyfikuje, niweluje, roztapia w ilości, w produkcji. To jest wbrew samej istocie sztuki, dlatego jest niemiłe i brzmi jakoś niemądrze. I nie wynaleziono dotąd sposobu, by pan X, niewysoki duchem, nie przybierał tonu sędziego pisząc w gazecie artykulik o Homerze — to także razi.

*

Szczerość...

Niczego nie lękam się bardziej jako pisarz. Naiwna, prostolinijna szczerość w literaturze jest do niczego. I oto znów jedna z dynamicznych antynomii sztuki: im bardziej jest się sztucznym, tym bardziej można być szczerym, sztuczność pozwala artyście na zbliżenie się do prawd wstydliwych.

*

Co jest moją siłą? Ależ to, że wszystko w życiu jest takie sobie... byle jakie... niezupełne... pomieszane... niedostateczne... Że to jest prawdziwy język życia, a nie ten wypolerowany, wysilony, wywindowany, jakim wy operujecie

Jestem jak aspiryna, która usuwa skurcz.

*

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

Posługuję się formami klasycznymi, bo są najdoskonalsze i do nich czytelnik się przyzwyczaił. Ale proszę nie zapominać — ważne — że u mnie forma jest zawsze parodią formy. Posługuję się nią, ale umieszczam się poza nią.

Tak, coraz bardziej szukam powiązania pomiędzy tymi dawnymi, czytelnymi gatunkami literackimi a możliwie najświeższym, najnowszym przeżyciem świata. Przewozić najaktualniejszą kontrabandę takimi landarami, jak *Trans-Atlantyk*, lub *Pornografia*, to mi odpowiada!

R.: Nie jest pan zdania, że treść i forma to jedno i to samo?

G.: Och, nie. Wcale. W sensie bardziej ograniczonym, może tak, ale nie w sensie najgłębszym, nie tam, gdzie człowiek przeciwstawia się formie.

*

R.: Jaki jest pana stosunek do strukturalizmu?

G.: [...] Łączy mnie z nim wspólne przejęcie się formą. Czyż u mnie osobowość ludzka tworząc się „między ludźmi", w układach ludzkich, które ją wyznaczają, nie jest funkcją systemu uzależnień, pokrewnych strukturze? Znajdzie pan w moich rzeczach, jeszcze przed wojną pisanych, zwroty, które teraz weszły do ich języka. Nie dalej szukając proszę przypomnieć sobie cytat z *Ferdydurke*, na który powołałem się w jednej z poprzednich naszych rozmów, gdzie radzę, abyśmy zamiast „ja wierzę, czuję, myślę, mówię", wyrażali się raczej „mnie się wierzy, czuje, myśli, mówi".

Albo w *Ślubie* Henryk: „to nie my mówimy słowa, to słowa nas mówią". Przypadkowe zbieżności? Nie. Świat ich jest nieomal moim światem. Nieomal. Gdyż jest też ich przeciwieństwem.

Wiecznie ta sama wojna z nauką. Strukturalizm wyrasta z etnologii, lingwistyki, matematyki, nawet w najszerszym ujęciu, jak u Foucaulta, jest epistemologią. A mój, artystyczny, jest z ulicy i z codziennej rzeczywistości, jest praktyczny. I będąc praktyczny, jest też zaprawiony lękiem i namiętnością, oni wykrywają Formę na zimno, ja na gorąco, ja jej się boję! I ja się nią bawię! [...]

Ale to, co nas dzieli, jest silniejsze niż to, co nas łączy. Ja, człowiek prywatny i konkretny, nienawidzę struktur i jeśli po swojemu wykrywam formę, to żeby się bronić!

Moje zamachy na formę do czegóż mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego którego ja zrobiłem. Mogę już tylko d o p o w i a d a ć. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała niedojrzałość męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza.

Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni? Nie wiem. Ale ja? Czy zdołam zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciwko niemu, Gombrowiczowi? Wcale nie jestem tego pewny. Przemyśliwam nad rozmaitymi podstępami, by wydostać się spod tej tyranii, ale choroba i wiek mnie osłabiły. Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć, tak, to byłoby ożywiające... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.

Powrócić do prapoczątku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej (która, obok Formy, była i jest naczelnym moim hasłem; ale o której mało w tych dialogach, bo o tym trudno mówić, bo tego już trzeba szukać w żywym organizmie — jeśli on żywy — moich utworów artystycznych).

Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa?

[D o m i n i q u e d e R o u x, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969]

Zdzisław Łapiński

# ŚLUB W KOŚCIELE LUDZKIM

## (o kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza)

Od pierwszych kartek wczesnych opowiadań po ostatnie wersety *Dziennika* nad twórczością Gombrowicza panuje wszechwładnie jeden motyw — stosunków międzyludzkich. Nie jakichkolwiek, ale tych, które

rządzą małymi grupami społecznymi. Tam, gdzie jesteśmy twarzą w twarz z innymi. Ja i ty. I ci tutaj: on, ona czy oni.

„Smieszne, słodkie i dzikie? — tak, nic nie jest tak trudne i delikatne, tyle święte nawet, co osobowość ludzka, nic nie może się równać tej zachłanności tajemnych związków, które rodzą się między obcymi nikłe i bezprzedmiotowe, by skuć nieznacznie potworną więzią". Zdanie to znajdujemy w opowiadaniu *Tancerz Mecenasa Kraykowskiego* z pierwszej książki Gombrowicza (*Bakakaj*).

Tak jak dla Przybosia istotnie doświadczona wewnętrznie była rzeczywistość percepcji świata dookolnego, dla Norwida — rzeczywistość wytworów i norm cywilizacyjnych, tak dla Gombrowicza obszar przeżyć wyznaczony jest przez sferę interakcji międzyludzkiej. Dlatego jego postrzeganie przyrody staje się jeszcze jedną grą z partnerem, któremu przydaje cech człowieczych. Dlatego też obiektywne trwanie dzieł sztuki jest w jego oczach pozorem, za którym czai się bezustanny i wielowątkowy dialog między różnymi uczestnikami procesu. Podobnie ma się rzecz z ideologami — ważny jest ich miąższ psychiczny, nie zaś siatka pojęć. Związek Kawalerów Ostrogi w *Trans-Atlantyku* to próba pokazania genezy i zasad działania tych wierzeń, które jak faszyzm niosą kult mocy, a których podłożem jest wzajemny strach i agresywność, składniki osobowości autorytatywnej. Także z gry międzyludzkiej wyłonione zostały i do niej — za sprawą pisarza — wracają pojęcia w rodzaju „Bóg", „Kościół", „świętość". *Ślub* to nie tylko parabola o kształtowaniu się osobowości, ale i przypowieść o powstawaniu religii. Tworzenie się jej wyprowadzone zostało z potocznych wydarzeń, jej zalążki odkryte w codziennych faktach psychicznych, które pod piórem autora wybujały do potęgi mitu.

Siła pisarska Gombrowicza wywodzi się zatem z jego jednostronności. Potrafił on powołać do życia język artystyczny, który w kategoriach interakcyjnych może wyrazić każdy niemal aspekt realności ludzkiej. Swiat Gombrowicza jest groteskowy i absurdalny, bo sprowadzone jest w nim do absurdu nasze zachowanie, które w praktyce napotyka opór innych jeszcze mocy, choćby praw fizykalnych. Tymczasem tutaj zasada interakcji wypreparowana bywa z pozostałych zasad rządzących nami i ukazana w całej nagości — przeraźliwie i urzekająco. Jak gesty człowieka niepodległego ciążeniu — gesty postaci Gombrowiczowskich są odciążone, aby tym jaśniej wydobyła się ich pierwsza — zdaniem pisarza — natura.

