

Teatr w zwierciadle filozofii. Powieści Witolda Gombrowicza na scenach polskich

Podskórnie ukryty w powieściach Witolda Gombrowicza ładunek filozofii był już nie raz brany pod lupę i na różne sposoby analizowany. Zestawiono z Sartre'em, Heideggerem, Kierkegaardem i Nietzschem wszystkie tytuły: *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Pornoografię* i *Kosmos*, odbijając je także w lustrze fenomenologii, feminizmu, psychoanalizy czy ostatnio postmodernizmu. I nie jest to bilans zamknięty, bo trudno byłoby o czymś takim mówić w kontekście twórczości „pisarza – filozofa – humanisty”, jak zgodnie ocenili Gombrowicza Milan Kundera, Italo Calvino czy Bruno Schulz¹. Co innego jednak badać materię tekstu, a co innego jej rozmaite wcielenia, wśród których teatr – w myśl deklaracji samego autora – jest najważniejszy:

„Cała moja twórczość artystyczna, zarówno powieści, jak i opowiadania, to teatr. Prawie w każdym z tych utworów odnaleźć można reżysera, który organizuje akcję; moje postacie mają maski”².

Problem w tym, że pochodzą Gombrowiczowskie powieści przez polskie sceny to nie droga ustatana różami. Adaptacje, choć pojawiły się już w połowie XIX wieku, jeszcze w ubiegłym stuleciu nie cieszyły się uznaniem badaczy i krytyków. Określanie ich mianem „przeróbki”, „opracowania”³ czy „bryku”⁴ z pewnością nie nobilitowało pracy reżysera. Co więcej, pojawiały się głosy, że powieść to rodzaj tabu i jeśli uda jej się dostojnie na scenie zaistnieć, za ojca sukcesu należy uznać nie inscenizatora, lecz prezentera oryginału⁵, co tę nieufność tylko potwierdzało. Tym bardziej że w literackim kanonie istnieją epickie teksty, które do takich przekładów w ogóle się nie nadają. Wśród nich – zdaniem Elżbiety Morawiec – jest Gombrowiczowski *Kosmos*⁶. To jednak nie ten subiektywnie wartościujący argument sprawił, że jego powieściom trudno było zaistnieć w świetle rampy,

¹ Zob. F.M. Cataluccio, *Gombrowicz filozof* [w:] idem, *Gombrowicz filozof*, wyb. i oprac. F.M. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991, s. 6–7.

² W. Gombrowicz, *Wywiad dla czasopisma francusko-amerykańskiego*, rozmowa Dominique de Roux z Witoldem Gombrowiczem, tłum. I. Kania [w:] idem, *List do ferdydurkistów*. *Varia* 3, Kraków 2004, s. 176.

³ Stanisław Marczak-Oborski, relacjonując repertuarowy stan teatru międzywojnia, donosił o nieudanej *Annie Kareninie* w fatalnej przeróbce Wołkowa z MCHAT-u, mimo zaproszenia Schillera do reżyserii i Daszewskiego do przygotowania scenografii, oraz o popularnych przeróbkach z *Sienkiewicza* zwłaszcza *Krzyżaków* i *Ogniem i mieczem*. Opracowaniem nazwał znakomitą adaptację *Zbrodni i kary* Schillera wedle Dostojewskiego (1934) z Zelwerowiczem jako Porfirym. Zob. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1993. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.

⁴ Jan Kott mówił o bryku z powieści w kontekście realizacji *Emancypantek* Prusa w inscenizacji Erwina Axera pod tytułem *Pensja pani Latter* (1954), zarzucając jej fragmentaryczność i powierzchowność postaci. Zob. J. Kott, *Bryk z „Emancypantek”* [w:] idem, *Jak wam się podoba. Spotkanie pierwsze*, Warszawa 1955, s. 262–269.

⁵ M. Fik, „Reżyser ma pomysły...”, Kraków 1974, s. 239.

