

PO OBCHODACH

GOMBROWICZ

Małgorzata Szpakowska

BARDZO STARY GOMBROWICZ

1.

„Rodzina wyjechała do Hagen. Sam zostałem w tym ogromnym domu. Po galeriach krokami dudnię.” Tak zaczyna się *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* Gałczyńskiego, piękny wiersz o starości spełnionej. O artyście, który patrząc wstecz na swoje życie i dzieło, może z dumą powiedzieć: „nie czas mnie, ale ja go wzięłem na kowadło” i bezwstydnie zachwycać się światem, własnym domem i gwiazdzystym niebem. Nie wiem, czy dokładnie taka była starość rzeczywistego Jana Sebastiana Bacha, na pewno nie taka była starość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, zresztą umarł, zanim się zestarzał. A jaka była starość Witolda Gombrowicza? I czy w ogóle wypada się nią zajmować?

Śmieszne pytanie. Żyjemy w epoce przerwórczej, życiorys pisarza uważany jest za własność publiczną na równi z jego dziełem. Życie i dzieło funkcjonują jako materiał dla

dział drugiego stopnia, a już zwłaszcza w Roku Gombrowiczowskim, kiedy wszystkim puchnie i olbrzymieje i kiedy wszystkim zaczyna rządzić ilość, której obserwatorzy bezskutecznie usiłują sprostać. Skądinąd Gombrowicz sam przecież skomentował, co tylko w jego twórczości nadawało się do skomentowania, a także własną biografię i jej punkty węzłowe. Biografię zresztą nieprzesadnie bogatą, coś że z wieloletnim pobytom za oceanem. Z wyroku losu tuż przed wojną wyjechał na drugi koniec świata, tam przetrwał i wojnę, i najgorszy okres powojenny; po latach wrócił do odbudowanej Europy, żeby stać się Gombrowiczem znaczącym. Sam tak to opowiadał, osłaniając się tymi opowieściami jak pancerzem, sprzedając badaczom gotową, autorską wersję. Odrzekał się od życiopisania (tu zupełnie nie zgadzam się z Jerzym Jarzębskim, który tak właśnie zażytyłował swoje wprowadzenie do

¹ Jerzy Jarzębski *Życiopisanie*, w programie do spektaklu *Błądzenie* według Witolda Gombrowicza. Adaptacja i reżyseria Jerzy Jarocki, prapremiera 29 maja 2004, Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej, Warszawa.

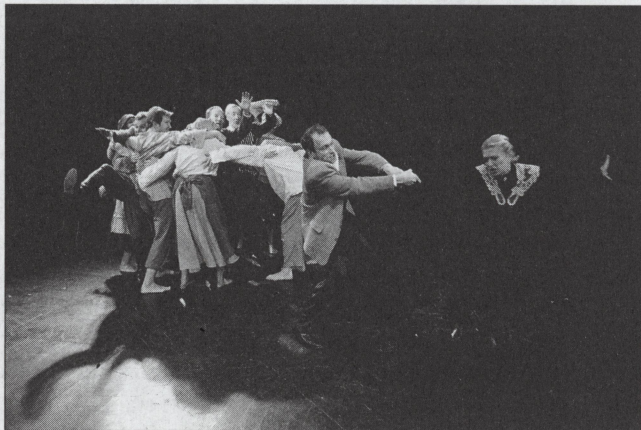
Ten i następny artykuł ilustrujemy zdjęciami Stefana Okołowicza.

Dialog nr 12/2004

spektaklu Jerzego Jarockiego¹, i do tej sprawy jeszcze wróć); w komentarzach raczej ukrywał się, niż ujawniał. A z drugiej strony – cóż, rzeczywiście zostało mu oszczędzone to, co na ogół organizowało życiorysy jego polskich rówieśników: okupację, konspirację, łagry, łagry, wywózki, więzienia, przesłuchania, a przede wszystkim niezliczone meandry ideologiczne. A tu nic: ani rewolucji w Rosji, ani powstania w Warszawie, ani partyzantki w Radomskim, ani prób budowania komunizmu. Tylko egzystencja i intelekt.

