ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

Witold Gombrowicz

KOSMOS

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

Witold Gombrowicz

Scena 61

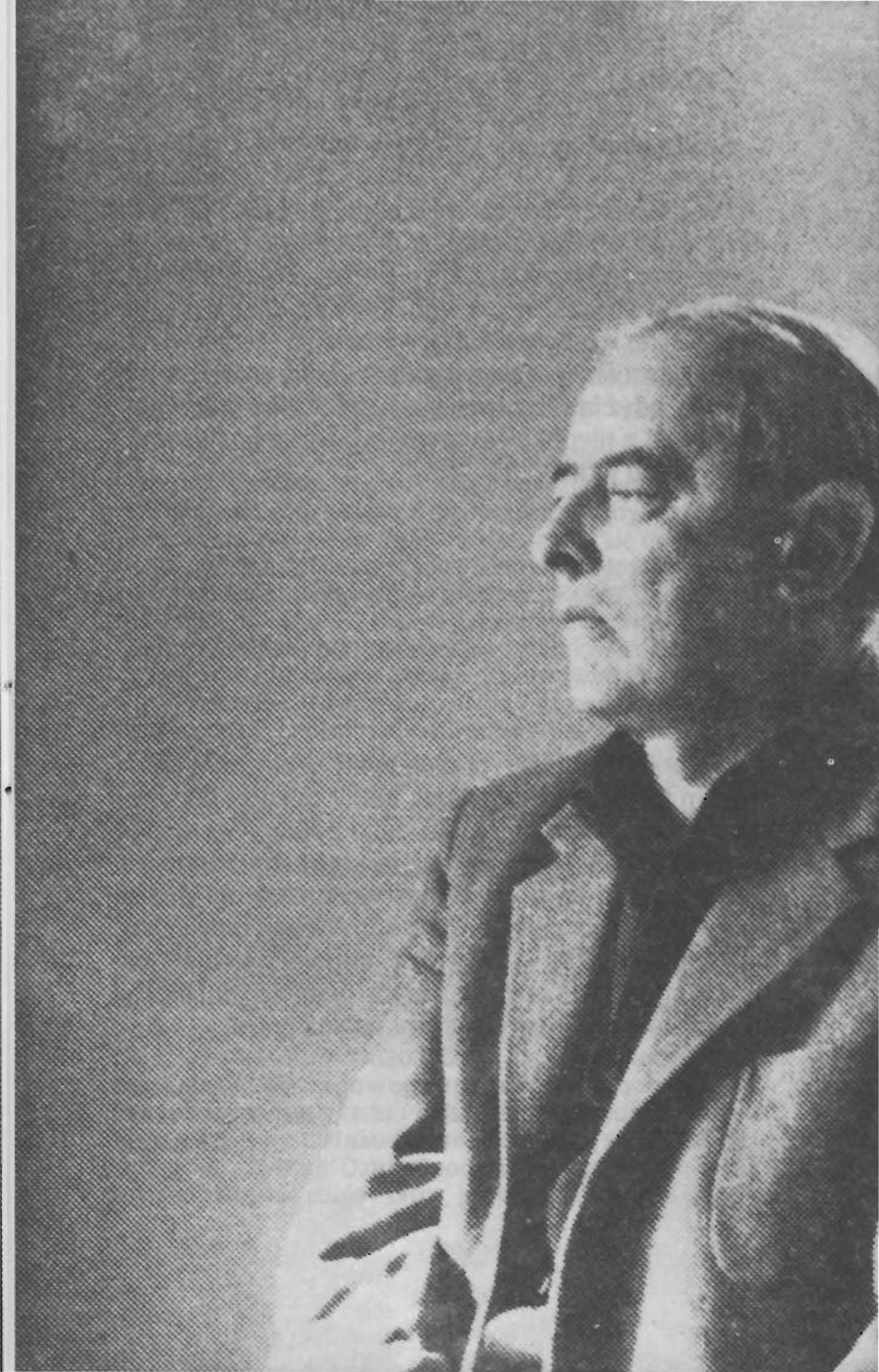
KOSMOS

Gombrowicz	— KRZYSZTOF TYNIEC
	— TOMASZ DEDEK
Fuks	— HENRYK TALAR
Leon	— JERZY KAMAS
Kulka	— KRYSTYNA TKACZ
Lena	— KATARZYNA MIERNICKA
Ludwik	— MARCIN SOSNOWSKI
Katasia	— MARIA CIUNELIS
Lulusia	— ANNA GORNOSTAJ
Luluś	— GRZEGORZ DAMIĘCKI
Tolo	— JACEK BORKOWSKI
Ksiądz	— MAREK LEWANDOWSKI

Adaptacja i reżyseria
ANDRZEJ PAWŁOWSKI

Scenografia
MARCIN STAJEWSKI

Prapremiera w październiku 1991
Pierwsza premiera w sezonie 1991/92



1962/II

Środa, Hurlingham

Przyjechałem tu wczoraj o piątej po południu, mając w walizce kilkadziesiąt stron już wcale dobrze napoczętego *Kosmosu*. Jazda nie udała się. Mam ostatnio pecha do jazd. W pociągu, który już czekał na stacji w Onze, nie było siedzących miejsc — dałem mu odejść oczekując na następny — i oczekiwałem na stojąco, gdyż ławki były zajęte — a oczekując przyglądałem się z niepokojem gęstemu, coraz gęstszemu, napływaniu ludzi...

1962/II

W nocy

Mój pokój jest niski i podługowaty, z dużym okratowanym oknem. Jak zawsze, kiedy dokądś przyjeżdżam, rozłożyłem na biurku moje papiery — rozpoczęty *Kosmos* — i rozejrzałem się, żeby zobaczyć gdzie jestem. Była już blisko dwunasta, oni poszli spać i ja też sposobiłem się do snu. Wszak przyjechałem aby wypocząć w ciszy i aby „odnaleźć siebie" (jak mówi Ernesto) po rozgardiaszach ostatnich dni, kiedy to dostałem się w wir chwilami paniczny (...)

