

# Andrzej Falkiewicz

---

## Scena Gombrowicza

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (30), 82-99

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Andrzej Falkiewicz*

### **Scena Gombrowicza**

Podstawowe  
rozstrzygnięcia  
już zapadły

Awangardowość, eksperymentalność współczesnej dramaturgii — tej najbardziej zasługującej na uwagę, poszukującej dramaturgii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — spowodowana jest tym, że jej twórcy zmagają się z innymi problemami niż zmagali się ich poprzednicy. Wielki Racine rozstrzygał postępowanie swych bohaterów, ale podstawowe rozstrzygnięcie — status bohaterów, status człowieka — zostało mu dane w konwencji klasycznej tragedii. Zapolska pomysłowo motała i rozwiązywała intrygę, i za jej pomocą demaskowała fałsz mieszczańskiej rodziny, ale status rodziny — status mieszczańskiego świata, który przesądzał ogólny kształt intrygi — został jej dany w konwencji komedii mieszczańskiej. Natomiast świat dramaturga współczesnego „wypadł z posad”. Współcześni dramaturgowie — ci twórczo szukający dramaturgowie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — działają poza konwencjami. Stwarzają tylko dla siebie swój teatr. A to znaczy — że tylko dla siebie, wyłącznie na potrzebę własnej sztuki muszą dokonać rozstrzygnięć, które określają sposób istnienia sceny i bohaterów. To jest przyczyna, dla której w swych utworach po-

święcącą tyle miejsca organizacji przestrzeni scenicznej, ruchowi scenicznemu i sposobom zachowania się aktorów. Jest to także przyczyna różnorodności — więc dziwaczności — proponowanych przez nich inscenizacji, a co za tym idzie: różnorodności i dziwaczności powoływanych przez nich obrazów świata.

Nie ma racji Martin Esslin, który w *Théâtre de l'Absurde* twierdzi, iż dramaturgów współczesnych łączy „poczucie absurdu”. Dramaturgów współczesnych, bohaterów książki Esslina łączy jedynie poczucie braku teatru, któremu mogliby powierzyć swoje utwory — natomiast wszystko inne ich różni. Różni ich konieczność samodzielnego podejmowania podstawowych rozstrzygnięć. Tak jak kiedyś o sceniczności — o scenicznej przydatności — dramatu przesądzało to, czy dzieło mieści się w obowiązującej konwencji, tak dziś o sceniczności dramatu przesądza samodzielne rozstrzygnięcie, dokonane przez dramaturga. (Oczywiście, także dzisiaj wielu dramaturgów, poruszając odważnie współczesne, nowe problemy, posługuje się rozstrzygnięciami dawnymi i dawany: dawany w dawnych konwencjach. Z dramaturgów polskich należy do nich na przykład Mrożek. Nimi się nie zajmuję).

Teatr po to, żeby w ogóle móc zaistnieć, musi dokonać podstawowego rozstrzygnięcia ontologicznego. Jeśli to rozstrzygnięcie nie zostanie teatrowi dane w określonej, jasno obrysowanej konwencji, staje się ono zadaniem, które stoi przed poszczególnymi twórcami. Przed inscenizatorami — jak to miało miejsce w czasach Wielkiej Reformy, i jak to dzieje się współcześnie w teatrze „niezinstytucjonowanym” czy „otwartym”, którego dzieła są „pisane na scenie” przez reżysera i aktorów. Lub też — tak właśnie zdarzyło się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — jest zadaniem, które stoi przed dramaturgami.

Zadanie dokonywania samodzielnych rozstrzygnięć

Łączy tylko  
brak teatru

ontologicznych stoi także przed artystami działającymi w innych dziedzinach sztuki — jeśli te znalazły się poza panującą, normatywną konwencją. Jest wszakże pewien powód, który sprawia, że twórcy teatru muszą dokonywać swych rozstrzygnięć w sposób szczególnie wyrazisty i jednoznaczny. Jak wszyscy artyści, i oni dążą do wyrażenia prawdy najobszerniej — lecz przecież muszą sprawić, żeby prawda ta zaistniała na scenie. Teatr, jak każda sztuka, wypowiada się za pomocą znaczeń i symboli — ale znaczenia swoje rozstrzyga zawsze i najpierw *w imię istnienia*. W imię takiego, a nie innego istnienia sceny, w imię takiego, a nie innego kontaktu z widownią.

(Jak się wydaje, powszechny w naszym stuleciu upadek konwencji artystycznych, który stał się przyczyną zjawiska zwanego sztuką nowoczesną, związany jest z kryzysem — lub końcem — myślenia metafizycznego. Konwencje artystyczne zawsze znajdowały oparcie w określonych koncepcjach Bytu; to była gleba, na której wyrastały. I oto dzisiaj, kiedy ontologia stała się zbędna nauce i poznaniu, dramaturgia i teatr, w swej bezwzględnej *konieczności zaistnienia na scenie*, stają się azylem ontologicznego myślenia. Są tymi dziedzinami, w których podejmuje się nadal decyzje metafizyczne, rozstrzyga się o istocie Bytu).