Jest dobrym prawem autora wyprowadzić z jak najbardziej osobistych, idiosynkratycznych doświadczeń całą wizję świata. Odkrywczość artystów jest często funkcją ich konsekwencji w doprowadzaniu do końca pewnych przesłanek. Starczy, jeśli te przesłanki, choćby przez analogię do naszego doświadczenia, znajdą odzew sympatyzujący u czytelnika. Reszta jest sztuką piękną, która bywa — w szlachetnym tego słowa znaczeniu — sztuką perswazji.



Tak się jednak składa, że przeświadczenia Gombrowicza dzieli wcale pokaźna i reprezentatywna grupa psychologów i socjologów, dla których także mechanizm interakcji społecznej jest naczelnym mechanizmem naszej osobowości. Jest to niewątpliwie frapujący temat dla historyka idei, jeżeli zechce on śledzić wspólne czy pokrewne przekonania w różnych szeregach kultury. My tutaj kusimy się o cel znacznie bardziej karkołomny: chcemy udzielić odpowiedzi na pytanie co do „prawdziwości" dzieł Gombrowicza, czy może słuszniej: zasięgu ważności wyrażonych i zrealizowanych w jego utworach doświadczeń [...]

Osobliwością obcowania z ludźmi, w kontraście do naszego związku ze zwierzętami i przedmiotami, jest fakt dwustronnej świadomości, będącej dyspozytorem działań. „O, dajcież mi chociaż jedną twarz niewykrzywioną, przy której mógłbym poczuć grymas mojej twarzy — ale naokoło widniały same twarze wywinięte, sprasowane i przenicowane, w których moja odbijała się jak w krzywym zwierciadle!" „Rzeczywistość zwierciadlana" to *refleckted or looking-glass „I"* Ch. H. Cooleya. W obliczu kogoś drugiego dane mi jest poczcie, że staję się przedmiotem cudzych ocen, uczuć i zamierzeń. Wiem, że on wie, że ja wiem. Wywołuje to porażające lub pobudzające wrażenie. Muszę oczami wyobraźni odnaleźć swój wizerunek, jaki tamten tworzy. Stąd niepewność wobec nieznajomych: „O, ten, kto w pełni docenia, czym jest nawiązywanie z obcym, świeżo poznanym człowiekiem, jaki to nieprawdopodobnie ryzykowny proces, obfity w zdrady i zasadzki, ten pojmie moją bezsilność wobec Pimki z Młodziakową". A oto Cooley: „Człowiek czuje, że kryje się gdzieś tam jego podobizna społeczna, a nieznając jej pozostaje niejasno zaalarmowany".

W *Ferdydurke* znajdujemy jeszcze jedno ważne sformułowanie, rozróżnienie pomiędzy „ja" i „mnie": „Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć: „Ja w to wierzę — ja to czuję — ja taki jestem — ja tego bronię" — powiemy z pokorą: „Mnie się w to wierzy — mnie się to czuje — mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało". „Ja" i „mnie" z cytowanego tekstu Gombrowicza jest wiernym polskim odpowiednikiem dwu terminów G. H. Meada, który odgraniczył w osobowości to, co jest ostatnią instancją naszej samodzielnej decyzji i co nazwał *I* oraz to, co jest bezpośrednim udziałem inercji społecznej, określonej przez niego jako *me*.

Dalszy podział będzie dotyczyć „roli" i „rdzenia osobowości", co jest rozwinięciem poprzedniej pary określeń. Ów „rdzeń", odczuwany jako nieodłączna część naszego „ja", także ukształtował się — na glebie dysproporcji biologicznych — podczas gry międzyludzkiej, gdy pełniliśmy mniej lub więcej zinstytucjonalizowane „role". Z czasem jednak utożsamiliśmy się z tamtymi, niektórymi, rolami i teraz na pytanie: jacy jesteśmy?, odpowiadamy poprzez opis owych zwielokrotnionych ról, które nam weszły w krew i stały się nami samymi. „...czy, jeśli

ktoś w ciągu paru lat pełni funkcję szaleńca, nie jest szaleńcem?" — czytamy w *Ślubie*.

Antynomią nierozstrzygalną jest, że inni podają nasze „ja" deformującej presji, ale bez nich — naszego „ja" w ogóle by nie było: „Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko z inną gębą, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka". Antynomia ta jest za każdym razem, utwór za utworem, dramatycznie przez Gombrowicza rozwijana, ukazując zawsze inne, zawsze nowe strony nowego nieuniknionego procesu formującego osobowość ludzką. Koncepcja osobowości, która zarysowana została już w *Pamiętniku okresu dojrzewania*, 1933, staje się kamieniem węgielnym wszystkich późniejszych dzieł Gombrowicza. Możemy obserwować, jak w różnym materiale tematycznym, sięgając po coraz to dalsze wymiary utworów, różnicuje się i wzbogaca koncepcja gry międzyludzkiej.

Konflikt przebiega u Gombrowicza najczęściej pomiędzy „wnętrzem" osoby a rolą, do jakiej bywa ona przymuszana. Ta rola wbrew naszym zamiarom i na przekór stawianemu oporowi zaczyna nas wchłaniać. Tracimy swoje uprzednie „ja". Bohater *Ślubu* śni. Przez sen wywołuje ledwo zaistniałe postacie. W obliczu zjaw sobą samym nadaje im realność. One z kolei zaczynają oddziaływać na niego. Myśli, gesty, słowa są niejako na próbę, poszukiwanie na oślep. Każde jednak z nich trafia w określoną społecznie konwencję, jest spełnieniem określonej roli i wymaga dopełnienia, bowiem budzi wśród partnerów role — *expectations*, oczekiwania związane z zasygnalizowaną rolą [...]

Czasami jednak kierunek dynamiki bywa odwrotny. Nie męka niedopasowania do przymusowej roli i nie obawa przed jej oddziaływaniem na nasze „wnętrze", lecz, przeciwnie, poszukiwanie roli, by wywołać w sobie pożądane stany. Usiłujemy doświadczać pewnych wzruszeń, oczekuje się tego po nas i uznajemy to za słuszne, sami się przykładamy, aby rozniecić w sobie określone emocje — i na próżno. Próbujemy, zgodnie z doświadczeniem społecznym, wykonywać gesty lub wypowiadać słowa, konwencjonalnie przypisane pewnej roli, związane z właściwymi przeżyciami, w nadziei, że za nimi pojawią się emocje, a te nie nadchodzą. Tak jak w pierwszym przypadku rodzi się poczucie fałszu, tak tutaj dominuje wrażenie pustki wewnętrznej. „Po raz wtóry tedy powiadam do siebie: o, dlaczego tu jesteś, dlaczego z Puto przeciw Ojcu zacnemu spiskujesz, wszak tobie to na Złe wyjść może... Ale jak pieprz, jak badyl, suche, puste wszystko. Powiadam tedy: o, dlaczego ty te Kule w Rękaw wpuszczał, dlaczego Robaka Swojaka zdradziłeś?... ale jak makiem zasiał, pustką zalatuje, pusto, panie, pusto... To mnie silne złapało Przerażenie, ale całkiem puste. Najdziwniejszego tedy uczucia doznałem, bo nie strach chyba, a Pustka strachu mojego mnie przeraża; i już to nie sam Strach, a tylko właśnie Strach z powodu braku Strachu". [...]

Mechanizm interakcji, utrwalany od dzieciństwa, uzyskuje w nas



wreszcie pewną samoczynność. Nawet kiedy innych nie ma, nawet w ludzkiej pustce, mechanizm ów pozostaje siłą napędową naszego życia psychicznego. Ale podczas gdy w zetknięciu z innym człowiekiem kształciło się poczucie mojego „ja", to w kontakcie z niższym stworzeniem wyłania się sama, niezindywidualizowana, esencja człowieczeństwa:

„Przystanąłem i spojrzeliśmy sobie oko w oko.

Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość — ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty — że stropiłem się j a k o  c z ł o w i e k, to jest w moim, ludzkim, gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane — ten wstyd człowieka wobec zwierzęcia. Pozwoliłem, żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie — to nas zrównało — wskutek tego stałem się także zwierzęciem, ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie". (*Dziennik 1957—61*).