Ale czy to jest materiał dla teatru? Na przedstawienie Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym składają się fragmenty różnych tekstów Gombrowicza, pokazywane w zasadzie w porządku chronologicznym. I trochę robi się z tego bryk dla leniwych, którym nie chce się czytać ani tego, co pisarz sam miał do powiedzenia, ani coraz liczniejszych wspomnień o nim. Opowiadanie z *Bakakaju*, trzecia część *Ferdydurke*, wyciąg z *Iwony*, wczesna, niepublikowana wersja *Operetki*, kawałek z *Historii*, wszystko przeplatane, jako rzekomo autobiograficznym komentarzem, wyimkami z *Dziennika*, a pod koniec także fragmentami wspomnień żony. W sam raz dla kulturalnej ciotki – powiedziałyby bohater tego montażu; żeby wiedziała, o czym mówi się w salonie, a nie musiała się przemęczać.

Jednak oczywiście trudno przyjąć, by Jarockiemu chodziło o kulturalną ciotkę albo o popularyzację; zresztą to mroczne przedstawienie całkiem się do tego celu nie nadaje. Klucz doboru tekstów i środków musiał być inny. Mam co do tego pewną hipotezę i spróbuję dalej ją przedstawić. Najpierw jednak parę podstawowych rzeczy trzeba będzie przypomnieć.



2.

Gombrowicz, niezależnie od wszystkich zarzutów, jakie wysuwał pod adresem Sartre'a i jego komparsów, sam był egzystencjalistą. W tym najbardziej elementarnym sensie – punktem wyjścia było dla niego własne bycie-w-świecie i bycie-w-czasie, bezpośrednio dane i niekwestionowalne. Pisał przecież w *Dzienniku*: „gdy już nie ma czego się ucześcić, człowiek może jeszcze ucześcić się siebie, zasada tożsamości «ja jestem ja» nie jest tylko fundamentalną zasadą logiki, ale i ostatnią racją człowieczeństwa; i kiedy znika wszystko, pozostaje jednak to, że ja kimś byłem, byłem taki, nie inny; i lojalność wobec siebie samego objawia się nam jako ostatnie prawo, któremu jeszcze możemy podlegać”². Zarazem jednak – i w tym od filozofujących egzystencjalistów się różnił – jego punkt wyjścia był zawsze bardzo konkretny. To nie było żadne „ja w ogóle”, lecz – *explicite* i *implicite* – Witold Gombrowicz (lub ktośkolwiek inny, nie chodzi przecież o solipsyzm czy subiektywizm). Rzeczywisty

² Cytaty z Gombrowicza, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z *Dziennika*, według wydania *Dzieł* pod redakcją Jana Błońskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. Cytaty z innych tekstów literackich przytaczam także za tym wydaniem; cytaty z niedrukowanej wersji *Operetki* – za scenariuszem przedstawienia.

człowiek, z własnymi fobiami i humorami, z własną wrażliwością i z własnym ciałem; nie abstrakcja, nie czysta świadomość, lecz żywa, nieredukowalna do niczego osoba. Ktoś, kto nie tylko myśli, lecz także czuje i doznaje; „Świadomość, póki nie jest świadomością bólu lub rozkoszy, nie ma dla nas znaczenia”.

Zwłaszcza ból jest w tym sformułowaniu ważny. To jeden z najbardziej uporczywych wątków: „Ból staje się dla mnie punktem wyjściowym egzystencji, doznaniem zasadniczym, od którego wszystko się zaczyna, do którego wszystko się sprowadza”. Ból jest uniwersalny i zarazem nieprzekazywalny; jest udziałem wszystkich żywych stworzeń i wszystkich ludzi. Ale mój ból czuję tylko ja; „gdy ja będę miał atak ślepej kiszki, ja, ja będę krzyczał”, nie inni. Uznanie bólu za elementarne doświadczenie bytu-w-świecie ma swoje konsekwencje aksjologiczne, historiozoficzne, nawet estetyczne; ważniejsze jednak dla tych rozważań jest coś znacznie bardziej podstawowego. Mianowicie nośnikiem bólu jest ciało.

Myślenie o sobie w kategoriach „ja i moje ciało” zakrawa na absurd, choć tak właśnie często się mówi (i myśli); można się spierać, czy to dziedzictwo greckiego dualizmu ontologicznego, czy też decyduje tu światopogląd potoczny. Tak czy inaczej moje ciało, dane mi możliwie najbardziej bezpośrednio, jest zarazem czymś, nad czym moje „ja” nie do końca panuje. Zachodzą w nim procesy niezależne od mojej woli; ciało doznaje cierpień, które „ja” muszę znosić. Z rozmaitych odmian wyobcowania doświadczenie obcości własnego ciała jest może najbardziej powszechne, choć niekoniecznie uświadamiane; przyzwyczajenie językowe tylko tę powszechność potwierdza. Ja jestem moją fizycznością, moją wrażliwością, moją zdolnością odczuwania; ale zarazem moja fizyczność, wrażliwość i zdolność odczuwania w znacznym stopniu nie zależą ode mnie. Z upływem czasu – coraz mniej. Przejmu-