⁶ E. Morawiec, *Między Nowym Światem a Radomiem*, „Didaskalia” 1995, nr 7, s. 49.

lecz znów – sama historia, która długo czekała, by łaskawym okiem spojrzeć na powieściową twórczość Gombrowicza⁷, a właściwie na samego pisarza. Dopiero w 1986 roku Wydawnictwo Literackie w pełni rozpowszechniło jego dzieła, zatem spektakle realizowane w teatrze kilka lat wcześniej zastępowały lektury znane wówczas tylko nielicznej publiczności. Na przybliżeniu fabularnej treści skupione więc były wszystkie prapremierowe realizacje powieści Gombrowicza w teatrze, które odnotowują gwoli chronologicznego porządku: *Trans-Atlantyk* (1981, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, w reżyserii i adaptacji Mikołaja Grabowskiego), *Pornografia* (1983, Teatr Ateneum w Warszawie, w reżyserii i adaptacji Andrzeja Pawłowskiego), *Ferdydurke* (1984, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza i adaptacji Henryki Królikowskiej) i *Kosmos* (1991, Teatr Ateneum w Warszawie, w reżyserii i adaptacji Andrzeja Pawłowskiego). Nie oznacza to jednak, że ich twórcy nie mieli ambicji interpretacyjnych, a przez to stronili od uruchamiania nowych znaczeń i kontekstów. Teatr jest sztuką wielopłaszczyznową. Karmi się paletą znaków i symboli, a każdy z nich, wyposażony w ogromny ładunek treści, czeka tylko na odczytanie. Jeśli więc w powieści te wszczepiono tak wiele myśli filozoficznej, niech teatr sam odpowie, jak sobie z nimi poradził. Oto kilka przykładów.

Waldemar Śmigasiewicz z *Ferdydurke* na scenie mierzył się siedem razy, hołdując zasadzie, że powieści są bardziej interesujące niż dramaty⁸. Za każdym podejściem, chociaż bazował na tym samym scenariuszu, próbował znaleźć do jej odczytania nowy klucz. To pokazuje potencjał i siłę teatralnych znaków. Rozpoczął bowiem od tego, co sam Gombrowicz eksponował: „Przypominam sobie doskonale, że na tych pierwszych stronach *Ferdydurke* moje ambicje nie sięgały poza dowcipną satyrę”⁹. Strażnikiem tej drwiny u Śmigasiewicza był język samego Gombrowicza, który sprowadzony do akceleracji „słów-kluczy”, zachował się w większości reżyserskich realizacjach. Już w toruńskim spektaklu z Teatru im. W. Horzycy z 1984 roku¹⁰ funkcjonowały one nie tylko w sferze werbalnej, lecz także wizualnej. Niemala w tym zasługa scenografii Barbary Kędzierskiej. Drewnianą posadzkę zamknięto z tyłu szeroką na trzy i wysoką na dwa metry obrotową drewnianą ścianą, budując w ten sposób „labiryntową konstrukcję płotów”¹¹ idealnie oddającą uwikłanie bohatera w meandry niedojrzałej rzeczywistości. Na tej drewnianej fakturze, jak w powieści na korze dębu, bez trudu można kaligrafować słowa: „pupa”, „dupa”, a nawet dodane przez reżysera „cycki” po to właśnie, by uzyskać efekt komiczny.

⁷ Dramaty Gombrowicza miały w teatrze nieco łatwiej. Za polską prapremierę uznaje się *Iwonę, księżniczkę Burgunda* z warszawskiego Teatru Dramatycznego (1957) w reż. Haliny Mikołajskiej, która odbyła się po dojściu do władzy Gomulki na fali październikowej odwilży. Odnotowania też wymagają realizacje *Ślubu* Jerzego Jarockiego z lat 70.

⁸ W. Śmigasiewicz, *Wobec lipy i Gombrowicza*, rozmowa Tomasa Tyczyńskiego z Waldemarem Śmigasiewiczem, „Dzienniczek Festiwalowy” 1995, nr 1 (Gazeta II Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu).

⁹ W. Gombrowicz, *Testament*. Rozmowy z Dominique de Roux, Kraków 1996, s. 46.

¹⁰ *Ferdydurke*, Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, premiera 24.03.1984 r., adaptacja – Henryka Królikowska, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Barbara Kędzierska.