W *Iwonie* pada groźba: „Jeżeli będziesz mi się przyglądała, to ja tobie będę się przyglądał". Wymiana spojrzeń jest szczególnie wiążącym stosunkiem międzyludzkim. G. Simmel pisze: „Wśród pozostałych organów zmysłowych oko posiada wyjątkową funkcję socjologiczną (...) oko nie może brać, równocześnie nie dając (...) To, co się jawi w spojrzeniu dwustronnym, jest najdoskonalej wzajemne z całego obszaru stosunków międzyludzkich".

W *Ferdydurke* przyroda nie istnieje jako partner, jest obca i niema. Słońce jako „Pupa", które promienieje na ostatnich stronach powieści — to zabieg alegoryczny, przemawiają wyłącznie sensy przenośne. Natomiast w utworach późniejszych, gdzie koncepcja interakcji objęła pełniejszy zasięg doznań, przyroda staje się obiektem, na który rzutuje mechanizm naszych własnych prawideł psychologicznych. Tak dawne, jak sama literatura ,poczucie istniejącej w przyrodzie dookolnej podobnej nam duszy, rysowanie własnego deseniu uczuciowego na materialnym tle świata — u Gombrowicza przybiera formę tejże właśnie interakcji [...]

Zasada interakcji i wynikająca z niej antynomia „ja" wewnętrznego i „roli odbiła się zatem w budowie dzieł Gombrowicza dwojako. Raz jako temat, któremu poddawane były coraz to nowe składniki, gdy np. tradycyjny zabieg personifikacji przyrody uzyskiwał kształty zgodne z prawami gry międzyludzkiej lub gdy realistyczna motywacja ustępowała motywacji baśniowej, wyrażającej zawsze tę samą zasadę interakcjonizmu. Po drugie, we współgraniu samych elementów dzieła. Niektóre z tych elementów symbolizowały niejako naszą „treść istotną", niewyrażalną wprost, inne zaś — relikty zużytych konwencji gatunkowych i stylistycznych — były znakami przyjętej roli społecznej. Owa „treść istotna" zdolna jest błysnąć jedynie spoza utartej roli, i to tylko wówczas, gdy wydobędziemy groteskowość niedopasowania, które kazi każdy społeczny zwyczaj.

Georg Herbert Mead, opisując proces wyłaniania się osobowości wprowadził określenie „uogólniony inny". Nasze „ja" tworzy się w przeciwstawieniu do i w oparciu o rolę i postawę innych. Powoli zaczynamy generalizować owo usytuowanie innych, kreujemy obraz nie odnoszący się bezpośrednio do poszczególnych, bliższych i dalszych, osób, lecz będący syntezą. To właśnie ów „uogólniony inny". Odbywa się to w trakcie i za pośrednictwem komunikacji. Różne szczeble konkretności języka odpowiadają stopniom ogólności owego „innego". Abstrakcyjny język nauki, zwłaszcza symbolika matematyczna, zaadresowany jest do najbardziej zgeneralizowanego „innego", potencjalnie jest nim cała społeczność ludzka. Intymność i konkretność języka Gombrowicza związana jest z zakresem doznawanej przez niego rzeczywistości człowieczej. Rzeczywistość tę zakreślają granice, w których działa bezpośrednie prawo interakcji, a więc obręb niedużych grup, gdzie wzajemnie odczuwany będzie napór poszczególnych osobowości. Stąd ów, niesłusznie zwany egotyzmem, akcent na własne „ja" i oczekiwanie podobnego, angażującego odezwu ze strony alter ego, tego drugiego w dialogu, czytelnika. Dla Gombrowicza nie istnieją niezawisłe obiekty sztuki, symfonie poematu, płótna malarskie. Język wytworów przekłada na język interakcji. Odwija kłębek i wraca do punktu wyjścia: do kształtującego swój materiał twórcy. Albo w odwrotną stronę — ku sobie jako odbiorcy wśród innych odbiorców, gdzie także mamy do czynienia nie z zastygłym przedmiotem, lecz ze współoddziaływaniem, z procesem, w którym przetwarzają się wzajemnie — między sobą i między dziełem — poszczególne jednostki owego systemu interakcji. Oczywiście konkretność i intymność jest w pewnej mierze znamieniem każdej sztuki, ale u Gombrowicza jest bardziej niż zazwyczaj programowa i włączona w konsekwentny układ przekonań. Powiada: „Nie jestem specem od myślenia" i nawet w tych partiach *Dziennika*, które podejmują wybitnie spekulatywne tematy, posługuje się swoistymi, znanymi z dzieł czysto fikcjonalnych, zabiegami słownymi. Owo myślenie, od którego się odżegnuje Gombrowicz, jest myśleniem na wyższym szczeblu abstrakcji, tam gdzie już nie działają zasady interakcyjne i gdzie panuje najbardziej zgeneralizowany odbiorca, ten „inny", który dla pisarza jest zawsze „innym" wyobrażalnym i bliskim.

Tak więc nie tylko temat utworów Gombrowicza, ich budowa, ale i funkcja — tak jak ją chciałby widzieć autor w procesie komunikacji z czytelnikiem — podporządkowana jest owemu principium gry międzyludzkiej. W myśl słów wypowiedzianych w Wielkim Monologu Księcia ze *Ślubu*:

**Dajcie mi człowieka!**
**Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały,**
**Nieukończony, ciemny i niejasny,**
**Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył!**
**Przed nim udawał! Do niego się wdzięczył!**



**I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim**
**Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc**
**Sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim!**

[„Twórczość" nr 9, 1966, fragmenty]

## Andrzej Falkiewicz

# GOMBROWICZ — DRAMATURG

Pisarz, który kategorycznie sprzeciwił się unifikującym zakusom współczesnego świata. Gombrowicz mówi tylko we własnym imieniu, nieustannie podkreśla swoją odrębność, wszystkie swe utwory organizuje wokół Pierwszej Osoby. Ta pierwsza osoba jest zawsze świadkiem opisywanych wydarzeń, a wydarzenia charakteryzowane są jedynie poprzez funkcję, jaką wobec niej pełnią.

Pierwszą osobą *Dziennika* (co oczywiste) jest sam autor. W opowiadaniach i powieściach jest nią narrator-Icherzähler: Józio z *Ferdydurke*, Gombrowicz w *Trans-Atlantyku*, Witold w *Pornografii* i *Kosmosie*. Odpowiednikiem narratorów Gombrowiczowskiej prozy są w dramatach bohaterowie autorscy. W *Iwonie* Książę, którego niefortunna decyzja małżeńska ogniskuje intrygę. W *Ślubie* Henryk — „śniący"; śniący akcję i pozostałe osoby dramatu. W *Operetce* Fior — twórca balu i mistrz ceremonii; „Mistrz" Fior, który wbrew kolejności ukazywania się postaci na scenie, znalazł się na pierwszym miejscu w spisie osób.

**Precz.**
**Odstąpcie od tej trumny. Niech ja przystąpię.**
**Niech ja się zbliżę do niej, ja Fior**

*(Operetka)*

Wszystkie Pierwsze Osoby utworów Gombrowicza cechuje szczególna drażliwość na punkcie własnego Ja. Powołane po to, żeby się sprzeciwić zakusom świata zewnętrznego, działają zawsze w liczbie pojedynczej. „Mnie po diabła co Sartoriusz powiedział, gdy Ja Mówię" (w *Trans-Atlantyku*). Lecz właśnie ta drażliwość każe im zwracać baczną uwagę na to, przez co własne Ja bywa zagrożone. Jest to paradoks Gombrowiczowskiego człowieka: im bardziej zajmuje się sobą, tym lepiej rozumie, że nie możemy zniknąć, że musimy być wystawieni na widok, choć nie chcemy, chociaż nie możemy, że ktoś inny może nas wystawić i uczynić z nas z nami, co jest ponad siły nasze" (*Szczur*). Im usilniej człowiek Gombrowicza zmierza do pełnej suwerenności, tym bardziej czuje się „w Ludziach, jak w ciemnym zagubiony Lesie" (*Trans-Atlantyk*).