jąco pisał o tym bardzo już stary Jan Kott: „Starość – ostatni antrak. Ciało powoli się uniezależnia i odchodzi. Wypadają zęby, nogi stają się naprzód nieposłuszne, a potem bezwolne, pęcherz wymyka się spod kontroli. [...] Matowieją czuлки zmysłów i cały świat staje się jakby za mgłą. Słabnie wzrok, zawodzi coraz bardziej słuch, może najdłużej zostaje smak, ale domaga się coraz ostrzejszych przypraw. [...] Nie wiem, czy to najlepsze słowo, ale na starość i ja, i ciało stają się niemoralne”³. Im ciało bardziej dolega, tym silniejsza jest jego alienacja.

Jak dla Gombrowicza-filozofa ból, tak dla Gombrowicza-pisarza ciało jest jedną z kategorii kluczowych, i to od samego początku. We wczesnych opowiadaniach transfiguruje się w kalafior i pożąda kości ze śmietnika, potem rozpada się na gęby, pupy i tydki w *Ferdydurke*, kiwa palcem Pijaka w *Ślubie*, domaga się obnażenia w *Operetce*, wykrzywia się ustami Katasi w *Kosmosie*. Tyle widać na pierwszy rzut oka, bez szczególnego wysiłku interpretacyjnego. Bywa przekorne, zbuntowane, czasem – jak naga Albertynka, jak bosi Witold z *Historii* – zwycięskie. „Nagości, wiecznie młoda, witaj.” To jeden, bardzo widoczny, wątek.

Ale jest i drugi, przeciwny. Obrzydzenie. „Ta morda o dziesięć centymetrów? Załawione, czerwone źrenice? Włoski na tym uchu? Nie chcę! Precz, nie będę wnikał w spierzchnięcia tej skóry!” Cytat pochodzi z jednej z wielu tyrad wymierzonych przeciw osaczającej nas ilości („w samym Buenos Aires jest z pięć milionów pięć razy dziennie chodzących do wychodka”), trudno jednak nie dostrzec obecnej w nim niechęci do fizyczności ludzkiej, do ciał napierających na autora w przepełnionym pociągu do Hurlingham. W prozie też nie lepiej. „Nic w świecie zwierzęcym nie osiąga takiej potworności – jakież koń, ja-

³ Jan Kott *Ja i ciało*, *Twórczość* nr 5/2000.

kiż pies może rywalizować z tą rozwiązłością kształtu, z tym cynizmem kształtu? Niestety! Niestety! Ludzkość po trzydziestce wkracza w potworność” – to *Pornografia*. „Skończył z jedzeniem i siedział z twarzą przytwierdzoną do czaszki kopulastej... jakby zwisała z czaszki ta twarz...” – to *Kosmos*. Cudze ciało coraz częściej budzi niechęć, własne – z wiekiem – coraz bardziej zawodzi. Ginią fascynacje, słabnie libido. Narasta wstręt.

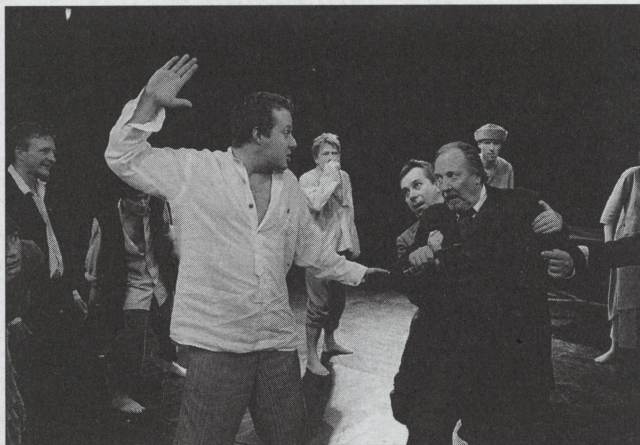
Trzeba zresztą przyznać, że Gombrowicz starzał się, jeśli tak można powiedzieć, bardzo świadomie. Pewno nie mógł inaczej: przypisawszy moc twórczą niedojrzałości – przypomnijmy choćby, że w „młodszości” czy właśnie niedojrzałości upatrywał szansę kultury polskiej – własnej dojrzałości musiał doświadczać z niepokojem. Opozycja między wyższością a niższością w sensie socjalnym, która wyraźnie fascynowała go podczas pisania *Ferdydurke*, zaczęła przekształcać się w opozycję młodości i starości, kiedy przekroczył pięćdziesiątkę. To zresztą jeszcze jeden dowód na znaczenie doświadczenia egzystencjalnego w jego twórczości: świadectwo przeżywania siebie samego wobec czasu.