¹¹ D. Milewski, *Gęba Śmigasiewicza, czyli drugi raz „Ferdydurke”*, „Radar” 1984, nr 17.

Epatowanie językiem *Ferdydurke* to naczelną zasadą spektakli Waldemara Śmigasiewicza. Współpracując w kolejnych realizacjach ze scenografem Maciejem Preyerem, wspólnie dbali o to, by w teatralnych konstrukcjach zawsze pojawiały się powierzchnie wchłaniające podobne gryzmoły – najlepiej ściany lub podłogi. Gdy Józio opuszczał mury szkoły – „pierwszorzędnego zakładu naukowego” – i przenosił się w nowe miejsca, słowa w niezmienionym kształcie stały na straży ustalonego porządku. Z czasem jednak ten wypełniony kpiną świat doczekał się baczniejszej obserwacji. Obecna w humorze witalność – spotęgowana nadto w poznańskim spektaklu z Teatru Nowego z 1991 roku¹² mnogością rekwizytów, do których doczepiono kółka – dynamizowała przestrzeń. „Nie brak przedstawieniu lekkości i dobrego tempa”¹³, żywiołu zwariowanej groteski¹⁴ – oceniali zamysł reżysera recenzenci. Łatwość przemieszczania elementów scenicznego wystroju – ławek, stołów, łóżka, a nawet ścian – do spółki z odpowiednią grą światła pozwalała na prezentację rzeczywistości wycinkowej, fragmentarycznej, poznawalnej tylko w ograniczonym zasięgu. Dla Józina wszakże istnieje tylko ta strona ludzkiej postaci, która ujawnia się w danej sytuacji. Porządkuje je właśnie światło, które staje się strażnikiem trzech przestrzeni wędrowki bohatera. W spisie rekwizytów Macieja Preyera lampy zajmują pierwsze miejsce. Ascetyczny talerz niedokładnie osłaniający skierowaną w dół żarówkę definiuje szkołę, niewielka miska kierująca blask w górę dookreśla salon Młodziaków, a wytorny żyrandol stylizowany na wiszącą lampę naftową charakteryzuje dwór Hurleckich. To gra światła steruje koncentracją uwagi widowni, uwydatniając postaci, podkreślając ważność słów i rangę pojęć, a w efekcie realizując Heideggerowską teorię fenomenu świata, który dostrzega się przy intencjonalnym ukierunkowaniu uwagi na przedmioty pojawiające się w percepcji odbiorcy¹⁵. Świat to pewna całość, w której relacja egzystencji zmierzającej ku czemuś i odnajdującej się pośród czegoś, poparta troską o przedmioty z obu modułów, ogranicza niejako pole widzenia i uprawomocnia do egzystencji mobilnej – szukania istoty siebie nawet za cenę licznych porażek. „Horyzont jest otaczającym człowieka Otwartym, wypełnionym widokiem na wygląd przedmiotów” – tłumaczył niemiecki filozof¹⁶.

O ile Waldemar Śmigasiewicz wielokrotnie powracał do *Ferdydurke*, o tyle w centrum zainteresowań Mikołaja Grabowskiego znalazł się *Trans-Atlantyk*. Łukasz Drewniak nazwał tę postawę „syndromem nurka”.

„Nurek to reżyser, który jak w odmęt zanurza się w twórczość jakiegoś autora i inscenizuje go potem przez lata. Potrafi mówić jego językiem, wpisuje się w jego teksty, konstruuje na tej podstawie własną poetykę”¹⁷.

¹² *Ferdydurke*, Teatr Nowy w Poznaniu, premiera 11.01.1991 r., adaptacja i reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer.

¹³ I. Rajewska, *Gombrowicz na kółkach*, „Poznaniak” 1991 z dn. 16–17.02.1991 r.

¹⁴ B. Kuszteński, *Od pupy do gęby*, „Gazeta Poznańska” 1991 z dn. 19.01.1991 r.

¹⁵ M. Gołębiowska, *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji*, Warszawa 2008, s. 160.

¹⁶ M. Heidegger, *Rozmowy na polnej drodze*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2004, s. 162.