Pierwszym problemem teatru jest sposób istnienia sceny — inny w każdej epoce i w każdej propozycji teatralnej. Czym innym była orchestra w teatrze starożytnym, czym innym scenka ze średniowiecznym Everymanem, czym innym podest, na którym działa się błazenada *dell' arte*, czym innym scena-salonik, w którym Zbyszko Dulski kłócił się z matką, czym innym scena ekspresjonistów, na której demonstrowano mózg ludzki, czym innym „spłaszczony walec liczący pięćdziesiąt metrów obwodu i dla harmonii szesnaście wysokości”, zapisany w *Wylud-*

Ontologiczny  
azyl

*niaczu* Becketta, jeszcze czym innym — scena, na której obłapiające się ciała manifestują wspólnotę. Za każdym razem obćujemy z inną przestrzenią, z inną wielkością sceny, z innym stosunkiem jej wymiarów obiektywnych do wymiarów subiektywnych.

Sposób istnienia sceny implikuje wzajemne kontakty między aktorami a widownią: rozstrzyga, kim są widzowie, w jakim charakterze do teatru przyszli i w jaki sposób wydarzenia sceniczne będą oglądać... — oglądać, podglądać, tworzyć, współtworzyć, modyfikować, niszczyć, wielbić. Zaś sposób istnienia widzów implikuje sposób istnienia ludzi w ogóle: rozstrzyga, kim są ludzie, jakim koniecznościom podlegają, z jakich mogą się wyłamać, jakie zadania stoją przed nimi itd. Sposób istnienia sceny pozwala zrozumieć, co dana konwencja teatralna — lub co poszczególni twórcy teatru — mniemają o świecie.

Sposób istnienia sceny wyraża najbardziej lapidarnie tę prawdę, dla wyrażenia której zostało stworzone dzieło teatralne. Jeśli zrozumiemy, w jaki sposób (w określonej epoce, w określonej propozycji teatralnej, u określonego dramaturga) istnieje scena, jeśli poznamy panujące tu stosunki przestrzenne, będziemy mogli rozumieć, w jaki sposób istnieją aktorzy, w jakich stosunkach pozostają względem siebie. Poznawszy sposób istnienia aktorów, będziemy w stanie pojąć, jak wobec aktorów są odniesieni widzowie — jak są widzowie, w jaki sposób istnieją. A poznawszy sposób istnienia widzów, dowiadujemy się o sposobie istnienia człowieka (ponieważ widowńia składa się z ludzi, jest zawsze częścią owej największej całości, jaką stanowi ludzkość). Wiedząc, jak istnieje człowiek, możemy zrozumieć, w jaki sposób (w konwencji określonej epoki, w określonej propozycji teatralnej, u określonego dramaturga) istnieje świat. Ta prawda o świecie

*Modus essendi  
widzów i ludzi*

(różnoraka, w każdym poszczególnym przypadku nieco inna), którą nacechowana jest już i najpierw scena teatralna — jest następnie ucieleśniana akcją sceniczną, wyrażana kwestiami scenicznymi, postaciowana w bohaterach.

Ta prawda o świecie — prawda teatralnej sceny — jest szczególnie ciekawa i ponętna dla badacza w przypadku, kiedy ją samodzielnie rozstrzyga dramaturg.

Kim są bohaterowie Becketta — na przykład Hamm i Clov w *Końcówce*? Są ludźmi sprowadzonymi do najmniejszej „istoty człowieczeństwa”, która, zdaniem ich twórcy, polega na biologicznej samotności organizmu, na zerwaniu łączy ze światem. Wprawdzie Hamm i Clov pozostają jeszcze z sobą w jakimś związku, lecz akcja sztuki prowadzi właśnie do zerwania tego związku. Bohaterem teatru Becketta jest człowiek tak samotny i bezradny, jak samotni i bezradni są Hamm i Clov w *Końcówce*. A przeto — opuszczając kilka ogniw myślowych — sposób istnienia postaci scenicznycy Becketta zakłada widza tak samotnego, że dramat już nie musi być dla niego wystawiany w teatrze; nie musi — bo np. *Wyludniacz* już nie może być w teatrze wystawiony: konstrukcja owego walca liczącego pięćdziesiąt metrów obwodu i szesnaście wysokości nie dopuszcza żadnego otwarcia, żadnego wziernika, przez który można by oglądać akcję. Sposób istnienia sceny w *Wyludniaczu* jest kluczem do twórczości Becketta. To właśnie nazywam rozstrzygnięciem ontologicznym dokonany przez dramaturga. Jest to rozstrzygnięcie ostre, proste i bez odwołania. Bez odwołania — nawet gdyby działania sceniczne, kwestie bohaterów i komentarze samego autora stwarzały jeszcze pozorną możliwość innych rozwiązań.