W tym dążeniu do umocnienia wewnętrznego Ja powstaje świat ludzki: „Nie chcę Natury, dla mnie Naturą są ludzie" (w *Ferdydurke*) — i powstaje świat w całości międzyludzki, zewnętrzny: „Między nami wytwarzają się siły, natchnienie i bóstwa" „A my zataczamy się" (w *Ślubie*). Pierwsza Osoba, tak uwikłana w bliźnich, przypomina oko kamery — zawsze łypiące na zewnątrz. Jej opowieść, która miała być tak bardzo własna, dotyczy zawsze czegoś obcego i narzuconego — dotyczy tego, co kamera w świecie zewnętrznym zdołała zarejestrować.

Paradoks — ale czy naprawdę paradoks? Rozdęte Ja narracji Gombrowicza doprowadziło do odkrycia społeczeństwa. Paradoks ten wyjaśnia wiele osobliwości jej języka. Wbrew subiektywnym dążeniom bohaterów, dla których słowo jest sposobem wyodrębnienia się i zapanowania nad innymi, ich słowo wyraża ludzi poroztwieranych, poprzenikanych sobą wzajemnie (np. w *Trans-Atlantyku*: „ja jego wam sobie zgodzę, on tobie mnie drapał będzie"). Język, który miał być narzędziem zdobywcy, otwiera się bezradnie na świat zewnętrzny (np. w *Kosmosie*: „mnie uderzyło wyślizgującym się zimnym nieforemnym buch w usta precz won siatka z nogą skręcone wykręcone i cisza głucha cisza jama nic"). Język Gombrowicza powiadamia, że życie wewnętrzne bohaterów jest wytworem międzyludzkiej gry, ujawnia społeczny rodowód ich „duszy".

Można rozważać ten paradoks w dwu skalach. Jako szczególną cechę osobowości autora (liczne świadectwa jego nadwrażliwości towarzyskiej w *Dzienniku* i w *Rozmowach z Gombrowiczem* Dominika de Roux). I jako naturalny kres współczesnego indywidualizmu. Gdyby nie było innych przyczyn, ta jedna przyczyna wystarczyłaby: systemy i doktryny indywidualistyczne musiały zginąć, ponieważ przedmiot ich wiary — indywiduum — został unicestwiony przez czułe spojrzenie, kierowane wyłącznie na pojedynczego człowieka.

W obu skalach mechanizm jest podobny. Pierwsze Osoby, zapatrzone w siebie, chcą dobrze o sobie mniemać. Po to, by dobrze mniemać o sobie, szukają wciąż potwierdzenia siebie w oczach bliźnich. Gdyż w świecie „zbudowanym przez ludzi dla ludzi" nie ma innej ucieczki, „gdyż przed człowiekiem uciec można tylko w objęcia drugiego człowieka" (*Ferdydurke*). Każda ich myśl, w momencie gdy się rodzi, jest już przełamana, przymierzona do cudzych świadomości; jest wychylona ku innym i niepewna przyjęcia, jakie jej inni zgotują. Każda ich myśl jest dialogiem i przyczynia się do tego wielkiego dialogu, jakim jest społeczne życie ludzi. Każde ich nawet intymne pragnienie wydaje się być skutkiem zewnętrznej mediacji, zdaje się wynikać z jakiejś nadrzędnej konieczności współzawodniczenia, „Kto wie, czy mężczyzna... w ogóle może się zakochać w kobiecie bez współudziału, bez pośred-

Witold Gombrowicz w Vence z żoną i Marią Paczoską, 1966.
Fot. B. Paczoski

nictwa... Być może, mężczyzna nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę" (w *Ślubie*). I oto: każdy jest niby sam — samotny — samoistny, tyle, że prowadzi nieustannie głośną albo cichą rozmowę z ludźmi.

**„... ty nawet wtedy, gdy jesteś sam, udajesz, że jesteś sam, ty wciąż tylko**
**(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili)**
**Udajesz siebie samego**
**Nawet przed samym sobą [...]**
**Recytuję tylko na ludzkość! Nie, ja nie istnieję**
**Nie jestem żadnym „ja", ach, ach, o bezdźwięczna**
**Pusta orkiestra mego „ach", co z próżni**
**Mojej dobywasz się i w próżni toniesz!**
**O deklamatorzy!**
**(Z furią wyrzućmy to słowo, z sarkazmem)**
**Co pełną gębę macie moralności**
**I odpowiedzialności (Szyderczo**
**Złośliwie wykrzywmy się, machnijmy ręką)**
**Daremne wasze książki, filozofie**
**I artykuły, przemowy, systemy"**

*(Ślub)*

Henryk w swym monologu chce definiować zjawisko w skali światopoglądowej, ale ciekawszy od samej definicji jest ten autoinstruktaż w nawiasach i pojawiające się w ślad za nim cudzysłowy. One to właśnie odsłaniają dialogową naturę jego pozornie monologowej wypowiedzi. Tu „dramat dzieje się między tym, kto krzyczy, a własnym jego krzykiem" (z przedmowy autora do *Ślubu*). Dramat dzieje się między lustrem, a tym kto się w lustrze przegląda; między rozmaitymi minami, które człowiek na siebie przywdziewa; między poszczególnymi rolami społecznymi (pisarza, człowieka, mężczyzny, przyjaciela...), które pełni.

Ilekroć człowiek Gombrowicza znajdzie się sam, pojawia się obok niego jakaś druga obecność. Ta druga obecność — ten nieodłączny, wciąż osądzający partner dialogu — jest dalszym ciągiem gry towarzyskiej, którą on, nawet w samotności, musi prowadzić. Niegdyś umieszczano tę drugą obecność w Niebie albo w prawach przyrody; tutaj — jest ona substytutem społeczeństwa, nie ma w sobie niczego tajemniczego. Jest pamięcią dawnych starć z ludźmi, które jego, jego dzisiejszego, ukształtowały — pamięcią czynów, jakich na nim się dopuszczono i jakich on dopuścił się na bliźnich. „Bo przecież nikt nie brzydzi się sobą" (*Pornografia*) i nikt do siebie nie gada — to jest zawsze jawna lub ukryta rozmowa z ludźmi.

Warto przeanalizować pod tym względem *Dziennik*; *Dziennik* — gdzie przedmiotem i podmiotem narracji jest przecież sam autor. Okazuje się bowiem, że nie ma jednego narratora *Dziennika*, lecz że jest wielu narratorów, którzy przebywają ze sobą w ciągłym swarze. Wymieniam dla przykładu kilku: artysta niesyty pochwał, starzejący się dandys, snob opętany herbarzem, filozof-kosmopolita, Polak walczący



o jakość polskiej kultury, krytyk zajmujący się twórczością Gombrowicza. „Tuż przy mnie, a może we mnie lub naokoło mnie szedł ktoś identyczny i tożsamy, mój — we mnie, mój — ze mną" (w *Ferdydurke*).

W *Ślubie* obok Henryka zjawia się Władzio — emanacja jego myśli i uczuć niegdysiejszych wstydów i młodzieńczych urazów. Między Henrykiem i Władziem toczy się teraz rozmowa — lecz rozmowa ta, ze słowa na słowo, staje się coraz ostrożniejsza, coraz bardziej banalna. Swobodny dialog myśli i uczuć byłby możliwy i w samotności. Skoro jednak samotność bohatera musi zostać złamana, skoro jego myśli i uczucia zostały ucieleśnione w postaci Władzia, dalszy dialog między nimi musi się odbywać według praw świata zewnętrznego. Według reguł gry międzyludzkiej, jakie w świecie zewnętrznym obowiązują.