W. Gombrowicz
„Dziennik 1961-1966"
Kraków 1986

Dominique De Roux

Rozmowy z Gombrowiczem

(fragmenty)

G.: — [...] Kiedy wstępowalem na pokład „Federico" w Buenos Aires, miałem za sobą 23 lata 226 dni Argentyny [obliczyłem], a ze sobą, w walizce, skrypt nieukończonej powieści, *Kosmosu*. [...]

R.: — To ona przyniesie panu Międzynarodową Nagrodę Literacką, największą po Noblu.

G.: — O czym pojęcia nie miałem tańcząc z nią razem na wodach Atlantyku. Nagrody dotąd omijały mnie starannie, dobijałem sześćdziesiątki, a nie zaznałem nigdy ich smaku, przyzwyczaiłem się do myśli, że nie nadaję się do nagród.

Kosmos? Już mnie zaczyna trochę nudzić to walkowanie moich utworów, a chyba i pan ma dosyć. Kończmy. *Kosmos* dla mnie jest czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek — zapatrzony w nią i nią porwany — usiłujący odczytać, zrozumieć powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć... mnie się zdaje, że groza *Kosmosu* zostanie odczytana ale nie tak prędko.

R.: — *Kosmos* jest surowy, oszczędny, o wiele mniej tu zabawy niż w innych pana rzeczach.

G.: — [...] Mnie *Kosmos* zdolny jest zaniepokoić i nawet przerazić — dlaczego? Gdyż w ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec? Nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz *jestem jaki jestem*, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny. I boję się jej, Formy, jak dzikiego zwierza! Czy inni podzielają moje niepokoje? O ile? Jeśli ktoś nie czuje Formy, jak ja, jej autonomii, jej do-

wolności, jej furii stwarzającej, kaprysów, perwersji, spięt-rzeń i rozpadów, niepohamowania i bezgraniczności, nieustannego splatania się i rozplatania, cóż *Kosmos* mu może powiedzieć? W przyszłości, jeśliby takie odczucie formy stało się bardziej rozpowszechnione, może zdoła przyprawić o dreszczyk.

W ogóle trzeba powiedzieć, że powodzenie mojej literatury uzależnione jest od pewnej ewolucji odczuwania... która nastąpi, albo nie.

R.: — Już ostatniej wojnie zawdzięcza pan niemało, po niej zaczęto pana czytać zupełnie inaczej. Ale tej nowej ewolucji, która *Kosmos* uczyni bliższym czytelnikowi, nie jest pan taki pewny?

G.: — Pewny? Prawie. Wszystkie znaki na niebie i ziemi o tym świadczą, kryzys ideologii, wzrastające zainteresowanie formą, tendencje najnowsze sztuki. Tylko, że mnie to nie wystarcza. Jeśli ten wzrastający formalizm nie zostanie zrównoważony humanizmem, to jest człowiekiem, to jest ludzkim bólem, poezją, pasją, na tej nowej Saharze zginę, ja i moje utwory. Nie ja jeden, zresztą.

R.: — Atakuje pan malarzy. Ale niech pan przyzna, że pańskie traktowanie formy jest zbliżone do tego, co dziś robi malarstwo.

G.: — [...] W literaturze, która na szczęście nie jest czystą sztuką, która na szczęście jest czymś więcej, niż sztuką, można zdobyć się na to co robi malarstwo i na coś ważniejszego jeszcze, na coś akurat przeciwnego. Można być tym bardziej ludzkim, im bardziej jest się nieludzkim, tym bardziej konkretnym im bardziej abstrakcyjnym. Sprzeczność, wie pan, przekora, to nieodzowne dla ducha! Życie jeszcze raz musi być przeciwstawione sztuce. I formie.

W *Kosmosie* nie tylko mogę — za pomocą słowa — dać rozpad świata na elementy formy. Mogę również odtworzyć reakcje człowieka, najzwyklejszego, na taki proces rozkładowy, jego lęk, rozpacz, przypuśćmy i w ten sposób znowu człowiek, a nie forma, stają się moim centrum. U mnie forma może być piekłem, lub rajem, u malarza musi być „forma jako taka". Gdyby obraz mógł dać zarazem „formę jako taką" tudzież nudę człowieka, który się w nią wpatruje, nie miałbym powodu do zastrzeżeń.

Od tego ponownego uczłowieczenia nieludzkości zależy, moim zdaniem, czy literatura przyszłości będzie dyndać w próżni, wyczyniając przeróżne esy floresy, czy też stanie na nogach. Jeśli mam rację, wygram, a jeśli nie... może też wygram, tylko że będę inaczej czytany.

Wyzwoliliśmy bestię Formy, teraz trzeba ją wziąć za rogi.

R.: — Czy nie z tego podwójnego u pana stosunku do formy — którą pan jednocześnie wyzwala i poddaje człowiekowi — wywodzą się sprzeczne opinie o *Kosmosie*? Są tacy, dla których bieg zdarzeń w *Kosmosie* jest nienaturalny, chropowaty, sztuczny. A znów inni skarżą się, na odwrót, że powieść utrzymana jest w tonie zanadto realistycznym i przypominającym klasyczne utwory.

G.: — Chropowatość? Sztuczność? To mówią ci, co nie zauważyli, że *Kosmos* nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię — dajmy na to — tragicznej miłości. Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych... jakżeby takie formowanie nie miało wywołać zgrzytów, oporów, fałszów, co chwila niezdarna konstrukcja zapada się w chaos. *Kosmos* jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania.

Realizm? Klasycyzm? To zarzut tych, co nie spostrzegli, że *Kosmos* jest najzwyklejszą relacją zwyklego studenta, który swoje przygody opowiada. Student zamieszkał w pensjonacie, poznał dwie kobiety, jedną o ustach spotworniałych wskutek wypadku samochodowego, drugą o ustach powabnych, te usta mu się kojarzą, stają się obsesją, poza tym zobaczył wróbla powieszonego na drucie i patyk wiszący na nitce... i to wszystko, trochę z nudów, trochę z ciekawości, trochę z miłości, z gwałtownej namiętności, zaczyna go wciągać w pewną akcję... której oddaje się nie bez sceptyzmu. Cóż w tym takiego nadzwyczajnego? Każdemu może się zdarzyć. Dlaczegóż aby to opowiedzieć miałbym uciekać się do czegoś więcej, niż zwykle opowiadanie?