A kim jest bohater teatru Różewicza — bohater

Samotny i bezradny człowiek Becketta

*Kartoteki* na przykład? Jest człowiekiem poroźtwieranym na świat zewnętrzny, istnieniem pozbawionym ośrodka prawdy. Ta amorficzność bohatera wiąże się z amorficznością konstrukcyjną dramatów Różewicza. Amorficzność dramatów' implikuje amorficzność jego teatru i amorficzność widowni, a ta z kolei każe je odnieść do całości większej — każe myśleć o amorficzności współczesnego człowieka, nie znajdującego ani w sobie, ani w swym otoczeniu prawdy, która określiłaby jego postępowanie. Bezwład i płynność form teatru Różewicza, dziejącego się poza artystycznymi konwencjami i niezdolnego do stworzenia konwencji własnej, wyraża bezwład i płynność naszego codziennego życia — mówi o kryzysie norm kulturowych, upadku konwencji i zaniku form towarzyskich. Jest nawet pewna niekonsekwencja w wystawianiu dramatów Różewicza w budynkach teatralnych. Wirtualną sceną tych dramatów jest scena całkowicie poroźtwierana na świat zewnętrzny. Powinny, sędzę, być wystawiane w tramwajach, autobusach miejskich lub na ulicy (jak to nieśmiało sugeruje autor w didaskaliach do *Kartoteki* i równie nieśmiało podchwytują inscenizatorzy).

Mówiąc o Beckettzie i Różewiczu, pokazałem dwa teatry, których bohaterowie, obdarzeni bardzo niskim stopniem istnienia, przebywają, w pierwszym wypadku — na scenie najszczelniej zamkniętej, w drugim — zupełnie poroźtwieranej. Między tymi ekstremami oscyluje scena Gombrowicza. Można, sędzę, przeprowadzić równanie między Różewiczowskim skrajnym ekstrawertyzmem bohatera, którego skutkiem jest brak własnej substancji duchowej, a sceną poroźtwieraną, i między Beckettowskim skrajnym introwertyzmem, prowadzącym do autyzmu, do całkowitej samotności bohatera, a sceną szczelnie zamkniętą, o właśnie — sceną wewnętrzną, „psychiczną”.

Amorficzność  
u Różewicza

Gombrowicza  
niezgoda na  
niepełne istnie-  
nie

Teatr Gombrowicza nie może skorzystać ani ze sceny tak otwartej, ani ze sceny tak zamkniętej, ponieważ nie chce przystać na niepełne istnienie, niezindywidualizowanie i niemożność decyzji, które reprezentują tamci bohaterowie. Jest nieustannym ruchem kolejnych otwarć i zamknięć sceny lub — jak to określa sam autor w *Ideji dramatu* poprzedzającej *Ślub* — jest „nieustannym zmaganiem się dwu sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają”.

Kim jest bohater Gombrowicza? Jest człowiekiem, który chce w pełni zaistnieć — jako bohater, jako człowiek, jako osoba ludzka. „Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem” — tymi słowami głównego bohatera rozpoczyna się *Ślub*. Właśnie ma zostać powołana do istnienia scena, na której Henryk będzie niepodzielnie sprawował władzę: jego scena własna, suwerenna, wewnętrzna. Ale po to, żeby zaistnieć w pełni, Henryk musi najpierw poznać te mechanizmy, mechanizmy społeczne, które jego samoistność umniejszają. I oto zjawia się Władzio, inne postaci, tłum postaci, nad którymi Henryk, ze zmiennym powodzeniem, stara się zapanować. Jest królewskim synem, potem monarchą absolutnym, wreszcie staje się „śniącym”, niepodzielnym władcą własnego snu, który przebywa na swej scenie „psychicznej”, i grozi pozostałym postaciom, że może zbudzić się i one znikną, to znowu postaci usamodzielniają się, obezwładniają go, zapanowują nad nim.

Przytoczę dłuższy fragment aktu trzeciego, na którym można prześledzić zmagania tych dwu sił:

„Henryk: Gdzie moja narzeczona?

Kanclerz: A tam już wchodzi z tymi biało ukwieconymi dziewczycami.

Henryk: Niech się zbliży do mnie i niech uśmiecha się do mnie i spuści oczy, składając mi pokłon. Ja schylam się i, ujmując ją delikatnie w ramiona, nie pozwalam jej przykłęknąć, a zarazem uśmiecham się do niej uśmiechem dawnych lat. (*Mania i Henryk wypełniają to*).