W tej grze najbardziej niebezpieczne — bo najbardziej jednoznaczne — jest słowo; zaś spomiędzy wszystkich jednoznacznych słów najbardziej jednorazowe, nie pozostawiające żadnego odwołania, jest słowo mówione w cztery oczy. Ta wrażliwość towarzyska zmusza do cenzury własnych tekstów, stwarza potrzebę słów zdawkowych. Dlatego tak często rozmawia się ze znajomymi o pogodzie; dlatego mowa ludzka — obok zwrotów, za pomocą których się mówi — zawiera także zwroty, za pomocą których się milczy. Dlatego — obok kosztownych wyznań — tyle krygowania się i minoderii w *Dzienniku*.

Mówienie było nam wzbronione [...] a ta ostrożność w y w o ł w a ł a z n i c o ś c i j a k ą ś t r z e c i ą o b e c n o ś ć. (*Pornografia*; podkr. moje.) O właśnie! Przemilczając to, czego nie można powiedzieć w towarzyskiej rozmowie (a wszystkie rozmowy, jakie prowadzimy, są „towarzyskie", bo nawet literatura, kiedy zwraca się do ludzi, jest towarzyską rozmową); więc przemilczając to, czego nie można słowem wyrazić, świat pisarski Gombrowicza rozmnaża się we wciąż nowe (przedrzeźniające, uwznioślające, cząstkowe, szczątkowe, lub — rozbudowane) sobowtóry Pierwszej Osoby. To, czego nie można powiedzieć, może być wyrażone poza słowem, może być przetłumaczone na gesty i sytuacje.

Tak wyłania się w *Ślubie* „trzecia obecność" — wyłania się to, co między Henrykiem i Władziem nie zostało powiedziane: dwuznaczny stosunek bohatera do swej ziemiańskiej przeszłości i pełne napięcia, zagrożone wstrętem i zazdrością, kontakty z jego byłą narzeczoną, Manią. Widzimy dwór rodziców przemieniony w karczmę i Manię w postaci karczemnej dziewki. Do izby wtacza się Pijak, który sprzymierza się z Henrykiem w plugawieniu rodzinnego domu. Obecność Pijaka wywołuje pojawienie się następnych Pijaków, awantura przekracza dopuszczalne granice i wtedy dochodzi do głosu to, co znowu nie chce być słowem wyrażone: dochodzi do głosu ta lepsza, „synowska" cząstka uczuć bohatera. Na scenę wkracza Dostojnik, za nim Dostojnicy. Teraz z nimi Henryk się utożsamia, klęka przed Ojcem, „czyni go Królem". Król przyrzeka synowi ślub królewski z Manią... itd. Pierwszy aktor, drugi, trzeci, dziesiąty. „Gdy ludzkie sprawy / w sło-

wach nie mogą się zmieścić / To mowa pęka (*Operetka*). Mowa pęka — i wyłania z siebie nowe osoby dramatu.

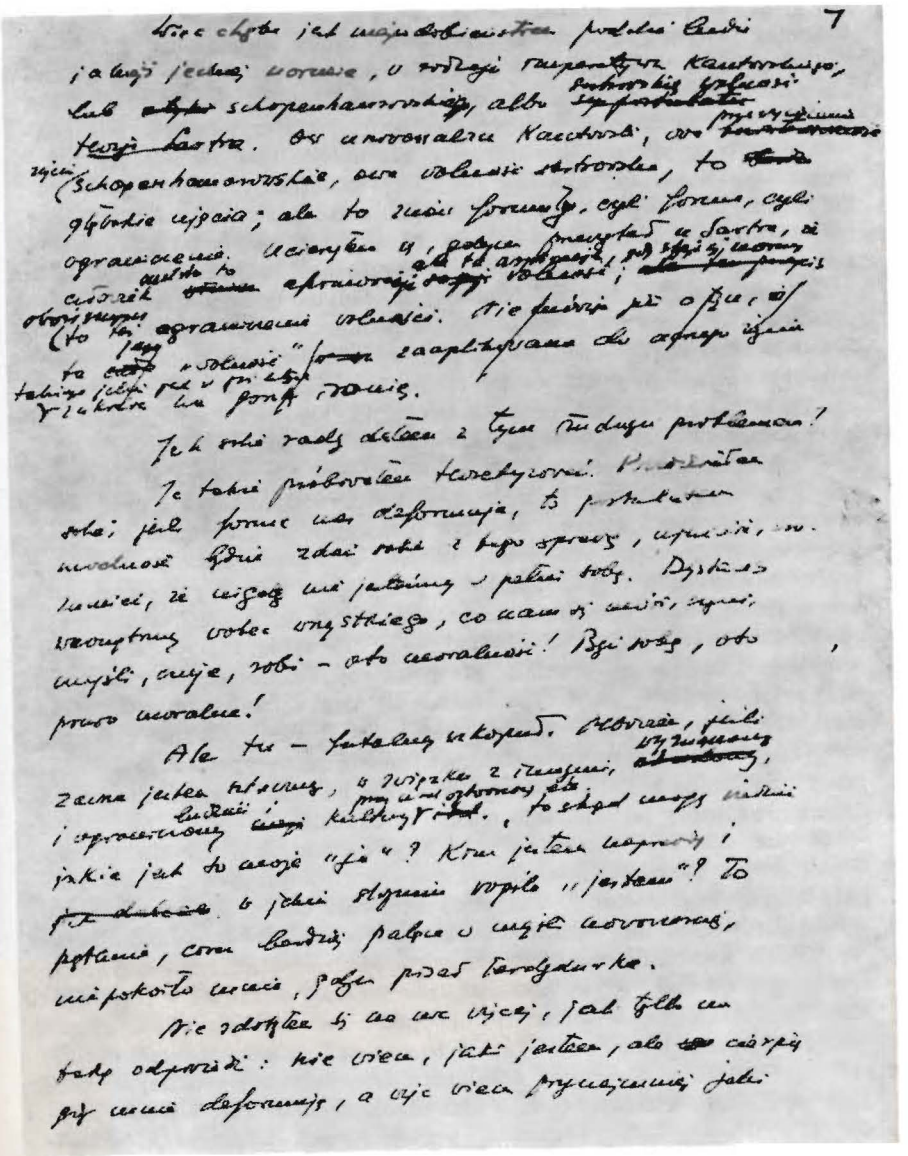
Narrator *Ferdydurke*, po nieudanej próbie rozmowy z sobą-dzieckiem, ucieka w literaturę, chce powierzyć swe wyznanie kartce papieru. Ponieważ jednak nie jest możliwe wyrażenie siebie — tylko siebie — w utworze literackim, w jego pokoju zjawia się monstrualny Pimko ze swą pamięcią kulturowego dziedzictwa literatury. Wiedzy tej narrator nie chce przyjąć — i oto zjawia się nowoczesna Pensjonarka: jej „brak przesądów" i gołe łydki mogą od kulturowego dziedzictwa uwolnić. Ale na dłuższą metę ten reżim nowoczesny równie jest uciążliwy, jak reżim staromodny — dlatego zjawia się Miętus. Miętus chce być wcieleniem naturalności, jednak przy bliższym oglądzie naturalność jego okazuje się być samą pozą, „gębą", jak tamte. Doskonalszym wcieleniem naturalności jest Parobek; tak, jego naturalność jest naprawdę naturalna — jest naturalna, lecz niema. Cóż więc pozostaje piszącemu?

Już odpowiedziałem: pozostaje ucieleśnienie tego, czego nie da się wyrazić słowem. Gombrowicz debiutował w roku 1933 tomem opowiadań *Pamiętnik okresu dojrzewania*. Pierwszy swój dramat, *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, opublikował dopiero dwa lata później. Lecz dramaturgiem był od początku — w momencie, gdy zaczął pisać. Nie znam drugiej twórczości prozatorskiej tak poprzenikanej mechanizmami właściwymi dramaturgii, jak proza Gombrowicza.