Kosmos wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata.

R.: — [...] Czy pan nie jest trudny? Piszący dla przyszłości? Z teoriami? Z koncepcjami? Czyż to też nie jest literatura eksperymentalna?

G.: — Jestem humorysta, pajac, linoskoczek, prowokator, moje utwory na głowie stają żeby się spodobać, jestem cyrk, liryzm, poezja, groza, walka, zabawa — czegóż pan chce więcej? Jestem trudny, to prawda, tam gdzie nie można inaczej, ale jeśli kto pisze w śmiertelnym strachu, że znudzi, to ja! Zdumiewają mnie owe sesje, na których literaci odczytują na głos swoje płody. Jakbym nie był w stanie przeczytać jednej strony mego maszynopisu, tak się boję ziewania! [...].

[...] Otóż artysta, wie pan, jest istotą systematycznie okłamywaną od pierwszego słowa, jakie napisał. Nawet ja nie zdobyłbym się na okrucieństwo, żeby powiedzieć osobie, która wręczyła mi utwór krwawym potem długotrwałego wysiłku oblany i zawierający najdroższe nadzieje, że nie przeczytałem, nie mogłem przeczytać. Więc zawsze coś w rodzaju „tak, tak, miejscami niezwykle ciekawe, pod pewnymi względami może do pewnego stopnia bardzo...choć może"... itd. Cóż robić? Człowiek wie, że kłamie, i wie, że inni też skłamią, i że ten biedak życie zmarnuje karmiąc się kłamstewkami, które z biegiem czasu coraz bardziej będą go spowijać i że one nawet doprowadzą go w końcu do jakiejś pozornej realizacji w świecie artystycznym, która znów nowe wywoła kłamstwa etc. etc. etc.

Nawet najlepsi z nas bez przerwy są okłamywani. Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Krytyk, przyjaciel, obcy, wydawca, znawca, wielbiciel... kłamią, kłamią, kłamią... *Odkłamać* choćby odrobinę, taki jest dziś najwyższy postulat sztuki.

Dominique De Roux
Rozmowy z Gombrowiczem
Instytut Literacki,
Paryż 1969

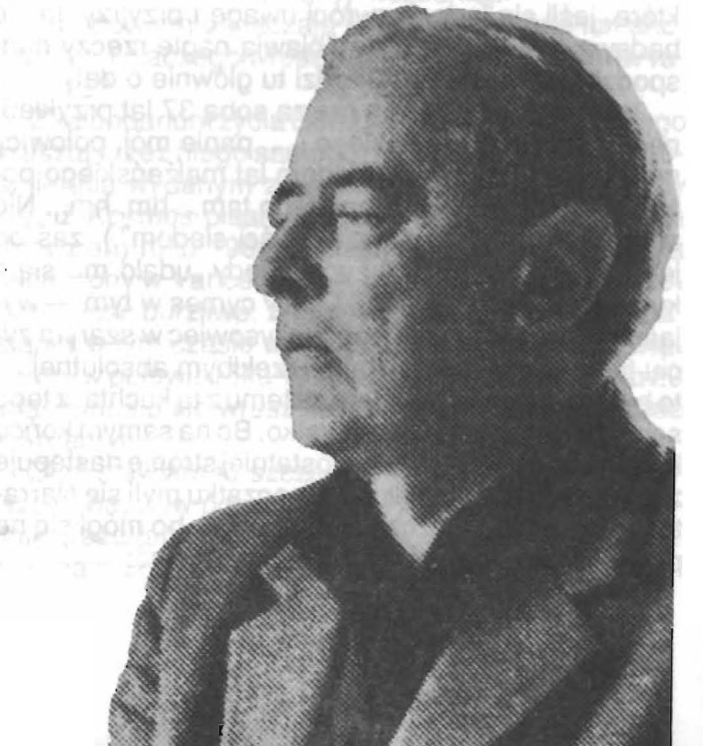
1963/VII

18.V.63, Berlin

Piszę te słowa w Berlinie.

Jak się stało? Na styczeń i luty, najgorętsze miesiące argentyńskiego lata, pojechałem do Urugwaju żeby zaszyć się w lasach nad oceanem z moim *Kosmosem*, już bliskim końca, a jednak wciąż denerwującym, bo finał nie chciał się objawić, mnie zdawało się że ten finał trzeba pchnąć w inny wymiar — ale jaki? — rozwiązania, które mi się nasuwały, nie były zadawalające. Las, fal i piasku monotonia, uśmiechnięta i wykąpana łatwość urugwajska, okazały się w tym roku łaskawe dla mojej pracy, wracałem z wybrzeża drżąc z niecierpliwości by dalej użerać się z tekstem i ufny, że narastająca forma dla sobie sama radę z trudnościami. Nadszedł dzień powrotu do Buenos Aires (...).

W. Gombrowicz
„Dziennik 1961-1966", Kraków 1986



Antoni Libera

KOSMOS

wizja życia — wizja wszechświata

Wizję, którą *Kosmos* objawia, chętnie kojarzę z wizją kosmosu Laplace'a. Rzecz jasna u Gombrowicza idee nie są wyrażone *explicite*. Pragnę jedynie zauważyć, że z tego, co warstwa fabularna sobą przedstawia, daje się wyprowadzić pewna ostateczna wizja, albo odwrotnie: opisana rzeczywistość stanowi wizji tej ilustrację. Mamy tu więc do czynienia z dwiema jak gdyby płaszczyznami: przedstawioną i sugerowaną; przedstawiona — to opisana historia, sugerowana zaś — niedopowiedziane konsekwencje filozoficzne tej historii (...).

(...) W spowiedzi Leona występuje kilka na pierwszy rzut oka nieważnych (wręcz niezauważalnych wskutek swej pozornej dowolności) szczegółów, na które, jeśli się jednak zwróci uwagę i przyjrzy im się badawczo a wnikliwie, to objawią nagle rzeczy nadspodziewanie istotne. Chodzi tu głównie o daty.