Kanclerz: (*na stronie*): Najjaśniejszy Panie, wszystko sły-  
chać.

Henryk: (*głośno*): O to właśnie chodzi, żeby było sły-  
chać. My nie kochamy się — my tylko wytwarzamy miłość mię-  
dzy sobą... (*do Mani*) Dlaczego się nie uśmiechasz? Uśmiech-  
nij się do mnie jak dawniej, kiedy jeszcze nikt cię nie  
zgwałcił i nie byłaś dziewczką u szynkarza, rozumiesz?  
W przeciwnym razie możesz oberwać. I nie zerkaj w bok,  
nie szukaj nikogo oczami, bo wiesz, że jestem zazdrosny  
o Władzia. (*Do Kanclerza*) Umyślnie mówię to wszystko  
głośno, bo tu niczego nie trzeba ukrywać, tu wszystko  
jawne. Patrz, jak się wdzięcznie uśmiechnęła. Ten uśmiech  
mnóstwo wywołuje wspomnień i wzrusza mnie wobec...  
wobec nich

Najdroższa, gdybyż ten uśmiech twój

Odbił się od nich i stokrotną

Do mnie powrócił falą...

Zaufaj mi, nie bój się, wiedz

Że pustkę serca mego ja wypełnię

I jeszcze cię pokocham, tak

Jak dawniej cię kochałem

Niech ona po kryjomu uściśnie mi rękę. Dobrze. A teraz  
co? Co teraz trzeba robić, wielki szambelanie, ażeby przy-  
jęcie to stało się normalnym, dworskim przyjęciem?

Szambelan (*obwieszcza*): Cercle.

Cercle.

Cercle”.

I znowu wraca dawna harmonia naruszona wybry-  
kiem Henryka. Goście tworzą *cercle*, lokaje wnoszą  
wino. Scena, gwałtownie otwarta nietaktownymi ko-  
mentarzami głównego bohatera, zamyka się. Znowu  
zostaje otworzona pełna iluzja teatralna dworskiego  
przyjęcia, z Henrykiem-monarchą jako pierwszą oso-  
bą. W *Ślubie* mamy kilkakrotnie do czynienia z ta-  
kim gwałceniem teatralnej iluzji i następnym jej  
„udziwianiem”. W podobny sposób zostaje przer-  
wana i nawiązana ponownie kolacja z rodzicami  
w pierwszym akcie i bal w akcie drugim. A jednak  
cel, który Henryk chciał osiągnąć w swoim „śnie”,  
i cel, dla którego dramaturg podjął swój dramat,  
nie zostały osiągnięte. Ślub Henryka i Mani nie od-  
był się, monarcha został zaaresztowany, obezwłasno-

My tylko  
stwarzamy  
miłość

Gwałcenie  
teatralnej iluzji

wolniony przez ludzi, których sam powołał do istnienia.

Podobnie nie są uwieńczone powodzeniem usiłowania głównego bohatera *Operetki*, Fiora. Miał zorganizować bal dworski i zaprojektować stroje dla gości. W drugim akcie to mu się nawet udało. Zamiast placyku przed kościołem, znanego z pierwszego aktu, widzimy ozdobioną salę balową i poprzebieranych uczestników zabawy; oglądamy rzeczywistość balu w całości stworzoną przez Mistrza Fiora, dyktatora mody. Ale w akcie trzecim ta sama sala jest zrujnowana, Fior we fraku stoi na gruzach swojego pomysłu. Koło dworskiego przyjęcia pękło; scena otwarła się — także w aspekcie scenograficznym; jak o tym świadczą informacje autorskie zamieszczone w tekście: „Ściany wywalone (...) wiatr hula, burza, przez wyrwy w murach widać niebo tajemnicze”. Być może jest to ten sam „krajobraz przygniatający beznadziejny”, od którego przywołania ma się rozpocząć *Ślub*.

Początek  
w wolnej  
okolicy

Każdy dramat Gombrowicza zaczyna się w „okolicy wolnej”, pod otwartym niebem. Potem scena zamyka się, akcja się przenosi do pomieszczenia zamkniętego — które następnie zostaje zamknięte jeszcze szczelniej. Pomieszczenie rytualizuje się i rytualizują się kontakty między ludźmi (np. w *Ślubie*, kiedy karczma staje się królewskim dworem, w *Operetce*, kiedy Fior przekomponowuje salę balową i uczestników, w *Iwonie księżniczce burgunda*, kiedy członkowie dworu, żeby pognać Iwonę, ostentacyjnie celebrują arystokratyczny ceremoniał). We wszystkich wypadkach akcja rozpoczyna się pod otwartym niebem, gdzie kontakty między ludźmi przebiegają na zasadzie równorzędności i może być nawiązana intryga. Potem akcja przenosi się do zamkniętego w szczególny sposób pomieszczenia, w którym można nad innymi zapanować, zagórować. Lecz to się bohaterom nie udaje. Za sprawą rytualizacji pomiesz-