Dramatyczność polega przecież m. in. na tym, że sytuacje psychiczne są uzewnętrzniane i ucieleśniane — że nie są przekazywane wyłącznie słowem, lecz że są rozpisywane na sytuacje międzyludzkie, symbolizowane obrazem. Jest to mechanizm nieco podobny do tego, który działa w marzeniu sennym. W tym sensie można powiedzieć, że dramat posługuje się zawsze (w mniejszym lub większym stopniu) językiem onirycznym, symbolicznym — językiem, w którym doświadczenie wewnętrzne bohaterów wyrażone jest tak, jak gdyby było doświadczeniem zmysłowym; jak gdyby było czymś, co czynimy, lub czymś, czego inni dopuszczają się na nas. Takie są wymogi sceny. I takim też językiem z niezwykłą konsekwencją posługuje się zarówno dramaturgia, jak proza Gombrowicza.

Narrator *Trans-Atlantyku* klęka przed Ministrem Kosiubidzkim, komuś wypadły z kieszeni karasie, Józio w *Ferdydurke* wsypuje popiół do kompotu i zjada go wobec zdumionych Młodziaków — a dzieje się tak, ponieważ każde drgnienie ich psychiki, każda niezrealizowana intencja jest tłumaczona na sytuację obiektywną, „towarzyską". Myśli, uczucia i zamiary pokazane są jako czyny (w tym sensie można mówić o psychologicznym rodowodzie lub symbolicznym charakterze Gombrowiczowskiej groteski). Mimo żywej akcji i wielu zamieszanych w nią osób jedyną treścią tej twórczości jest bowiem świat wewnętrzny głównego bohatera. Zarówno proza jak dramaty Gombrowicza są rozpisanym na postacie i głosy u d r a m a t y z o w a n y m J a Pierwszej Oso-





**Rękopis artykułu W. Gombrowicza zawierającego ideę: „Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy mnie zniekształcają"**

by. „Od początku wszystko to było moje, a ja byłem taki właśnie jak wszystko" (w opowiadaniu *Zdarzenia na brygu Banbury*).

Tak; lecz w tym wyznaniu wraca dawna sprzeczność. Bo jeśli Pierwsza Osoba jest tylko łypiącym na zewnątrz okiem kamery, to jej lęki, obsesje, pragnienia — o których tak pomysłowo czytelników powiadamia — nie są przecież jej intymną własnością, lecz zostały jej z zewnątrz udzielone. Jej opowieść o życiu wewnętrznym można porównać do projekcji filmu — który wprawdzie musiał zostać gdzieś utrwalony na światłoczułej kliszy, lecz którego tworzywem jest świat zewnętrzny. I co pozostaje człowiekowi, który tę sprzeczność dostrzegł?

„Jeżeli szczerość jest mi niedostępna, jedyna dostępna mi szczerość polega na wyznaniu, że szczerość jest niedostępna" (*Dziennik 1953—1956*). Jeżeli nie mogę wyrazić swojej prawdy własnej, bo takiej „prawdy własnej" nie ma — pozostaje mi opowieść o dążeniu do własnej prawdy. Opowieść o własnym procesie twórczym. Opowieść o napisaniu lub niemożności napisania utworu, który zamierzało się napisać.

Dla wnikliwego czytelnika ten bliski związek Pierwszych Osób Gombrowicza z problemami twórczości jest oczywisty. Akcja *Ferdydurke* zawiązuje się tylko dlatego, że Józio przystąpił do pracy nad utworem literackim. Witold w *Kosmosie*, Witold w *Pornografii*, Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* są pisarzami — i jak pisarze mówią przede wszystkim o trudnościach opowiedzenia świata (więc i tej historii, którą mają opowiedzieć). Henryk w *Slubie* śni — „śni" akcję i pozostałe osoby sztuki. Jest bohaterem dramatu, ale pełni również funkcję dramaturga. Nie byłoby celowe rozstrzyganie, na ile jego przykre wspomnienia mają źródło w biografii twórcy, natomiast z całą pewnością można rzec, że perypetie sceniczne Henryka mówią o perypetiach autora w pracy nad sztuką pt. *Ślub*. Dramat powstaje na oczach widza za sprawą dramaturga, który jest cieleśnie obecny w dziele.

Zawsze ten sam dramat w stadium narodzin. Wszystkie utwory Gombrowicza przedstawiają chaos z trudem skupianych i znów rozpadających się elementów. Wszystkie Pierwsze Osoby występują zrazu w roli Śledzących (np. sędzia śledczy w *Zbrodni z premedytacją*), którzy usiłują zrekonstruować i wiernie opowiedzieć stan faktyczny. Aby wreszcie zrozumieć, że ta opowieść nie dojdzie do skutku. Tak Śledzący zmieniają się w Sprawców — stają się dramaturgami, którzy sami wydarzenia konstruują. Tak sędzia śledczy „skonstruował" zbrodnię. Tak Witold w *Kosmosie*, obezwładniony nieprawdopodobnym zbiegiem powieszeń, wieszając kota, świat uporządkował. Tak Witold i Fryderyk w *Pornografii*, za pomocą perwersyjnych inscenizacji, doprowadzili gasnącą akcję powieści do dramatycznego rozwiązania (nb. wygłaszając przy okazji wykład o Młodym Teatrze i aktorstwie „nowej fali"). Tak Fior w *Operetce*, aranżując bal, zaaranżował scenerię dramatu — a nawet (on, dramaturg obecny w dziele, ale i krawiec *en vogue*!) zaprojektował stroje, w których dramat został odegrany.



Jaki dramat? Jaka jest ta uniwersalna sytuacja dramatyczna, poprzez którą autor się wypowiada? Większość gwałtownych wydarzeń u Gombrowicza ma miejsce podczas ceremonialnych posiłków lub jest ich wynikiem. W wyniku uczty ginie Władzio w *Slubie*. Amelia w *Pornografii*, Ludwik w *Kosmosie*, Bolek Kalafior w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*, tytułowa Iwona. Ceremonialne posiłki są tutaj zawsze „początkiem końca" — by wymienić karczemną biesiadę, bal, weselne przyjęcie w I, II, III akcie *Ślubu*, nieustającą kolację *Kosmosu*, bal w *Operetce*. W *Ferdydurke* higieniczny obiad nowoczesny jest początkiem końca Młodziaków, ziemiańska biesiada — początkiem końca ziemiańskiego świata.

Bal. Bankiet. Piknik. Cercle. Biesiada. Uczta nieustająca. Uczta jest najbardziej dramagenną (rodzącą konflikty i umożliwiającą dramatyczne spełnienie) sytuacją w tym dziele. Można powtórzyć za *Pornografią*: „Obiad ten... zamazany, a podszyty dynamiką ukrytą, obfitujący w crescenda nieokiełznane i przenikający sprzecznymi sensami, niejasny niczym tekst wpisany w tekst". Obiad ten — ciągnie się przez całą twórczość Gombrowicza i skupia wszystko, co dzieje się między ludźmi. Więc co się dzieje między ludźmi?

Zacznę od kuchni. Mimo wyraźnie manifestowane zainteresowanie autora dla spraw jadłospisu, nie wydaje się, żeby bohaterowie jego byli smakoszami. Nieważny jest dla nich smak i substancja odżywcza potraw; potrawy stają się interesujące dopiero poprzez to, co ich pośrednictwem zostaje powołane. Sernik w *Pornografii* mówi o rodzinnym charakterze podwieczorku, burgund, roznoszony przez lokai w *Ślubie*, nie mówi o połysku wina i dojrzałym bukiecie, lecz o randze przyjęcia — potrawka z kury w ostatnim zdaniu *Kosmosu* nie oznacza wcale białego mięsa, żółtka i cytryny, oznacza tylko powrót narratora do poprzedniej, nudnawej egzystencji.