Jak pamiętamy, Leon ma za sobą 37 lat przykładnego pożycia małżeńskiego („... panie mój, połowicy mojej przez trzydzieści siedem lat małżeńskiego pożycia ani razu z żadną inną tego tam... hm, hm... Nie zdradziłem. Ani razu. Trzydzieści siedem".), zaś od jego największej frajdy życia, kiedy „udało mu się z kuchtą" — dzieli go lat 27 („Cały cymes w tym — wyjaśnił rzeczowo — że Leoś Wojtysowiec w szarym życiu tylko jednej zaznał frajdy, rzekłbym absolutnej... i to było dwadzieścia siedem lat temu z tą kuchtą, z tego schroniska"). Ale to nie wszystko. Bo na samym końcu książki, na dosłownie przedostatniej stronie następuje zastanawiająca pomyłka. Na początku myli się Narrator — co można jeszcze zrozumieć — bo mógł się na przykład przesłyszeć albo źle zapamiętać:

Czy on spinki szukał? Może nie spinki wcale, może to było miejsce, do którego nas prowadził, owo miejsce sprzed lat dwudziestu trzech?

Ale w chwilę później tę samą pomyłkę popełnia Leon:

Ja spinki szukam, a widzę, że ten kamień... Ja już tu byłem... Przecie ja tutaj przed dwudziestu trzema laty... (K. 157)

Czyżbyśmy mieli do czynienia z niedopatrzeniem Gombrowicza? Czy też niekonsekwencja ta jest umyślna i coś oznacza albo ukrywa?

Otóż potwierdza ona dwie rzeczy: po pierwsze zasygnalizowaną na początku tego szkicu hipotezę, iż *Kosmos* pisany był pod dyktando rzeczywistości dziejącej się w trakcie pisania, a po drugie intuicję, że dzieło to ma charakter wyjątkowo osobisty czy wręcz prywatny — jak to określiliśmy wcześniej.

Cóż bowiem oznaczają te lata? Dlaczego ich akurat tyle? I dlaczego wreszcie raz 27, a innym znów razem 23?

Z kalendarium życia Gombrowicza, sporządzonego zresztą przez niego samego, a wydrukowanego w pośmiertnie wydanym zeszycie *L'Herne*, dowiadujemy się, iż *Kosmos* pisany był od końca 1961 do końca (grudzień) roku 1964. Zaczęty więc w Argentynie, a skończony w Vance, miał — przyznać trzeba — narodziny dość burzliwe, zważywszy na zmiany, jakie nastąpiły w tym czasie w życiu autora. Jak bowiem wiadomo, w połowie roku 1963 (kwiecień), po przeszło 23 latach, udało się wreszcie Gombrowiczowi wyjechać z Argentyny.

Otóż stawiam tu szczegółową już hipotezę, iż wyjazd bohaterów powieści w góry — stanowi odpowiednik (rezultat) wyjazdu Gombrowicza z Argentyny. Nie mam co prawda w ręku żadnych dowodów rze-

czowych, które by zaświadczyły, że istotnie fabularny ten pomysł zrodził się czy też wyniknął pod wpływem wydarzenia z życia pisarza, spróbuję jednak dowieść tej tezy na podstawie samego tekstu oraz pewnych danych biograficznych, wziętych ze wspomnianego już kalendarium.

Jak pamiętamy, wyjazdu w góry nic wcześniej w akcji *Kosmosu* nie zapowiada, nic do niego nie przygotowuje, nic doń nie doprowadza; następuje on nagle i niespodziewanie, a fakt, że się coś takiego stało — relacjonowany jest *ex post*. I — co dziwniejsze — w środku rozdziału. Oto ni stąd, ni zowąd padają nagle słowa: „Następnego rana wczesnym rankiem wyruszyliśmy na wycieczkę w góry" (K. 85). Po czym Narrator opowiada, jak do tego doszło:

„Był to pomysł Leona, nienowy, od dawna już ględził, że ja wam zadam coś nowego, podpuszczę wam w górach ojczystych dziwną słodycz..." (...).

Powracając do „drugiej części" *Kosmosu* spostrzegamy bez trudu, iż mamy w niej do czynienia z analogicznymi elementami: Leon wyciąga wszystkich na wycieczkę przecież nie dla ogólnej rozrywki, nie dla widzów, lecz dla swego, ściśle prywatnego i sekretnego zarazem, celu: pragnie mianowicie uczcić rocznicę swojej największej frajdy życiowej, pragnie powrócić do zaklętego miejsca, gdzie przed 27 laty „udało mu się z kuchtą" ze schroniska. Pragnie więc powrócić do świątyni jedynego *młodzieńczego spełnienia*, do młodości tedy i do spełnienia, a uczczeniem rocznicy powtórzyć spełnienie, z tym tylko, że inaczej już: odgrywając je i wystawiając na widok publiczny. Będąc motorem całej wyprawy, pociągając za sobą całą gromadę ludzi, nie może on jednak przewidzieć (tak jak Gombrowicz w Argentynie), że pielgrzymka ta zakończy się śmiercią, nie jego co prawda, ale Ludwika.

Jak więc widać, mamy tu do czynienia z identyczną nieomal strukturą (schematem) jak w życiu Gombrowicza. Dodajmy jeszcze, że opisy wyjazdu z Argentyny bardzo przypominają opisy jazdy bohaterów w góry (identycznie eksponowany motyw oddalania się) oraz wyjawmy wreszcie tajemnicę owych lat: 37, 27, 23.

Trzymając się powyższych ustaleń, orzekających więc, iż pomysł wyjazdu w góry oraz całe jego znaczeniowe nasycenie powstały pod wpływem wyjazdu Gombrowicza z Argentyny, musimy przyjąć, że cała historia dziejąca się już w górach została napisana w Europie, czyli głównie w 1963. Mamy zresztą i w tym względzie pewne poszlaki; w tekście mianowicie zaznaczone zostało, iż rocznica wypada w lipcu (s. 86), zaś brakuje do niej miesiąca i trzech dni (s. 123), nietrudno więc obliczyć, iż rzecz musi się dziać w czerwcu, a to zaś z kolei świetnie by pasowało do losu Gombrowicza, który — jak wiadomo — w maju, po dwumiesięcznym pobycie w Paryżu, przybył do Berlina, gdzie „po rozgardiaszu paryskim znalazł błogi spokój i błogą ciszę". (Dz. III 120). Wydaje się więc wielce prawdopodobne, iż właśnie w tym czasie (czerwiec, lipiec), kiedy pierwsze wrażenia związane z powrotem do Europy ostygły i uległy intelektualno-duchowemu przetrawieniu, mogła zrodzić się idea finału *Kosmosu*. I koncepcję taką potwierdza wreszcie odkrycie z datami. Jeśli je bowiem odjąć (na razie tylko 37 i 27) od roku 1963, to otrzyma się lata: 1926 i 1936. (...) Ażeby właściwie zrozumieć znaczenie tych odniesień i nie traktować ich jako zbieżności przypadkowych, trzeba od razu dodać, iż z innymi podobnymi informacjami w kalendarium się nie spotykamy. Są to tedy jedyne wzmianki dotyczące tej dziedziny życia pisarza.