czenie zamyka się — po to, żeby na końcu znowu się rozewrzeć. W *Ślubie*, zanim nastąpi to ostatecznie, dzieje się to wielokrotnie. Za każdym razem, kiedy Henryk komentarzami przerywa akcję, pomieszczenie zamknięte otwiera się, znika jego ceremonialny *cercle*, a widzowie oglądają po prostu scenę teatru, „wolną okolicę” sceny. W ten sposób w dramatach Gombrowicza zostaje przetłumaczona na stosunki przestrzenne niemożność pełnego zaistnienia bohatera.

Niemożność  
pełnego istnie-  
nia

Jaka jest przyczyna tej niemożności? Powiada któraś z postaci *Iwony*: „Ja bym chętnie kłamał, ale dziś to już niemożliwe. Epoka nasza zbyt przenikliwa, wszystkie listki figowe powiędły”. Te słowa jako wytyczną postępowania przyjęli wszyscy bohaterowie Gombrowicza. Henryk w *Ślubie*, po to, żeby zaistnieć w pełni, chce poznać i dokładnie zrozumieć te mechanizmy, które go zniewalają. „Umyślnie mówię to wszystko głośno, bo tu niczego nie trzeba ukrywać, tu wszystko jawne”. Wszystko, co go otacza, usiłuje rozebrać własnym umysłem. „Nowoczesnym będąc człowiekiem” — jak siebie sam określa — wie, że musi myśleć jasno. Nie może przystać na żadne prawdy, żadne rozstrzygnięcia dane; bowiem te, nie zaaprobowane przez umysł, stają się zwykłym zabobnem. W którymś momencie powiada na przykład, że „ojciec to taki sam urząd jak król”. No przecież nie taki sam! Tutaj Henryk, zapomniawszy o synowskich uczuciach, od wczesnego dzieciństwa zaprogramowanych w dziecku, „pomylił” się. Ale właśnie za cenę tej „pomyłki”, za cenę takich „pomyłek” — za cenę rezygnacji z niejasnych uczuć, z uprzednich przeświadczeń, z wierzeń nie dających się weryfikować umysłem — jego świat staje się tak jasny i jawny, tak zupełnie daje się przeniknąć dialektycznym myśleniem. Tak łatwo nad nim zapanować, zagórować.

„Zaufaj mi, nie bój się, wiedz  
 Że pustkę serca mego ja wypełnię”.

Tylko że ta jego obietnica się nie ziszcila. Ślub Henryka i Mani nie odbył się, monarcha absolutny został ubezwłasnowolniony przez otoczenie. Świat, który powołał do istnienia, cierpiał na nadmiar dialektyki, natomiast brakowało mu... no właśnie. Czegoś mu brakowało.

Udaremnienie  
 kultury,  
 udaremnienie  
 osoby

Jest to paradoks twórczości Gombrowicza i paradoks Gombrowiczowskiego człowieka. Po to, żeby w pełni zaistnieć, żeby ustanowić swą własną, osobną tajemnicę — tajemnicę ludzkiej osoby — musi roz-tajemniczać świat. I tak roztajemniczając go — rozbierając uczucia na ich elementy składowe, demistyfikując wierzenia i mity, rewidując kulturę — podaje w wątpliwość to właśnie, z czego by mógł osobę zbudować. Roztajemniczając świat, tajemnicę swą udaremnia. Gombrowiczowski człowiek roztajemnicza świat tak, jak rozdziewicza się dziewicę — po czym musiałby na powrót przywrócić jej dziewictwo. W *Ślubie* nie udało się to ani Henrykowi, który chciał ponownie udziewiczyć swoją byłą narzeczoną Manię, ani dramaturgowi, który usiłował ten proces przedstawić w dramacie. Świat, jaki stworzyli, jest zarazem konieczny i niemożliwy. Konieczny — gdyż każdy, kto myśli równie jasno jak oni, musi się z ich trzeźwym rozumowaniem zgodzić. A niemożliwy — gdyż każdy, kto myśli jasno (a więc i oni również), wie, że temu światu brak jakiegś przesłanki dla zaistnienia.

Ta niemożność zaistnienia przedstawionego świata jest przyczyną ciągłego demaskowania iluzji scenicznej i ponownego jej stwarzania. Na scenie oglądamy nieustanny ruch otwarć (unierzeczywistniających akcję) i zamknięć (usiłujących na nowo powołać iluzję) — po to, aby wreszcie zrozumieć, że tutaj ani otwarcie, ani zamknięcie nie nastąpi.