Nikt nie jest tutaj gourmandem zapatrzonym we własny przewód pokarmowy — je się zawsze „dla innych". Inżynierowa Młodziakowa gryzie z pewnym poświęceniem chudą pieczeń i w ten sposób ustanawia na oczach Józia nowoczesny styl życia — „styl sportowy, któremu siekane mięso jest zbyt łatwe" — wycelowany zarówno w arystokratyczne wydelikacenie, jak i w tłustawą miękkość mieszczańskiej kuchni. A znowu arystokraci wyszukanym doborem potraw potwierdzają własną wyniosłą pozycję. „Cóż by się stało, gdyby nie te wszystkie niuanse, rzekłbym, subtelności, odcienie i półtony, ten szyfh mistyczny, niezrozumiały dla niewtajemniczonych, któhym sfeha wyższa izoluje się od sfehy niższej" (*Operetka*). A znowu Kuleczka w *Kosmosie* swoją tłustą i pożywną sztuką kulinarną manifestuje ciepło i spoistość dawnej rodziny.

W tym świecie je się tak, jak się istnieje — wobec innych. Je się zawsze wobec innych — i przeciw czemuś. Tak wuj Konstanty w *Ferdydurke* dobiera sobie szynki przeciw porozumieniu Parobka z Miętu-

sem. Tak w *Biesiadzie*: wydaje się przyjęcie przeciw zakusom gminu, który usiłuje wedrzeć się do zamkniętego grona — i czy można bardziej dosadnie wyrazić prawdę, jak konsumując w czasie kolacji Bolka Kalafiora? Tak w *Iwonie* — gdzie karasie są tylko narzędziem mordu, a potrawą jest Iwona. Bowiem nie tylko dlatego wydaje się uczty, że pewni ludzie godni są zasiąść do nich; także dlatego, że zawsze jest ktoś, przeciw komu trzeba je wydać.

W tym świecie je się po to, żeby we własnych oczach — i w oczach innych — potwierdzić swą przynależność do grupy wybranej. Każda grupa społeczna, etniczna, zawodowa, każda klika i koteria stwarza swój „szyfh mistyczny" (może być nim trochę kminku wsypanego do mięsa albo biały kołnierzyk), który ją we własnym odczuciu wywyższa, „czyni arystokracją". Ponad wszystkie grupy pozostałe i kosztem wszystkich grup pozostałych. Dopiero tak wywyższona grupa staje się społecznością — eliminując niepowołanych, broni się przed falami znajdującego się na zewnątrz morza.

Uczta jest najbardziej widowiskowym wyrazem tego obcowania ludzkiego. Uczta-Forma, konwenans. Uczucia jej uczestników można określić słowami, których narrator *Pornografii* użył, aby oddać uczucia uczestników Ak-owskiego spisku: „Sieć, która wszystkich nas spowijała, wiążąc ze sobą, lecz zarazem czyniąc nas obcymi sobie [...] Każdy mógł powiedzieć tyle tylko, ile było mu wolno — reszta to było dolegliwe, ciążące milczenie".

Pierwsza Osoba zajmuje pozycję graniczną — między uczestnikami uczty i ofiarą. Nigdy nie solidaryzuje się w pełni z tymi, którzy mają zostać zjedzeni (na przeszkodzie stoją często bariery społeczne), lecz jednocześnie życie własnej sfery obserwuje z takiego dystansu, który sprawia, że narzuconą sobie Formę odczuwa szczególnie dotkliwie. Pierwsza Osoba nie umie się przystosować do środowisk i zjawisk, w których, owszem, niegdyś żyła — do rodzinnego domu (w *Iwonie, Ślubie*), do ziemiaństwa i do inteligencji (w *Ferdydurke*), do polskości (w *Trans-Atlantyku*), do europejskości, europocentryzmu (np. w *Dzienniku*). Nie mogąc się w tych rzeczywistościach pomieścić, chce je zniszczyć — usiłowania te stanowią główny przedmiot narracji.

Jakże jednak niekonsekwentnie swe działania podejmuje i jak niekonsekwentnie opowiada o nich! Henryk w *Ślubie* brata się z Pijakiem. Józio w *Ferdydurke* brata się z Miętusem, który „bra...ta się" z Parobkiem. W *Pornografii* ze Skuziakiem brata się Fryderyk, narrator *Dziennika* błąka się wśród mieszkańców dzielnicy Retiro, a Książę w *Iwonie* wprowadza do domu rodziców twór tak dziwny, jakim jest tytułowa bohaterka — domyślamy się, że podkładają w ten sposób materiał wybuchowy pod bastiony Formy. Dalszy rozwój narracji wykazuje jednak, że Pierwsza Osoba gotowa jest każdej chwili swych sojuszników zdradzić i przyznać wielosłowną rację ludziom, przeciw którym chciała wystąpić. O czym świadczy np. los Iwony. O czym świadczą liczne polemiczno-apologetyczne diatryby *Dziennika*.

**Witold Gombrowicz w Vence, 1968. Fot. B. Paczoski**

Nie mogąc się pomieścić w zastanej Formie, Pierwsza Osoba wie tyle, że coś się nie zgadza — ale wcale nie jest pewna, w co należy ugodzić. „W pustce grzmotów bębna tego owoc zabójstwa dojrzewa, i tylko nie wiadomo — Synobójstwo czy też Ojcobójstwo?" (w *Trans-Atlantyku*). Ilekroć trafia na przejawy wspólnego bytowania, nie ustaje w pomysłach, aby tę uładzoną rzeczywistość doprowadzić do wijącego się na podłodze kłębowiska. Tak kończy się wątek Młodziaków w *Ferdydurke* i tak kończy się w *Ferdydurke* wątek ziemian. Tak w *Ślubie* Henryk wydaje bal zaręczynowy, na którym demaskuje fałsz własnej gry, łamie konwenanse, obraża gości. Po czym:

**HENRYK** A teraz co? Co teraz trzeba robić, wielki szambelanie, ażeby przyjęcie to stało się normalnym, dworskim przyjęciem?
**SZAMBELAN** (obwieszcza)
Cercle.
Cercle.
Cercle.

Sytuacja uczty, naruszona wybrykiem Pierwszej Osoby, wraca do punktu wyjścia. Lokaje wnoszą Oporto, Szambelan i Kanclerz chylą się przed Henrykiem-Królem. „Cercle.Cercle.Cercle." — jak zanikające kręgi na wodzie po wrzuceniu kamienia.

Niekonsekwencja Gombrowicza. Wszyscy jego narratorzy i bohaterowie autorscy, będąc nieodrodnymi dziećmi tej a nie innej epoki, usiłując sprzeciwić się unifikującym zakusom współczesnego świata, czynią wszystko, aby spotęgować swoją indywidualność. Lecz gdy tylko zaczynają „nagromadzać się w sobie", pojawia się to drugie, zewnętrzne spojrzenie, które ich rozsprzęga. „Nagromadzeni w sobie", rozpadają się na własne sobowtóry — i w grze sobowtórów giną. Giną wraz z własnymi pragnieniami, wraz z godnymi pochwały i zaaprobowanymi przez autora dążeniami swego czasu. Chcieli być „tylko sobą", swoimi przewodami pokarmowymi, właścicielami osobnych ciemni — „ustanawiali jednostkę". Lecz zobaczyli społeczeństwo. Zobaczyli wytworzone w procesie społecznym formy wspólnego bytowania, którym trzeba się podporządkować.

Dramat Gombrowicza (w tym węższym, literaturoznawczym, i w tym szerszym znaczeniu) powstaje dlatego, że Pierwsza Osoba nie umie zrealizować celu, do realizacji którego została powołana.

Wyrazem tej niekonsekwencji są sprzeczne deklaracje autora. Na przykład w Przedmowie do *Trans-Atlantyku*: „Mam na oku (jak zawsze) wzmocnienie, wzbogacenie życia indywidualnego, uczynienie go odporniejszym na gniotącą przewagę masy". Na przykład w *Dzienniku 1957—1961*: „Moje ujęcie człowieka, jako istoty stwarzającej się w związku z innymi, konkretnymi, ludźmi, pchało mnie zawsze w stronę wszelkiego, ściślej zadzierzgniętego, obcowania".