Cóż to wszystko oznacza?

Kosmos objawa się nam nagle jako swoisty wzór, streszczający w sobie całe życie Gombrowicza. Można go odczytywać w ten sposób:

W planie (języku) powieści:

1. Wstępne wygnanie z Warszawy. „Pierwsza przyczyna".
2. Pobyt w pensjonacie w Zakopanem, w „przytułku onanistów" i tam kulminacyjny (zwrotny) punkt młodości: ostateczne zerwanie z normalnością i utwierdzenie się w anormalności.
3. Jazda w góry, czyli metafora (skrótowe ujęcie) przebiegu całego życia.
4. Schronisko w górach, spowiedź Leona, czyli dojrzałość chyląca się ku starości. Relacja z całego życia. Przygotowanie do święta.
5. Finalna wycieczka do miejsca spełnienia.

W planie życia Gombrowicza:

1. Wstępna (wrodzona) anormalność.
2. Młodość w „niedojrzałej" Polsce.
3. Wyjazd do Argentyny.
4. Dojrzałość w „niedojrzałej" Argentynie.
5. Wyjazd do Francji po ostateczne urzeczywistnienie.

Leon więc, kiedy oprowadza Narratora po swoim życiu, opowiada mu właściwie jego przyszłe losy, czyli przepowiada mu jak gdyby przyszłość. Można nawet snuć tego typu analogie, że małżeństwo Leona, które nastąpiło 37 lat temu (czyli w wykładni osobistej w 1926) — to właśnie aktualnie dziejąca się historia Narratora, jego pierwszy i ostatni zarazem romans z Leną.

W kontekście tym niezwykle ciekawie daje się interpretować sprawa owej pierwszej, zniszczonej powieści Gombrowicza. Jak pamiętamy, powstała ona właśnie w Zakopanem, w roku 1926, czyli w tym samym, kiedy przyszły autor *Kosmosu* przeżywał swą — jak sam się wyraził — „pierwszą miłość". Z tego, co o tej powieści wiadomo, zarówno z kalendarium, jak i z *Rozmów*, można wnioskować iż była to pierwsza i (znów!) zarazem ostatnia próba stworzenia rzeczy „normalnej", wyzwalającej, katharktycznej, w prostoduszny sposób szczerej, ekshibicjonistycznie otwartej. I — rzecz ciekawa — napisanie tego właśnie utworu zbiega się czasowo z przeżyciem „pierwszej miłości", która — jak się wydaje — była jedyną w życiu Gombrowicza, a więc raz jeszcze: jednocześnie ostatnią. Wszak wszystko, co nastąpiło później, to były już „przygody", „eksperymenty", „flirty" i „miłostki".

(...) Oto na stronie 127 rzuca się w oczy zastanawiający drobiazg: Kulka w rozmowie z Narratorem dziwnie wymawia jego imię, na co zresztą i on sam zwraca uwagę: „— Panie Witol — rzekła nie wymawiając końcowego »d«, co jej się zdarzało w momentach zdenerwowania..." (przypomnijmy w tym miejscu, że Lena nazywa się w istocie Helena, o czym zresztą też raz tylko mówi się w tekście, na str. 118).

Oczywiście powstaje natychmiast pytanie: po co to? W jakim celu zostało wprowadzone? Przecież więcej się już nie pojawia. Więc czemu służy ten szczegół?

Szukając odpowiedzi uzmysławiamy sobie inną okoliczność: większość bohaterów, a w każdym razie ci najważniejsi mają imiona na „L": Leon, Ludwik, Lena, Lulusiowie. Spostrzegamy wreszcie zależność wielce podniecającą: „Leon", kiedy przestawi mu się jedną literę, przyzywa w wołaczu Lenę — „Leno!". „Ludwik" zaś, zawierając w sobie aż cztery (i to zasadnicze fonetycznie) litery imienia Narratora („w", „i", „l", „d") stanowi jego zniekształconą — śmiertelną! — odwrotność. Jest symboliczną miazgą „Witolda". Wszystko to układa się w niezwykle przejrzysty schemat:

Tam gdzie kończy się „Witol" — zaczyna się „Leon";
„Witol" pozbawiony końcowego „d" łączy się z „Leną", czyli Heleną pozbawioną początkowego „He";

„Leon" jako dopełnienie „Witola" przyzwa „Lenę", z którą „Witol" związany był w młodści;

wreszcie „Ludwik", czyli pęknięte odbicie „Witolda";

A więc układ związków, jakie łączą Narratora z innymi postaciami za pośrednictwem symbolicznej litery „I":

LENA
WITOL — LEON
LUDWIK

można zastąpić schematem wyrażonym w kategoriach ogólnych:

MIŁOŚĆ
MŁODOŚĆ — STAROŚĆ
ŚMIERĆ

Oto i całe życie. Oto z czego się ono składa. Oto jego najkrótsza formuła. Powyższy schemat, bardzo pojemny w znaczania, świetnie się nadaje do dalszych interpretacji i uogólnień. Jego współrzędna pozioma: „młodość–starość", jest jakby współrzędną ciągłości czasowej, zaś współrzędna pionowa wyraża dwie zasadnicze (jedynie istotne) „przygody", jakie człowieka w życiu czekają. „Przygody" te jednak są ze sobą ściśle związane, wszak Lena i Ludwik to małżeństwo, więc miłość ze śmiercią też łączy jakiś tajemny ślub. Przypominają się motywy z twórczości Manna, przypominają się wątki Iwaszkiewiczowskie: Miłość jako siła napędowo-spalająca. („Lena, jak krew, krążąca w tej bzdurze!", s. 53) Życie przez Miłość ku Śmierci. Czyli: Witold przez Lenę do Leona ku Ludwikowi. (...)