Powiada któraś z postaci *Operetki*: „Gdy ludzkie

sprawy / W słowach nie mogą się zmieścić / To mowa pęka". Podobnie jest ze sceną: gdy nie mogą zmieścić się na scenie, to scena pęka, otwiera się, a w końcu — się unierzeczywistnia. W przypadku *Ślubu* dotyczy to zarówno tej sceny, sceny dworskiej, jaką dla swych potrzeb powołuje Henryk, a którą sam wciąż udaremnia nietaktownym komentowaniem; jak i tej sceny, którą stwarza dramaturg, aby na niej przedstawić dramat, lecz wkładając w monologi Henryka własne intencje wobec postaci scenicznych, pełną, solenną inscenizację dramatu uniemożliwia (napisałem kiedyś, że *Ślub* jest dramatem, który mówi o niemożności napisania dramatu, i swój sąd podtrzymuję); jak i dotyczy to całego zjawiska „teatru Gombrowicza”, którym pisarz posługuje się wyłącznie po to, aby na nim demonstrować swe sądy o człowieku i świecie.

Dramat  
niemożliwy

Scena Henryka, dziejąca się w porządku psychicznym, powodowana prawami marzenia sennego; scena dramaturga, tworzona po to, aby na niej przedstawić dramat pt. *Ślub*; zjawisko „teatru Gombrowicza” jako całość, miejsce i rola teatru w twórczości i myśleniu Gombrowicza. Każda z tych „scen” jest tylko egzemplifikacją dla następnej; na żadnej z nich nie mamy do czynienia z całym teatrem, z pełną iluzją, lecz zawsze i tylko — z posłużeniem się przykładem teatru. Jeśli Gombrowicz w swych utworach scenicznych tak chętnie posługuje się parodią, jeśli nicuje i przetwarza dawne i znane konwencje teatralne, to m. in. dlatego właśnie. Odwołuje się do gotowej wiedzy widza o teatrze, przywołuje znane mu przykłady teatru (szekspirowskiego w *Iwonie* i *Ślubie*, operetki w *Operetce*), i dopiero za ich pomocą mówi o „teatralności” życia społecznego, pokazuje człowieka — jak to określa w *Dzienniku 1957—1961* — jako „wieczystego aktora”, który „udaje” człowieka, „zachowuje się jak człowiek”, „recytuje swe człowieczeństwo”. Gombrowicz

stwarza swą scenę tylko po to, aby móc powołać się na przykład sceny. Jego teatr jest zawsze ilustracją dialektycznej myśli, przykładem demonstrowanym w toku dyskursywnej wypowiedzi.

Na tym polega oryginalność i wyjątkowość teatralnej propozycji Gombrowicza i to jest też przyczyną „wad”; tego, w czym recenzenci często widzą wady i skłonni są położyć na karb nieumiejętności autora. Mówiąc na przykład o retoryczności, o nadmiarze retoryki w *Ślubie*, o męczących monologach Henryka, które, niepotrzebnie komentując, przerywają akcję, recenzenci nie rozumieją, że te cechy nie są jakimś mniej lub więcej zbędnym naddatkiem, który może być usunięty, lecz że są koniecznym wynikiem rozstrzygnięcia ontologicznego, które dramaturg podjął.

Niszczące  
operacje

Istota tego rozstrzygnięcia polega na założeniu, że każdy aspekt Bytu może być wyciągnięty na światło dnia i poddany operacjom intelektualnym. Tym się właśnie tłumaczy Gombrowicza brak zaufania do teatru, a mówiąc szerzej — jego brak zaufania do obrazu w ogóle: nieobrazowość jego języka, nonszalancja w posługiwaniu się drastycznymi, groteskowymi obrazami i te dziwaczne, unierzeczywistniające manipulacje, których autor wciąż dokonuje na teatralnej iluzji. Zawsze pamięta się raczej sformułowania słowne Gombrowicza, niekiedy bardzo dowcipne, niż jego obrazy, które — jak to raz cynicznie powiedział sam pisarz w *Rozmowach z Gombrowiczem* — pojawiają się, „żeby zupa była smaczniejsza”.

Nieufność do  
mitu i obrazu

Gombrowiczowski człowiek, w swej chęci rozumienia wszystkiego, lekceważy to, czego nie da się umysłem przeniknąć. Cała sfera mitów, archetypów, wierzeń; to wszystko, co nie wyraża się dyskursywnym językiem, lecz wyraża się obrazami — więc także teatr — znajduje się poza jego zainteresowaniem lub ukazuje mu się jako problem le-

żący poniżej jego godności. Właśnie: bo on wszystko chce wyciągnąć na światło dnia. Już z tego wynika, że to nie może dziać się w teatrze.