¹⁷ Ł. Drewniak, *Grabowski, czyli optymizm* (3), „Dialog” 1991, nr 11, s. 151.

Grabowski jest reżyserem prapremierowej wersji powieści, po którą w latach 80. minionego stulecia sięgał trzykrotnie, a później wracał do niej w latach 90. i w pierwszej dekadzie XXI wieku. Ciężar jego spektakli nosił na swoich barkach najczęściej Gonzalo i dość konsekwentnie osadzany w tej roli Jan Peszek. To on miał być nośnikiem myśli przyswiewającej Grabowskiemu: „Wszystkie moje sztuki tworzą pewien cykl, w którym wyrażam swój stosunek do rzeczywistości, a w niej najbardziej frapuje mnie problem właśnie polskości i Polaków”¹⁸. Gonzalo lat 80. i Gonzalo końca pierwszej dekady XXI wieku to dwie różne postaci. Łódzki Puto Peszka z 1981 roku¹⁹ był bardzo ekspresyjny – „groteskowy, groźny i tragiczny”²⁰. Ten krakowski z 1982 roku²¹ „jest jurny, prowokatorski, jest naprawdę niebezpieczny. Jest też wypelniony fizycznością”²². Obaj demonstrowują swą siłę wyrazistymi gestami, którymi przemawia głos łapczywie pożądanym erotycznym uciech. Ekshibicjonizm ma równocześnie wewnętrzny i zewnętrzny wymiar. Pod zwiewnymi szlafroczkami i krótkimi spódniczkami odstawiającymi nagie uda kryją się silne i pewne siebie osobowości. Ćwierć wieku później, w 2008 roku,²³ na krakowskiej scenie stanie jeszcze inny Gonzalo:

„Nie ma w sobie nic z radości, spontaniczności, naturalności geja, w którą ubrała go kultura współczesna i sam Grabowski w swojej inscenizacji sprzed lat. Gonzalo nam współczesny to stary lowelas, bity po mordzie, okradany. Słowem – dość obleśna kreatura”²⁴.

Próba powrotu do dawnej anarchistycznej postawy nastąpi dopiero po sfingowanym polowaniu i uratowaniu Ignaca przed śmiercią, lecz dokona się raczej za sprawą półnagich chłopców w zwartym pochodzie manifestujących swoją młodość. Gonzalo ubrany w zwiewną białą tunikę, złote sandały i bransolety przypomina teraz Dionizosa stojącego na czele orszaku i, zaświadczać o swej mitycznej proveniencji, śpiewa arię z opery *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka. Nie podąża jak bóg płodnych sił natury wozem zaprzężonym w pantery i ozdobionym winną latoroślą, a jego świta też nie z sylenów, satyrów i bachantek zabawiających się przy hałaśliwej muzyce aulosów i tympanonów się składa²⁵. Nie brak mu jednak wzorem Zeusowego syna akcentów żywiołowości i wigoru, stojących na straży kultu fallicznego i orgiastycznego, którego wyrazem staje się taniec. Wśród różnorakich epitetów przyległych do Dionizosa jest też *Enorches*, czyli tańczący. Gonzalo staje więc na czele rozkołysanego korowodu, który z euforią

¹⁸ M. Grabowski, *Ciągle ten sam spektakl – polskość i Polacy*, rozmowa Zdzisława Otatęgi z Mikołajem Grabowskim, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 148.

¹⁹ *Trans-Atlantyk*, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, premiera 23.05.1981 r., reżyseria i adaptacja – Mikołaj Grabowski, scenografia – Jacek Ukleja.

²⁰ J. Bąbol, *Między przeszłością a przyszłością*, „Dziennik Łódzki” 1981, nr 119.

²¹ *Trans-Atlantyk*, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, premiera 27.11.1982 r., adaptacja i reżyseria – Mikołaj Grabowski, scenografia – Jacek Ukleja.

²² T. Raczek, *Orzeł czy reszka*, „Polityka” 1983, nr 14.