Inna rzecz, że już wcześniej zdradzał zaniepokojenie. To nie śmierć jest naszym najważniejszym problemem, pisał na początku lat pięćdziesiątych w polemice z francuskimi egzystencjalistami; „Właściwa sprawa nasza to właśnie starzenie się, owa postać śmierci, której co dzień doświadczamy”. Przerazały go zmarszczki pod oczami, które dostrzegł w La Falda, nieuchronność biologicznego schyłku, świadomość rozkładu. Więc może po prostu, jak niemal każdy, bał się zestarzeć? Kiedy jednak staranniej wczytać się w je-

go wyznania, można dostrzec, że relacja między młodością i starością nie jest w jego ujęciu całkiem jednoznaczna. Gombrowicz żongluje pojęciami, opozycje starszy-młodszy, dojrzały-niedojrzały, wyższy-niższy nie do końca pokrywają się ze sobą; mimo to za każdym razem można tu dostrzec pewną prawidłowość. Gloryfikacja młodości, nieukształtowania – zgoda; tak zawsze jest na powierzchni. Naprawdę jed-



nak związek jest dwustronny: wyższy fascynuje się niższym, lecz niedojrzały chciałby być dojrzałym. Kultura – skądinąd deformująca, opresyjna, narzucająca nam uciążliwe gęby i pozy – jest dziełem starych i, paradoksalnie, owa starszość jest czymś, do czego młodość pretenduje. Nie tylko starszy marzy, by być młodszym, także młody chciałby być starszym i zająć miejsce prawodawcy. Istnieje więc nieustanne napięcie dwóch przeciwstawnych tendencji, z których jedna jest beznadziejna, a druga samounicestwiająca: dojrzałego kusi nieprzeparcie młodość, nieuforowanego zaś pociąga forma. I właśnie napięcie między niedojrzałą młodością a umierającą doskonałością – stanowi mniej więcej wierny opis naszego bycia-w-czasie. Jeśli się o tym zapomni, cała Gombrowiczowska gloryfikacja nagości, niedojrzałości, nieuforowania – zaczyna wyglądać na starcze narzekanie na nieodwracalność czasu,



gdy tymczasem wszystko wokoło kusi młodością. „Jam Albertynka! Ach, szyk dziewczynka! / I proszę, co za nóżka, ach do łóżka, / I proszę, jaki tylek to!” Albo, jak pisał Kott, „Ostatnia pycha wzroku to długie nogi młodych kobiet, rozwarłe albo unoszące się do góry od tyłu, w ciasno opiętych majtkach, przy wsiadaniu do samochodu”.

3.

Przedstawienie w Teatrze Narodowym próbuje zrealizować, jak się wydaje, dwa założenia. Po pierwsze, że między życiem Gombrowicza a jego twórczością zachodzi związek na tyle bezpośredni, że podlegający wizualizacji. I po drugie, że cała jego twórczość nasyciona jest świadomością końca.

Pierwsze z tych założeń zawiera się w samym pomysle, by bohaterem tekstów literackich Gombrowicza uczynić jego samego, wprowadzić go – aż w trzech osobach – na scenę, a cały zamysł przypieczętować inscenizacją ostatnich miesięcy w Vence, gdzie potencjalna autokreacja z *Dziennika* przeplata się z relacjami innych narratorów. To ważne: Gombrowiczowskie „ja”, także w *Dzienniku* stanowiące konstrukcję literacką, więc zawsze w końcu zależne od interpretacji badaczy, zostaje tu połączone z twardym ontologicznie „on”.

I choć ten finał, z inscenizacją ślubu i z wprowadzeniem Rity Labrose i państwa Paczowskich na scenę, może się komuś (mnie na przykład) wydać pomysłem rodem ze szkolnej akademii, to jego funkcja nie budzi wątpliwości. Trzech Witoldów w spektaklu to nie są żadne metafory, przybliżenia, personifikacje; to rzeczywisty Witold Gombrowicz, urodzony w..., zmarły w...,

ożeniony z Ritą Labrose, a pod koniec życia cierpiący na ostre ataki astmy.