Lecz przecież to się wciąż w teatrze dzieje. Jak wytłumaczyć fakt, że Gombrowicz pisał dramaty w ciągu całego twórczego życia; że mimo swój brak zaufania do teatru został dramaturgiem — moim zdaniem, przede wszystkim dramaturgiem — który niemal debiutował *Iwoną*, a *Operetka* była ostatnim utworem, jaki napisał? Wytłumaczenia należy szukać w bardzo jasnym myśleniu, które cechuje Gombrowiczowskiemu człowiekowi. On w dyskursywnym toku swej dialektycznej myśli nie potrafił znaleźć wystarczających przesłanek istnienia — i wie o tym. Dlatego musi poszukiwać ich po przeciwnej stronie dyskursu, po stronie obrazów, musi wiązać swe nadzieje z obrazem. Właśnie w imię godności własnego myślenia musi wiązać nadzieje z obrazem i powinien móc sam ten obraz stworzyć. Dlatego — na przekór ustaleniom rozumu, i może również na przekór naturalnym dyspozycjom — jest wciąż zainteresowany stwarzaniem własnego teatru. Udana teatralizacja, stworzenie własnego języka przestrzenno-obrazowego jest w tym przypadku równoznaczne z samodzielnym znalezieniem przesłanki istnienia. Rozstrzygnięcie ontologiczne, które w swych dramatach podjął Gombrowicz, przypomina nieco rozstrzygnięcie dokonane przez jednego z największych dramaturgów ludzkości, Geneta. Wspólne obu autorom są te uporczywe, wciąż ponawiane wysiłki, mające na celu teatralizację życia, teatralizację władzy, teatralizację osoby ludzkiej — własnej osoby; i wspólny im obu jest brak zaufania do teatru, ta „zła wiara”, która wciąż każe teatralizację burzyć. Łączy obu dramaturgów nieustanne przenikanie się płaszczyzn: życia i teatru, ludzi i aktorów, aktora prywatnie na scenie, człowieka i pisarza, reżysera i dramaturga. Łączy ich to równoczesne istnienie wielu

Wspólne  
z Genetem  
teatralizowanie  
życia...

„scen”, z których żadna nie istnieje w pełni; ta migotliwość prawdy i fałszu, ta uporczywa gra „rzeczywistej” rzeczywistości i teatralnej iluzji. Jest to, w obu wypadkach, Pirandellowska czy „pirandelliczna” droga teatru — różna od tej, którą poszli później znani twórcy teatralnej awangardy lat pięćdziesiątych, dramaturgowie tacy jak Beckett, Ionesco, Adamov, Vian, tworzący bezproblemowo, bez wahania jednorodną i szczelną iluzję sceniczną, a problemów szukający gdzie indziej.

Mówiąc o pokrewieństwie rozstrzygnięć Gombrowicza i Geneta, godzi się wspomnieć, że obaj pisarze doszli do swych rozstrzygnięć i rozwiązań teatralnych wzajemnie na siebie nie oddziałując. Przyczyn pokrewieństwa należy szukać w myśleniu ich czasu, i może również w ich dyspozycjach naturalnych. Gdyby traktować pisanie dramatów jak derby końskie, należałoby powiedzieć, że oba konie przyszły razem do mety. *Ślub* został napisany w 1946 r.; jest więc współczesny dramatom Geneta — i to nie *Balkonowi*, *Murzynom* czy *Parawanom*, lecz *Ścisłemu nadzorowi* i *Pokojówkom*.

I ogromne  
różnice

Między tymi obu propozycjami są także oczywiste i ogromne różnice. O jednej chciałem powiedzieć. O niezwyklej, rzadko spotykanej kompetencji Geneta w organizowaniu przestrzeni sceniczej. To, co Genet mówi w didaskaliach o układzie i zabudowie sceny, jest, w moim przekonaniu, najlepsze, najtrafniejsze — jedyne — jakie być może. Właśnie szczególnie ta cecha każe mi myśleć o nim jako o jednym z największych dramaturgów wszechczasów. Kompetencja Gombrowicza w organizowaniu przestrzeni sceniczej nie była tak wielka. Dużo trudniej jest w jego dramatach odczytywać praktyczne wskazówki dotyczące rozplanowania, zabudowy i optymalnych wymiarów sceny. A jednak ich właśnie — przede wszystkim ich — trzeba szukać. Moim zdaniem, powodzenie w wystawianiu Gombrowicza



zależy od umiejętności znalezienia tych praktycznych wskazówek inscenizacyjnych zawartych w tekście autora.