²³ *Trans-Atlantyk*, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, premiera 26.04.2008 r., reżyseria i adaptacja – Mikołaj Grabowski, scenografia – Magdalena Musiał.

²⁴ K. Koehler, *Polskość: czy ona jest?*, „Teatr” 2008, nr 9.

²⁵ Zob. D. Ziętek, *Taniec i inne obrzędy dionizyjskie oraz ich społeczno-psychologiczne funkcje*, „Nomos” 2003, nr 41/42, s. 99.

naśladuje jego ruchy, gesty, takty. W tej zbiorowej kreacji trudno szukać pierwiastków działania rytualnego, dzięki któremu jego uczestnicy w stanie upojenia i ekstazy mieliby dostąpić zjednoczenia z bóstwem. Ldzie raczej o wir szaleństwa, zabawę, rozpasanie, a także – jak widział to Fryderyk Nietzsche, analizując postawę dionizyjsko-apollińską – okrucieństwo i cierpienie²⁶, bo w królestwie Gonzala ma dojść przecież do zbrodni.

Na aktorstwie oparta została też filozoficzna koncepcja *Pornografii* wpisana w spektakl Waldemara Śmigasiewicza z Teatru Powszechnego im. Z. Hübnera w Warszawie z 2008 roku²⁷. Mowa o związku Witolda (Adam Woronowicz) i Fryderyka (Krzysztof Stroński), relacji z pogranicza codzienności i demoniczności, by postużyć się kwalifikacją Gombrowiczowskich światów zaproponowaną przez Michała Pawła Markowskiego²⁸. Sceniczny Fryderyk przypomina cię Witolda, powielając jego gesty, kroki, słowa i podszepując do ucha towarzysza nieczne plany, w czym przypomina zimnego i beznamiętnego szaleńca. „Wypalony z emocji i wzruszeń, pozbawiony wiary, być może tylko przez manipulację umie zbliżyć się do innych” – interpretowała postać jedna z recenzentek²⁹. Jawi się jako ktoś mroczny, demoniczny, co tłumaczyć może utrzymanie całego spektaklu w ciemności. Dręcząca i nieobliczalna świadomość Fryderyka powodowała, „że on sam nie odczuwał jej jako światła, tylko jako ciemność” – zapisał autor na kartach powieści³⁰. W tej tajemnej sferze Markowski dostrzegał prawdziwą dwoistość – „Fryderyka światowego” i „Fryderyka osobnego”, co w spektaklu Śmigasiewicza ma wyraźne granice. Bohater z pierwszego aktu to człowiek „hermetyczny, milczący, poza wymianą rzeczy i ludzi, poza *commercium* słów i rzeczy, poza konwersacją i poza światem”³¹. Siedzi prawie niezauważony z boku sceny, zwykle milczy, a gdy się odzywa, mówi półśłówkami, lapidarnie, od niechcienia. Markowski, zainspirowany filozofią Kierkegaarda, wskazywał na związki hermetyczności i demoniczności w kontekście komunikacji.

„To, co demoniczne, zamyka się samo od wewnątrz i nie chce komunikacji. To, co hermetyczne, jest nieme i dlatego język i słowo są właśnie czymś wyzwalającym od pustej abstrakcji hermetyczności. Demoniczność jest tedy chorobą na komunikację, która usuwa się ze świata i nie pozwala się nikomu ani niczemu zbliżyć. Demoniczność jest hermetycznie zamknięta i dlatego dotkliwie milcząca, albowiem zamyka się przed komunikacją – wyjaśniał poprzez Pojęcie lęku myśli duńskiego prekursora egzystencjalizmu”³².

Milczące odosobnienie Fryderyka podkreślał także Michał Legierski, dokonując szczegółowego opisu postaci przybyłej w pierwszej scenie powieści do domowej kawiarni literackiej w warszawskim mieszkaniu, gdzie rozmawia się o Bogu, sztuce, narodzie

²⁶ Zob. A. Iwańska, *Taniec Dionizosa. Próba opisu nietzscheańskiej koncepcji sztuki na twórczość choreograficzną Isadory Duncan, Wacława Niżyńskiego i Mary Wigman* [w:] *Dionizos i dionizyjskość. Mit, sztuka, filozofia, nauka*, pod red. T. Drewniaka, A. Dittmann, Nysa – Görlitz 2009, s. 281.