Ta sprzeczność sięga samego sposobu patrzenia na świat. Autor ostentacyjnie manifestuje zainteresowanie człowiekiem, ba, sobą — lecz przecież w swych powieściach i dramatach nie zajmuje się wcale ludźmi; zajmuje się rekwizytami i sytuacjami. Nie mówi o wytwórcy, tylko o jego wytworach. Nie interesują go dążenia i pragnienia ludzkie, tylko narzędzia, którymi ludzie, dla ich realizacji, się posługują. Listek sałaty, który przecina dyskusję (w *Kosmosie*), jest ważniejszy od meritum dyskusji. Prawdziwymi bohaterami jego utworów są stroje i potrawy, bale i przyjęcia; nie ich uczestnicy. O tak, ci są wielomówi i skorzy do zwierzeń — a autor cierpliwie ich kłopotów wysłuchuje.

Lecz zawsze ma do powiedzenia o swych bohaterach tyle: „To tak jakby wszyscy razem wyznaczali każdemu z osobna jego miejsce, jego »głos« w orkiestrze" (*Dziennik 1957—1961*). Fascynuje go Forma, towarzyski szyfr, ceremoniał; nie zajmuje się pojedynczym „głosem". To sprzeczność między przesadną uwagą, jaką autor *expresis verbis* darzy każde indywiduum, a sposobem oglądania człowieka — od zewnątrz. „Obiad ten... niejasny".

Symbolicznym podsumowaniem Jego drogi może być postać Gnula z opowiadania *Bankiet*. Król — ale i drobny łobuz, poniżany przez królewską radę — obecny na ceremonialnej uczcie, zdemaskowany przez otoczenie, zaczyna uciekać. I oto: „SROMOTNA UCIECZKA KRÓLA STAJE SIĘ ATAKIEM JAKIMŚ i już nie wiadomo, czy KRÓL UCIEKA, czy też KRÓL PĘDZI W PRZESTRZEŃ NA CZELE BANKIETU". Zmuszony do ucieczki, zamienia się w inspiratora ataku. „W tym kierunku idę — i nie dlatego, żebym chciał, ale że muszę" (*Dziennik 1953—1956*). Jest to opowieść o człowieku, który przeżył inne życie niż to, do którego został przygotowany; o artyście, który stworzył inne dzieło, niż zaplanował, i narzucił ludziom inną, niż zamierzył, myśl.

---

**SKRÓTY W EGZEMPLARZU REŻYSERSKIM**

**(strony i wiersze podane wg wydania: W. Gombrowicz, „Trans-Atlantyk. Ślub" z komentarzem autora, Warszawa 1957)**

| | |
|---|---|
| s. 158 od w. 3 od góry | [I zapewne dziwne ...] |
| do w. 15 od góry | [... Zaklęcie przemieniają] |
| s. 159 od w. 1 od góry | [A jednak nie mogę ...] |
| do w. 3 od góry | [... w podobnych wypadkach?] |
| od w. 9 od góry | [Ha, do diabła ...] |
| do w. 22 od góry | [... Wszystko jedno!] |
| s. 181—182 od w. 6 od dołu | [Może kula uszkodziła ...] |
| do w. 4 od góry | [... niż wszystko jest możliwe] |
| s. 183 od w. 10 od dołu | [Tak, to prawda ...] |
| do w. 6 od dołu | [... stoi ze swoim palcem, jak idiota!] |
| s. 189—192 od w. 2 od dołu | [1 ZDRAJCA (do Pijaka):] |
| do w. 9 od dołu | [... Ale napijmy się... Zdrowie N. Pana!] |

| | |
|---|---|
| s. 194 od w. 15 od dołu | [To idiotyczna intryga ...] |
| do w. 1 od dołu | [... Jestem trzeźwy!] |
| s. 196 od w. 17 od góry | [Jeden pijak, aby trzeźwego ...] |
| do w. 20 od góry | [... innego pijaka, który] |
| s. 198 od w. 12 od dołu | [Jak strasznie wszystko mi ...] |
| do w. 9 od dołu | [... Zapanować] |
| s. 203 od w. 12 od góry | [Nie chcę tańczyć ...] |
| do w. 14 od góry | [... uszanowania mojej woli] |
| s. 209 od w. 16 od góry | [Ja już ...] |
| do w. 19 od góry | [... spałem] |
| s. 213 od w. 8 od dołu | [Oni zdradzają mnie! ...] |
| do w. 1 od dołu | [... tak się podaje jabłka, gruszki, albo brzoskwinie] |
| s. 214 od w. 18 od góry | [By — może Władzio ...] |
| do w. 24 od góry | [Hej, hej, hej] |
| s. 215—216 od w. 17 od dołu | [MATKA (dramatyczno-sielska):] |
| do w. 1 od góry | [... brze się składa] |
| s. 216 od w. 13 od dołu | [MATKA: ...] |
| do w. 1 od dołu | [... On ciebie pobił?] |
| s. 226 od w. 10 od góry | [O, ten człowiek ...] |
| do w. 13 od góry | [... giczny!] |
| s. 227 od w. 11 od góry | [HENRYK: ...] |
| do w. 7 od dołu | [... szę klęczeć i ofiary składać, jak we śnie] |
| s. 230 od w. 11 od dołu | [Odkąd zostałem ...] |
| do w. 1 od dołu | [... sztuczne, niż sama prostota] |
| s. 231 od w. 16 od góry | [Jestem trzeźwym ...] |
| do w. 22 od góry | [... [dziew]kę] |
| s. 231—232 od w. 5 od dołu | [Zaraz. Ja nie jestem ...] |
| do w. 2 od góry | [...Wszystko z ludzi!] |
| s. 235 od w. 7 od dołu | [(do mebla) Spoglądasz na mnie! ...] |
| do w. 5 od dołu | [... spojrzę, mnie ogląda] |
| s. 236 od w. 11 od góry | [Cóż stąd ...] |
| do w. 14 od góry | [... Sobą?] |
| s. 237 od w. 5 od dołu | [Jakieś tam przyjmujecie ...] |
| do w. 3 od dołu | [... losu naszego] |
| s. 241 od w. 11 od dołu | [Najdroższa, gdybyż ten ...] |
| do w. 5 od dołu | [... Jak dawniej cię kochałem] |
| s. 242 od w. 17 od dołu | [Dlaczego te staruszki ...] |
| do w. 10 od dołu | [... utwierdzić się w wielkości swojej] |
| s. 243—244 od w. 10 od góry | [Co to za wariat ...] |
| do w. 3 od dołu | [... niech ucałuje jej piętę] |
| s. 247—248 od w. 12 od dołu | [Czarownych olśnień ...] |
| do w. 1 od góry | [... ma jak len] |
| s. 250—251 od w. 12 od dołu | [Jak gdyby z piwnicy wyszli!] |
| do w. 9 od dołu | [... Nic.] |
| s. 257 od w. 17 od góry | [Nie! Ja tu za nic ...] |
| do w. 27 od góry | [... dym!) |


KIEROWNIK TECHNICZNY:
JERZY TACZALSKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
MIECZYSŁAWA MACIEJEWSKA
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
BRONISŁAW KROWICKI



**UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY**

**Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 378—89.**
**Przyjmujemy zgłoszenia osobiste i telefoniczne.**

| Ceny biletów | norm. | ulgowe |
|---|---|---|
| I strefa | 21 zł | 15 zł |
| II strefa | 17 zł | 12 zł |
| III strefa | 13 zł | 9 zł |



**PROJEKT OKŁADKI: NICOLE NASKOW**
**REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA**

**Cena zł 8.—**

W.D.Kart. 250/76, 4000, (L-8) II nakład

# Witold Gombrowicz

# ŚLUB

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA
JERZY GRZEGORZEWSKI

MUZYKA: STANISŁAW RADWAN

Witold Gombrowicz

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY

PREMIERA 6 STYCZNIA 1976