Dlaczego Gombrowicz, ilekroć wkraczał na teren metafizyki, uciekał się do rozlicznych chwytów asekuracyjnych, co sprawiało wrażenie, jakby uznawał tę problematykę za grzeszną, zakazaną, a przez to wstydliwą.

Po wnikliwym przestudiowaniu *Kosmosu*, tej metafizycznej sumy Gombrowicza, nietrudno jest odpowiedzieć na to pytanie. Otóż *Kosmos*, jak widać, zawiera w sobie swoje „genetyczne antecedencje". Gombrowicz, wpisawszy je w dzieło, sam wskazał, gdzie szukać źródeł, korzeni, „pierwszej przyczyny" jego metafizyki. Tkwią one mianowicie w pierwotnym uwarunkowaniu, owym narzuconym ograniczeniu, którego po raz pierwszy doznał dotkliwie w wieku młodzieńczym, kiedy nie zdawał sobie jeszcze sprawy ze swej sytuacji. Sięgają one pierwszej i jedynej zarazem miłości oraz owego pierwszego utworu, który zniszczył. Tam bierze początek cała późniejsza metafizyka, stamtąd się ona wywodzi. (...)

Lęk Gombrowicza przed metafizyką — to lęk przed ujawnieniem tego, co nie do ujawnienia, co wstydliwie skrywane, to obawa, że się wyda najgłębszy sekret jego życia: impotencja-autoerotyka.

Ten swój wstyd wystawił dopiero na widok publiczny pod koniec życia, właśnie w *Kosmosie*, zupełnie jak Leon na końcu historii.

Na zaklęte powiązanie autoerotyki z metafizyką nie wskazuje zresztą jedynie Leon. Mówi o niej bezpośrednio autor, w znaczący sposób organizując końcowe zachowanie Narratora. Narrator-Witold mianowicie, nie mogąc plunąć Lenie w usta, nie mogąc więc sprostać miłości, a zatem jak gdyby sferze życia w ogóle, ucieka się do namiastki wsadza palec w usta Ludwikowi, który, będąc martwym, jedna go symbolicznie ze sferą śmierci; ta zaś z kolei stanowi już oczywiste „ciemne przejście" w otchłanie metafizyki. Ale na tym nie koniec. Narrator swoje mroczne zaślubiny (sprzysiężenie) z tym, co otchalnne i przepaściste, przypieczętowuje dopiero gestem, skierowanym do tak znaczącej osoby, jaką jest ksiądz. Bo przecież z żyjących tylko on — za pośrednictwem sutanny — może połączyć Witolda z „dalami", które symbolizował trup Ludwika, tylko przez niego — znacząco rozpiętego po-

między „grzechem a chłodem konfesjonału", pomiędzy kapłańskim strojem a gmerającymi paluchami wiedzie droga do Boga.

Gdyż wszelka metafizyka — i tu dochodzimy do zaskakującej dosyć konkluzji — ma naturę nigdy nie zaspokojonej miłości. Jeśli bowiem istotą autoerotyki jest spełnianie w nie kończącym się wyobrażaniu lub rozpamiętywaniu, czyli obcowaniu z tworami własnego umysłu, to podobny mechanizm rządzi właśnie metafizyką. Wszak polega ona na wiecznym domyślaniu się kształtu i istoty bytu, a następnie na podporządkowywaniu się tym hipotetycznym ideom. Dlatego też i na tym polu nigdy nie dochodzi do pożądanego rozładowania. Byłoby nim bowiem bezpośrednie i faktyczne (sprawdzalne) skomunikowanie z istotą boską, a coś takiego — mimo wszystko — jeszcze nie nastąpiło.

Antoni Libera
„Kosmos" (wizja życia — wizja wszechświata),
(w:) *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984

1966/XVI

Gdzieś w okolicach maja ukazał się *Kosmos*, na razie po polsku, w wydaniu „Kultury".

Ten utwór chętnie nazywam *„powieścią o tworzeniu się rzeczywistości.* A ponieważ powieść kryminalna jest właśnie tym — próbą organizacji chaosu — więc *Kosmos* ma po trosze formę kryminalnego romansu.

Ustalam dwa punkty wyjściowe, dwie anomalie, bardzo od siebie odległe: a) wróbel powieszony; b) skojarzenie ust Katasi z ustami Leny.

Te dwie zagadki zaczną domagać się sensu. Jedna przeniknie drugą, dążąc do całości. Rozpocznie się proces domysłów, skojarzeń, poszlak, coś pocznie się tworzyć, ale embrion raczej potworny... i ta mroczna szarada, niepojęta, wzywać będzie swego rozwiązania... szukać wyjaśniającej, porządkującej idei...

Jakież przygody, awantury z rzeczywistością, podczas takiego jej wywalania się z mgły!

Logika wewnętrzna i logika zewnętrzna.

Podstępy logiki.

Manowce intelektualne: analogie, opozycje, symetrie...

Z nagła wzrastający rytm dytyrambiczny formującej się wściekle Rzeczywistości. I jej rozpad. Katastrofa. Wstyd.

Nagłe przepełnienie faktem „nadmiernym".

Tworzenie się bocznych odnóg... ciemnych jam... zatorów... zahamowania, wiry... skręty...

Etc. etc. etc.

Idea krąży wokół mnie, jak dzikie zwierzę...

Etc.

Moja współpraca. Ja po tamtej stronie, po stronie szarady, Ja, jako ten, co sobą usiłuje dopowiedzieć szaradę. Ja porwany wirem zdarzeń, szukających Kształtu.

Na próżno rzucam się w ten wir, żeby kosztem szczęścia mego...

Mikrokosmos — makrokosmos.

Mitologizacja. Dystans. Echo.

Wywalenie się nagłe *logicznego* absurdu. Bezwstyd.

Punkty odniesienia. Leon i jego nabożeństwo.

Etc. etc.