Jerzy Jarzębski w programie do *Błądzenia* tak uzasadnia decyzję Jarockiego: „Gombrowicz pisał zawsze o sobie, siebie samego czynił bohaterem swoich utworów, dlatego można stawiać je obok siebie, łączyć, stapiać dyskurs literacki z filozoficznym, lirykę z publicystyką, osobiste zwierzenia z fantastyką”. Owszem, Gombrowicz pisał zawsze o sobie, ale to samo można powiedzieć o bardzo wielu innych (pozostali to ci, którzy spisują z cudzych książek), w końcu Dostojewski też w sobie znalazł trzech braci Karamazow z księciem Myszkinem na dodatek. Owszem, niekiedy – jak w *Historii* – wprowadzał na scenę i własną rodzinę, i swoje alter ego; kto wie jednak, czy – gdyby *Historię* ukończył – nie zrezygnowałby z tego zbyt dosłownego sztafażu. Owszem, w *Dzienniku*, jak pisze dalej Jarzębski, „obok prywatnego zwierzenia są fragmenty eseistyczne, publicystyka filozoficzna i polityczna, polemiki, żarty, ale także partie tekstu mające charakter zamkniętych utworów literackich”; jednak, czego akurat Jarzębskiemu nie trzeba tłumaczyć, tożsamość „ja” narracyjnego *Dziennika* i osoby jego autora jest co najmniej dyskusyjna, a pakt autobiograficzny zawierany z czytelnikiem – dość pozorny. Budowanie autobiografii

Gombrowicza (zresztą czyjejkolwiek) z fragmentów utworów literackich wydaje się niezbyt lojalne i wobec biografii pisarza, i wobec literatury.

Ale, jak już napisałam, żyjemy w epoce przetwórczej. Niezależnie więc od tego, czy zamyśl leżący u podstaw *Błądzenia* uzna się, czy nie uzna za prawomocny, pozostaje otwarte pytanie, co z tych przetworzeń wynika w przedstawieniu. O czym, w imię czego je zrobiono? Ale przedtem warto chyba zrobić inny rachunek: czego z kanonicznych problemów Gombrowicza tu zabrakło?

Zabrakło więc, po pierwsze, socjologii. Zarówno w sensie szerokim – jako presji kulturowej wywieranej na jednostki ludzkie, jak i w sensie węższym – jako ucisku formy, którą narzuca nam otoczenie (i którą my narzucamy bliźnim). Owszem, przegląd form i póź, w które zbroi nas wychowanie i rola społeczna, pojawia się na chwilę w obrazie dworu ziemiańskiego z *Ferdydurke*, dworu królewskiego z *Iwony* i wizyty cesarskiej w pre-*Operetce*, i mają te sceny swoje smaczki (głównie dzięki Ignacemu Gogolewskiemu, w roli kolejno wuja Konstantego, Króla Ignacego i Hrabiego – w pierwotnej wersji jeszcze nie Księcia – Himalaj). Wyraźnie jednak nie jest to temat, który reżysera najbardziej by interesował, i nie ten wątek mu organizuje przedstawienie. Cemu może i trudno się dziwić: socjologia Gombrowicza jest najbardziej znanym, najbardziej ograny elementem jego twórczości, chyba nawet uczy się o tym w szkole. Po wszystkich swoich finezyjnych *Ślubach* Jarocki miał prawo zrezygnować z powtarzania rzeczy oczywistych. Ale nie zmienia to faktu, że w ten sposób odjął pisarzowi jeden istotny wymiar.

Po drugie, brak tu właściwie gier międzyludzkich. Witold w wielu osobach (i grany przez trzech aktorów w różnym wieku: Marcina Przybylskiego – incydentalnie, Mariusza Bonaszewskiego – przez większą część spektaklu i Jana Englerta – w finale)

właściwie nie wchodzi w interakcje z innymi osobami. Toteż nie widać, by mu bliźni cokolwiek narzucali albo doskwierali w inny sposób. Nawet gdy występuje jako postać w kolejnych fragmentach dramatycznych – przeważnie pozostaje poza akcją. Jako Józio we dworze wujostwa wcale nie wygląda na przymuszanego do odgrywania czegośkolwiek; słucha tylko z uwagą samokompromitujących się wypowiedzi otoczenia. Pomysł porwania panny (czyli właśnie sprostania roli), w powieści wymuszony na bohaterze przez wszechobecną formę, w teatrze rozplywa się, gdy tylko zostanie wypowiedziany. Jako Książę Filip w *Iwony* też wcale nie wydaje się skrepowany osobliwością swej wybranki; nie widać, by jego wybór stanowił gest sprzeciwu, ani by szarpała nim walka między konwencją i antykonwencją. Z kolei jako Szarm jest tylko postacią drugoplanową; podobnie jako bohater *Historii*, ściągniętej do jednego epizodu. Prawdziwie istnieje tylko w intermediach, gdzie najczęściej jest sam i gdzie występuje jako porte-parole autora. I ani jako postaci dramatycznej, ani jako komentatorowi nikt mu gęby nie przyprawia ani nawet nie próbuje.