Jak powiedziałem, awangardowych dramaturgów lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz, nieco wcześniejszych od nich, Geneta i Gombrowicza łączy wspólna cecha. Łączy ich potrzeba samodzielnego podejmowania rozstrzygnięć ontologicznych; łączy ich to, że każdy z nich tylko dla siebie, wyłącznie na potrzebę własnej sztuki stwarza swój teatr. Dramaturgowie ci — w sensie całkiem konkretnym, nie przenośnym, bez cudzysłowu — powodują na swój użytek własną scenę, organizują dla potrzeb swej dramaturgii przestrzeń sceniczną. To, co mówi Genet w *Murzynach* o kondygnacjach sceny i rozsunięciu kurtyny, to, co Ionesco mówi w *Krzesełach* o rozmieszczeniu drzwi oraz ilości krzeseł, to, co mówi Beckett w *Krokach*, wyliczając poruszenia swej bohaterki May, nie jest ani poezją, ani psychoanalizą, ani, tym bardziej, dziwactwem. Jest wytyczną działania — i jeśli się chce, żeby działanie zostało uwieńczone powodzeniem, trzeba to jak wytyczną traktować.

Owszem, dziwactwem — dziwactwem zamierzonym — była większość propozycji zbuntowanej dramaturgii ekspresjonistów i futurystów; dramaturgia ta nie stwarzała własnego teatru, usiłowała tylko znaną sobie scenę, scenę akademicką, burzyć. Nowy teatr w tym czasie tworzyli inscenizatorzy (lub dramaturg-inscenizator, jak to było w przypadku Brechta). I podobnie dzisiaj, w latach siedemdziesiątych, znowu tworzą go przede wszystkim inscenizatorzy. Większość dramaturgów porzuciła swe teatrotwórcze ambicje, dość wcześnie uczynił to Ionesco. Różewicz czyni to w *Białym małżeństwie* i w znakomitym *Do piachu*. Najbardziej wpływową dziś dramaturgia nawiązuje ponownie do (zachowanej szczątkowo) sceny mieszczańskiej, jest skłonna przystać na

Samodzielne  
rozstrzygnięcia  
ontologiczne

Był czas  
dramaturgów

rozstrzygnięcia dawne i dane — dane w gotowej, acz uszkodzonej nieco i zmodyfikowanej konwencji. W teatrotwórczych ambicjach wytrwał jedynie Beckett, dziś dramaturg-inscenizator własnych utworów, a nowych rozstrzygnięć ontologicznych trzeba znów szukać w poczynaniach twórców teatru: w spektaklach Bread and Puppet, Teatru Laboratorium, Teatru Dzieci Zagłębia, w rozmaitych „teatrach akcji” i „teatrach wspólnoty”.

Lecz w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nowy teatr usiłował stwarzać pewni dramaturgowie. Można ich usiłowania zlekceważyć i nie wystawiać ich utworów. Ale, jeśli już się wystawia, należy pilnie czytać to, co o ich wystawieniu mówią sami autorzy: prawie zawsze mają rację przeciw swym inscenizatorom. (Podobnie, z dramaturgów wcześniejszych, niemal zawsze rację przeciw swym inscenizatorom ma Witkacy — co już samo w sobie może stanowić argument świadczący o jego prekursorstwie wobec teatrotwórczej dramaturgii lat pięćdziesiątych). Zrozumienie stosunku dramaturgii do sceny teatralnej poucza, kiedy jej postulaty dotyczące inscenizacji powinny być szanowane, a kiedy mogą być traktowane lekko. Wcale nie zamierzam ograniczać inscenizatorów w ich prawach. Twierdzę jedynie, że wspomniane utwory nie są dla nich tym właściwym budulcem, z którego mogliby stwarzać swój teatr. To jest jeden, praktyczno-teatralny, aspekt sprawy.

Jak człowiek  
kształtuje  
przestrzeń

Jest jeszcze aspekt szerszy, poznawczy, który skłania do pilnego czytania wskazówek inscenizacyjnych. Scena teatralna, sposób istnienia sceny, przestrzenne stosunki tu panujące — ów pierwszy problem każdego teatru — wyjawia nam, w jaki sposób człowiek kształtuje przestrzeń i jak sobie z przestrzenią poczyna. Omawiani przeze mnie dramaturgowie, dokonując różnorodnych, w każdym poszczególnym przypadku nieco innych rozstrzygnięć ontologicznych,

i następnie tłumacząc je na język scenicznej przestrzeni, rozpisując je na ruch aktorów i zabudowę sceny, wyodrębniają rozmaite typy przestrzeni, którymi ludzie się posługują. Zbyt mało wiemy o przestrzeniach kulturowych tworzonych przez człowieka, abyśmy mogli — nie doczytawszy do końca ich utworów — ich laboratoryjne odkrycia zlekceważyć.