W. Gombrowicz
„Dziennik 1961-1966",
Kraków 1986

Andrzej Falkiewicz

SPÓR ŚLEDZĄCEGO I SPRAWCY

Narratorzy Gombrowicza, zawsze centralne postacie jego utworów, pełnią dwie różne funkcje wobec wydarzeń przedstawionych w utworze. Mogą opowiadać o tym, co zobaczyli, co podpatrzyli; czego doznali, czego na nich dokonano; mogą śledzić wydarzenia. I mogą opowiadać o tym, co sami sprawili, czego dokonali na innych; mogą wydarzenia sprawiać.

Nie będzie, sądzę, nadużyciem interpretacyjnym, kiedy powiem, że ta dwoista funkcja narratora wobec wydarzeń jest wyrazem dwu różnych obrazów świata — i że jest wyrazem dwu różnych powinności sztuki, wynikających z tych obrazów — i przede wszystkim, gdyż o to mi przede wszystkim idzie — że jest wyrazem dwu różnych koncepcji sztuki samego Gombrowicza.

Jeśli kształt świata został dany, powinnością sztuki jest poznanie, jest poznawanie i wyrażanie tego Kształtu — a powinnością narratora jest śledztwo. Jeśli natomiast świat wiecznie się staje, powinnością sztuki jest uczestnictwo we wciąż stającym się dramacie rzeczywistości — a powinnością narratora jest sprawstwo: kształtowanie świata, sprawianie wydarzeń. W pierwszym, wypadku chodzi o poznanie czegoś, co już jest; w drugim — o stworzenie czegoś, czego jeszcze nie ma. Gdybyśmy, zamiast pojęciem „kształtu", posłużyli się pojęciem „celu" — trzeba by powiedzieć, że ambicje śledcze sztuki wyrażają chęć poznania celu (a z tego musi wynikać, może, lecz nie musi, że cel jest formułowany w procesie dążenia). Jeszcze inaczej: Śledzący chce rozeznać „strukturę", Sprawca rozumie „proces" (pewną część „procesu") /.../.

/.../ Najbardziej niejasny status (Śledzącego? Sprawcy?) — wydawałoby się, że status ani Śledzącego, ani Sprawcy — ma ostatni stworzony przez Gombrowicza narrator, Witold w *Kosmosie* jest sprawcą śmierci Ludwika — to by znaczyło: dać się zwariować. Ale przyjąć, że wszystkie „zbiegi okoliczności" w utworze stały się same, bez jego współudziału — to by znaczyło: nie rozumieć świata.

Narrator *Kosmosu* „ustala linie, wiążące w figury". Obserwując rozgwieżdżone niebo dochodzi do wniosku, że linie łączące gwiazdozbiory nie wynikają z planu przyrody, lecz że są „wkładem" człowieka. Nie przyroda przecież, lecz człowiek — człowiek obserwując niebo — „rysuje" na niebie figury gwiazdozbiorów. Przepatrując niebo i śledząc bohaterów, narrator *Kosmosu* mówi o „zjawiskach, któreśmy rozpętali działaniem"; należy dodać — działaniem śledczym, działaniem poznawczym.

Więc autor Kosmosu wcale nie zajmuje się naturą bytu: zajmuje się naturą poznania. Właśnie tak jak od czasów Kanta jest wiadome: poznawszy naturę własnego poznania pozbawiamy się jednocześnie możliwości rozstrzygania o naturze bytu; pozbywamy się możliwości rozstrzygania o naturze bytu, bowiem poznając stwarzamy tym dla siebie „naturę bytu". Przypadek sędziego śledczego, który śledząc „konstruuje" przestępstwo. Właśnie w ten sposób zbyt domyślny sędzia śledczy w opowiadaniu *Zbrodnia z premedytacją* stworzył zbrodnię /.../

Na co więc te epistemologiczne rozważania *Kosmosu* potrzebne były autorowi? Dlaczego pisarz, który w swych poprzednich utworach hałaśliwie odżegnywał się od przyrody; dlaczego pisarz, który deklarował w *Ferdydurke*: „Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie" (F. 213), w *Kosmosie* każe narratorowi uważnie oglądać rozgwieżdżone niebo i źdźbła trawy? Jak sądzę, rozstrzygał tym w planie filozoficznym przypadek wszystkich swych dawnych narratorów. Bo co się stanie, kiedy autor, wiedząc to, czego dowiedział się w *Kosmosie*, zacznie oglądać ludzi, badać sprawy ludzkie? Co się stanie, kiedy tę „Kantowską zasadę poznawczą" (w cudzysłowie; niezupełnie zgodnie z filozofią Kanta, która miała przecież grunt metafizyczny) — zasadę poznawczą jako „zasadę zasad" — autor przeniesie na dotychczasowy krąg zainteresowań swych narratorów? Otóż tą „Kantowską zasadą" — autor *Kosmosu* uczynił Sprawcami wszystkich swych dawnych narratorów śledzących, spór między Sprawcą i Śledzącym ostatecznie rozstrzygnął na korzyść Sprawcy. Opowiedział przecież o bezinteresownym łowcy wiedzy, który świat stwarza — który w istocie swej jest Sprawcą. I tylko po to, żeby dla siebie dokonać te doniosłej wolty, musiał autor w *Kosmosie* zająć się naturą, od której przedtem się odżegnywał; musiał raz jeden, w *Kosmosie*, spraw ludzkich z przyrody nie wydzielać (raz jeden — jeśli nie liczyć wcześniejszych nieśmiałych przygotowań w *Pornografii* i *Dzienniku*). A zatem — w *Kosmos* jest nie tyle, jak chce Libera, „w pewnym sensie zaprzeczeniem", lecz filozoficznym podsumowaniem twórczości Gombrowicza.

Andrzej Falkiewicz
„Spór śledzącego i sprawcy"
(w:) *Gombrowicz i krytycy*,
Kraków 1984

Jeszcze w związku z *Kosmosem*: z bezmiaru dziejących się zjawisk wokół mnie, wyławiam jedno. Spostrzegam, na przykład, popielniczkę na moim stole (reszta przedmiotów na stole usuwa się w niebyt).

Jeśli zdołam uzasadnić, dlaczego popielniczkę akurat zauważyłem („chcę strząsnąć popiół z papierosa"), wszystko jest w porządku.