Po trzecie, gdzieś całkiem skryła się ironia. Gombrowicz mnóstwo rzeczy pisał i głosił z przekory. Bawił się słowami i sytuacjami, postulował, by twórca górował nad własnym dziełem i nad sprawą, w której zabiera głos. Nauczał: „sztuka wymaga chłodu, artysta tym celniej i mocniej się wypowiada, im mniej jest uczuciowo związany z tematem, on musi zobaczyć obiektywnie to, co ma do zobaczenia, więc nie może być w tym zainteresowany”. I w prozie, i w dramatach wciągał odbiorców w skomplikowane interakcje, podważał to, co napisał wcześniej – „Korniec i bomba, kto czytał, ten trąba” w finale *Ferdydurke* jest tego najprostszym świadectwem, podobnie jak tytuł *Pornografii*. A *Dziennik* niemal w całości zbudowany jest z prowokacji i uników, z sa-

mopodważających się wyznań i z wodzenia ludzi za nos. Gombrowicz czarował: drwił, szydził, obrażał swych czytelników, by potem uwodzić ich pozorną otwartością, a chwilę później obrócić wszystko w żart. Toteż do świadomości powszechnej dotarł przede wszystkim dlatego, że umiał rozśmieszać: najpierw doceniono gęby, pupy i gwałcenie przez uszy, jak to zachwyca, kiedy nie zachwyca, Cimcirymci, ja we wtorek i środę, naszego dhogiego Pana Boga i krzeselka lorda Blotton; dopiero później przyszła kolej na wykładnię filozoficzną. Oczyszczony z kpiącej arogancji, potraktowany całkiem poważnie, Gombrowicz traci na atrakcyjności; jako solenny myśliciel nie dorównuje prześmiewcy. I jeśli nawet jako człowiek mógł być śmiertelnie serio, to przecież nie bez powodu powymyślał wszystkie te dowcipy.

Po czwarte wreszcie, nie ma Polski. Jakby polskość w ogóle przestała być problemem. A przecież jeszcze nie tak dawno był to może najważniejszy dla polskich odbiorców wątek twórczości Gombrowicza, jeszcze nie tak dawno można było u jego boku walczyć ze zniewoleniem polskością lub właśnie przeciw niemu – o jej wyzwolenie i poszanowanie. Stosunek pisarza do Polski i polskości władze PRL traktowały jako główny kamień obrazy, potem pałeczkę przejęli młodzi prawnicy, oskarżając Gombrowicza o moralne rozbrajanie inteligencji. Bo i rzeczywiście to, co głosił, daleko wykraczało poza patriotyczny frazes. „Czy Polak – pisał w 1947 roku, w liście do londyńskich *Wiadomości* – nie jest obciążony dziedzicznie Polską, to znaczy chorą przeszłością narodu i jego nieustannym umieraniem? Czy wobec tego, jeśli Polak pragnie być człowiekiem pełnowartościowym [...], nie powinien on wypowiedzieć służby tej «polskości», która go dzisiaj określa.”⁴ Wyrzekał też na kulturę pol-

ską „zakorkowaną dramatem utraty niepodległości, sprowadzoną do lokalnych nieszczęść”, drażnił, prowokował, świadomie ścigał na siebie gromy. Czy naprawdę dziś cały ten splot problemów przestał istnieć? A może, przeciwnie, okazuje się jeszcze bardziej ryzykowny? W każdym razie bohater spektaklu Jarockiego został oczyszczony z polskości. Prawdę mówiąc, trudno orzec, czy pochodzi z Atlantydy, czy z Antarktydy.

Jeśli zatem nie ma ani ciężenia kultury w postaci spetryfikowanych form zachowania, ani gier międzyludzkich, ani ironii, ani pasowania się z polskością, to pojawia się pytanie, co pozostało?

4.

Pozostała cielesność i eschatologia. Podmiot ludzki wobec Absolutu. Podmiot, jak mogliśmy się przekonać, jest uwikłany w ciało, we własną fizyczność naznaczoną skończonością i śmiercią. Na początku ciało poddawane jest różnym żądom i zachciankom, wobec których okazuje się bezbronne. Potem, stopniowo, coraz bardziej ulega niszczącemu działaniu czasu. Żądze są śmieszne i kompromitujące; nawet nad najbardziej wyrazistą pod tym względem sekwencją przedstawienia Jarockiego – nad inscenizacją pre-*Operetki*, gdzie dwór stręczy panienki podstarzałemu Cesarzowi („Nóżki do góry, pupki w ruch”), a ten poddaje się pokusie („Ach, ku tej oko moje mknij / Lecz tamtej kuper kusi mnie!”) – nawet nad tą sceną ciąży świadomość nieistotności i przemijania. Tym mocniej podkreślona końcową deklaracją Witolda III, już bliskiego śmierci: „Ośmieszony, upokorzony, zrozumiałem wpatrując się we własną twarz, że oto koniec. Kres, finał, kropka i punkt...”

A skoro doczesność jest nic nie warta – pozostaje szukanie Absolutu. Nie darmo jedyny tekst (poza wspomnieniami żony), jaki znalazł się w spektaklu, choć

⁴ List zamieszczony w *Variach*, Instytut Literacki, Paryż 1973.

nie został napisany przez Gombrowicza, to fragmenty *Listu pożegnального do ojca* J.M.Perrin, dominikanina Simone Weil. Za pośrednictwem tego tekstu Witold II nieledwie rozmawia z Bogiem, pisarka pojawia się jako postać sceniczna, replikuje, wchodzi w spór z bohaterem. Sens tego zabiegu wydaje się oczywisty. Nie jestem jednak pewna, czy sam zabieg był usprawiedliwiony.

Gombrowicz we fragmencie *Dziennika* pisanym w Mar der Plata w 1956 roku istotnie opowiadał o lekturze *La pesanteur et la grâce* Simone Weil i komentował tę książkę na przemian z uznaniem i z ironią, widząc w niej i wielkość, i sporą dozę śmieszności. Przede wszystkim jednak podkreślał, że ten styl myślenia jest mu zupełnie obcy: przez egzaltację, a zwłaszcza przez brak poczucia rzeczywistości i niezdolność spojrzenia na siebie cudzymi oczyma. W spektaklu natomiast Simone Weil staje się raptem równoprawną stroną w dyskusji, mamy do czynienia ze starciem racji, przy czym racja autorki *La pesanteur et la grâce* okazuje się mocniejsza, bo wsparta z zewnątrz. Żartobliwa opowieść Gombrowicza o nawałnicy, która (zresztą nie bezpośrednio po lekturze książki Simone Weil) ustąpiła na ruch jego ręki, autoironiczna refleksja na temat kruchości naszego racjonalizmu – w spektaklu siłą rzeczy przekształca się w interwencję sił nadprzyrodzonych. Słyszymy grzmoty, widzimy błyskawice – i jesteśmy świadkami, jak burza cichnie pod dyktando aktora. Witold II nie poddał się argumentom Simone Weil, nie zechciał podzielić jej żarliwej wiary – zatem Transcendencja natychmiast dała mu znak swego istnienia. A w każdym razie – znak niedostateczności ludzkiego umy-

śłu. Coś, co w tekście *Dziennika* było żartem, chociaż podszytym nutką niepokoju, w teatrze materializuje się z twardą jednoznacznością.

Ta scena – a myślę, że nie jest nadużyciem, że uznaję ją za kluczową – określa ton i temat całego przedstawienia. Ta scena i scena zamykająca spektakl, kawiarniana rozmowa z Hrabinią Himalaj, która tu jest po prostu śmiercią. W efekcie zatem otrzymujemy opowieść o tym, jak starzejący się pisarz (przecież oglądaliśmy ten proces, wprowadzenie trójki wykonawców nie pozwala o nim zapomnieć), przekonany, że zmarnował życie, szuka dla siebie metafizycznego oparcia. Ponieważ – tak po prostu – boi się umrzeć. „A jeśli tam jest ból przekraczający wszystko, co możemy sobie wyobrazić?” – mówi Witold III w ostatniej scenie. Zła więc jest ta jego starość – niespełniona, gorzka, przesycona lękiem. Stary Bach z wiersza Gałczyńskiego widział przed sobą „rzecz niezwykłą, zawrotną, szaloną nadmiarem: / wiosenne gwiazdziste niebo”; ale bohater *Błądzenia* w rozmowie z Hrabinią-śmiercią wyznaje: „Boję się diabła” i dramatycznie pyta: „Gdzież więc gwarancja, że tamten świat ma być bardziej ludzki? A może jest on nieludzkością samą, zaprzeczeniem pełnym naszej natury?”. I tak oto inteligencja okazuje się bezsilna wobec eschatologii. Czy naprawę to było do dowiedzenia?