Jeśli spostrzegłem popielniczkę przypadkowo, bez żadnej intencji i nie wracam więcej do tego spostrzeżenia, też wszystko, jak trzeba.

Jeśli jednak, zauważywszy to zjawisko bez znaczenia, powrócisz do niego po raz drugi... biada! Dlaczego znów ją zauważyłeś, jeśli bez znaczenia? Ach, więc jednak coś znaczy dla ciebie, jeśli powróciłeś!... Oto jak, przez sam fakt, że bezprawnie skupiłeś się na tym zjawisku o sekundę dłużej, rzecz ta już zaczyna się wyróżniać, staje się znamienna... Nie, nie (bronisz się) to zwykła popielniczka! — Zwykła? Dlaczego bronisz się przed nią, jeśli zwykła?

Oto jak zjawisko staje się obsesją.

Czy rzeczywistość z istoty swojej jest obsesjonalna? Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u prapoczątku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu.

W świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była pułapką.

W. Gombrowicz
„Dziennik 1961-1966",
Kraków 1986

Zastępca dyrektora
BARBARA ŚWIRSKA

Zastępca dyrektora d/s technicznych
ZBIGNIEW LIBERA

Kierownik literacki
LECH BUDRECKI

Zastępca kierownika literackiego
EWA NATORSKA

Kierownik techniczny
ANTONI POROŚ

Zastępca kierownika technicznego
RYSZARD KOMARNICKI

Kierownik sceny — Dariusz Dezór
Kierownik pracowni elektrycznej — **Stanisław Pasek**
Kierownik pracowni akustycznej — **Andrzej Olendzki**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem — **Anny Dezór i Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracowni malarsko-modelarskiej — **Katarzyna Wierzejska**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej — **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej — **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni tapicerskiej — **Gerard Iwanow**
Kierownik pracowni ślusarskiej — **Jan Teodorczyk**

Inspicjentka — **IRENA DRWIŁŁO**
Suflerka — **HALINA BUDZIŃSKA**

Organizator pracy artystycznej — **JOANNA CIEPIEL**
Kierownik Biura Obsługi Widzów — **MARIA NOWOCIEŃ**

Redakcja programu — **BEATA SOBOŃ**
Opracowanie graficzne — **MARCIN STAJEWSKI**

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów codziennie w godz. 10^{00} — 15^{00}, tel. 625-73-30, 625-24-21 w. 10. Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków w godz. 10^{00} — 14^{00} i 16^{00} — 19^{30}, tel. 625-73-30, 625-24-21 wew. 21.

Kuchcik

Bar Restauracyjny
ul. Nowy Świat 64
00-357 Warszawa
tel. 27-39-00

przyjęcia okolicznościowe
telefoniczna
rezerwacja miejsc
doskonała kuchnia,
szeroki wybór asortymentu
dania dla każdego

*

Party service
Table reservation available by phone
Excellent cuising
Wide range of disches
Meals for everyone
AIR-CONDITIONING

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

Dzieci mniejszego Boga — Mark Medoff, tłumaczenie — Kazimierz Piotrowski, reżyseria — Waldemar Matuszewski, scenografia — Małgorzata Treutler.
Mała Apokalipsa — Tadeusz Konwicki, adaptacja i reżyseria — Krzysztof Zaleski, kostiumy — Jerzy Rudzki, muzyka — Jerzy Satanowski.
Małżeństwo pana Mississippi — Friedrich Dürrenmatt, tłumaczenie — Jacek St. Buras, reżyseria — Janusz Warmiński, kostiumy — Irena Biegańska, dekoracje — Marcin Stajewski.
Zemsta — Aleksander Fredro, reżyseria — Gustaw Holoubek, scenografia — Marcin Stajewski.
Burza — William Shakespeare, tłumaczenie — Stanisław Barańczak, reżyseria — Krzysztof Zaleski, scenografia — Wiesław Olko, muzyka — Jerzy Satanowski.

SCENA 61

Brel — tłumaczenie Wojciech Młynarski, scenariusz — Emilian Kamiński, Wojciech Młynarski, opracowanie muzyczne — Janusz Stokłosa, choreografia — Janusz Józefowicz, scenografia — Marcin Stajewski.
Wysocki — tłumaczenie Michał B. Jagiełło, Wojciech Młynarski oraz Andrzej Bianusz, Andrzej Jarecki, scenariusz — Irena Lewandowska, Wojciech Młynarski, dekoracje — Marcin Stajewski, kostiumy — Krystyna Zachwatowicz, opracowanie muzyczne — Janusz Stokłosa, Tadeusz Suchocki, choreografia — Janusz Józefowicz.
Burzliwe życie Lejzorka — Ilia Erenburg, tłumaczenie — Maria Popowska, adaptacja — Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyszko, teksty piosenek — Maciej Wojtyszko, reżyseria — Maciej Wojtyszko, Waldemar Śmigasiewicz, scenografia — Antoni Poroś, muzyka — Jerzy Derfel, choreografia — Tadeusz Wiśniewski.
Pornografia — Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria — Andrzej Pawłowski, scenografia — Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne — Tomasz Bajerski.
Firma — Marian Hemar, tłumaczenie — Aleksander Bardini, reżyseria — Edward Dziewoński, scenografia — Marcin Stajewski.

Scena na Dole

Hemar — scenariusz Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria — Wojciech Młynarski, choreografia — Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne — Janusz Stokłosa, scenografia — Marcin Stajewski, kostiumy — Małgorzata Blikle.
Apetyt na czereśnie — Agnieszka Osiecka, reżyseria — Marek Grzesiński, scenografia — Ewa Sowińska, muzyka — Maciej Małecki, ruch sceniczny — Emil Wesołowski (przedstawienie gościnne).
Recital Wojciecha Młynarskiego, przy fortepianie Jerzy Derfel.
Tuwim-Kabaret, scenariusz i reżyseria — Jan Kamieński, scenografia — Jan Maria Nowak, kierownictwo muzyczne — Wojciech Borkowski, choreografia — Emil Wesołowski, aranżacja — Piotr Hertel, Wojciech Borkowski.
Gra — recital Artura Barcisia