BARDZO STARY GOMBROWICZ

5.

Ilość nas przerosła. Już dwadzieścia lat temu, kiedy Gombrowicz był pisarzem półlegalnym, obecnym na scenach, lecz nieobecnym w druku, kiedy jego książki przemycano się z Paryża lub powielano w podziemiu – już wtedy zaczynał być pisarzem przeinterpretowanym. Już wtedy trudno było napisać o nim coś nowego, nie powtarzając cudzych opinii; a nawet zapoznać się z tymi wszystkimi opiniami, przedrzeć się przez stopy literatury egzegetycznej, zapamiętać, przynajmniej z grubsza, nad całością. A to przecież ciągle były początki, dziś przyrost w każdej dziedzinie jest lawinowy, a w dodatku – żeby strawestować powiedzenie samego Gombrowicza o nieprzeliczonych dziełach malarzy współczesnych – na domiar nieszczęścia te prace „nie są takie złe”.

Jest to oczywiście problem dotyczący nie tylko Gombrowicza. Bywa gorzej. Polonista zainteresowany Mickiewiczem musi dosyć wcześnie zdecydować, że przez całe życie nie będzie się zajmował niczym innym, a i tak pewno tego życia mu nie starczy, by zapoznać się ze wszystkim, co już o Mickiewiczu napisano (i co z roku na rok będzie przyrastać). O smutnym losie szekspirologów nie ma nawet co wspominać. Chyba że, jak w przypadku Kotta na przykład, dopomoże im bieg historii: czymże byłby *Szekspir współczesny* bez Związku Radzieckiego i komunizmu?

Jedyne, co w tej sytuacji pozostaje, to ucieczka do przodu. Obserwujemy to często: nie tylko badacze, lecz również na przykład reżyserzy, przeraziwszy się zbyt rozległym zakorzenieniem swego przedmiotu w przeszłości i w cudzych interpretacjach, dokonują radykalnego cięcia. Zgodnie zresztą z duchem czasu, kiedy wszyscy mówią i nikt nie słucha. Zamykają oczy na to, co wymyślono wcześniej, i zachowują się, jakby to od nich świat się zaczynał. Albo szukają takich rozwiązań, których na

pewno (no, prawie) nikt przed nimi nie proponował: wariackich, nielogicznych, dziwacznych – byle okazały się oryginalne. Albo wreszcie, zamiast na dzieło, koncentrują się na osobie twórcy. Bo twórca, choćby jego życie było najbardziej zagmatwane, zawsze ma jakiś początek i koniec, zawsze są jakieś bezdyskusyjne punkty zaczepienia, daty, fakty, dokumenty, przyjaciele. A egzegeza dzieła nie zna granic. Oto całkiem nowa wykładnia powiedzenia, że ars longa, vita brevis.

Przypadek Gombrowicza Anno Domini 2004 należy do tej ostatniej kategorii: w Roku Gombrowiczowskim najwięcej chyba ukazało się opracowań dotyczących jego biografii. W każdym razie tak można wnioskować z relacji z tegorocznej sesji na Uniwersytecie Jagiellońskim; ten wątek też przeważa – siłą rzeczy – w licznych wywiadach z Ritą Gombrowiczową. Wiemy również już wszystko, a nawet trochę więcej, o Gombrowiczu w Argentynie, znamy jego przyjaciół i jego związki intymne. Dawni znajomi ochoczo udostępniają otrzymane od niego listy, bez skrupułów omawia się jego sytuację materialną i upodobania seksualne. Co go łączyło z Marianem Betelú, a co z Juanem Carlosem Gómezem. Jarmark Gombrowicz mieni się wszystkimi kolorami, każda sensacja jest witana owacyjnie. I zapomina na nazajutrz.

Jarocki nie wdaje się oczywiście w plotki biograficzne. Można powiedzieć, że ucieka w drugą stronę. Zamiast sensacji eschatologia. Zamiast seksu Absolut. Ale głębszy sens całego zabiegu jest podobny jak w przypadku innych uczestników jarmarku. Uciec jak najdalej, wszystko jedno dokąd, od autonomicznie traktowanej twórczości pisarza. Bo z niej już naprawdę trudno coś więcej wycisnąć.

Ale bądźmy sprawiedliwi. Kto z nas w ostatnim roku choć przez chwilę czytał Gombrowicza dla bezinteresownej przyjemności?