²⁷ *Pornografia*, Teatr Powszechny im. Z. Hübnera w Warszawie, premiera 30.05.2008 r., reżyseria i adaptacja – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer.

²⁸ Zob. M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 39.

²⁹ A. Rataj, „*Pornografia*” w zimnym szaleństwie, „*Życie Warszawy*” 2008, nr 128.

³⁰ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Warszawa 1986, s. 79.

³¹ M.P. Markowski, op. cit., s. 65.

³² *Ibidem*, s. 70–71.

i proletariacie. Co znaczące, do listy tej zostaje w spektaklu przez reżysera dołączona filozofia, która znajduje ujście właśnie w osobie Fryderyka. Legierski, nazywając go „Odmieńcem”, dowodził, że jemu podobnych „plemienne kultury utożsamiały z wrogiem, z czartem, z groźnym demonem, przybyłym z zaświatów, z podziemi”, a Fryderyka otacza przecież „mefityczna aura”³³. Odgrózenie się od świata osadza się w nudzie, która jest „ciągłością nicości” – dopowiadał autor *Czarnego nurtu*. Może ten ukłon Śmigasiewicza w stronę filozofii – tak wyraźnie obecnej w pierwszej scenie spektaklu, gdy towarzystwo zasiadające na kanapie do wielokrotnie powtórzonej listy powieściowych tematów (rozmów o Bogu, sztuce, narodzie i proletariacie) „dokleja” filozofię – znajduje ujście właśnie w osobie Fryderyka?

Na scenie wyraźnie ożywia się on dwukrotnie – po śmierci Amelii oraz podczas przygotowań do zabicia Siemiana. Wówczas do głosu dochodzi jego „światowa” natura, zostaje „osadzony w zręcznym kontakcie z rzeczywistością”, staje się „pośrednikiem między rzeczami i ludźmi”³⁴. Zaangażowanie w zbrodnię udaremnia przecież jego ukryty plan połączenia Heńki i Karola. „Mefistofeliczny” albo „demoniczny eksperymentator”³⁵, jak mówił o nim Legierski, jest więc mistrzem analizy ludzkich zachowań, prowokatorem reakcji, dla Śmigasiewicza zaś – wewnętrznym reżyserem. Aranżuje nie tylko działania Witolda, lecz także relację Karola i Heni – „domorosły demiurg – psychopata testujący swoje moce na nastoletniej Heni” – interpretowała Aneta Kyzioł³⁶. Na dowód tych istotnych międzyludzkich zależności w finale Fryderyk kreśli słowami metaforyczny krajobraz:

„Ludzkość to statek, który na zawsze odbił od brzegu, nie ma już portów, nie ma kotwic, tylko nieskończenie płynny ocean pod niebem pozbawionym nieruchomej prawdy. Musimy przyzwyczaić się do tej samotności. Trzeba umieć płynąć i jeśli nie posiadziemy tej sztuki, zawsze będziemy wzdychali do jakiejś przystani”³⁷.

Słowa te jawnie nawiązują do myśli Fryderyka Nietzschego. Niemiecki filozof używał metafory „otwartego morza, na którym ludzie muszą dopiero zdobyć orientację i które oferuje im nieprzeczuwane możliwości rozwoju, jeśli tylko ktoś ma odwagę i zdolność czynu”³⁸. Gombrowicz trafnie wskazywał, że rzeczywistość konstruuje się wówczas, gdy człowiek otwiera się na nowe, eksperymentalne projekty. Ludzkość jako okręt, który wypływa na pełne wody i musi dać się ponieść przestworom oceanu, utraciwszy kontakt z tym, co dotąd jawiło mu się jako stałość, to ludzkość wobec nieobliczalnych żywiołów, człowiek wobec kosmosu. „Jakież wspaniałe obraz!” – wykrzykiwał zachwycony tym widokiem Jerzy Jarzębski³⁹.

³³ M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999, s. 122.

³⁴ Ibidem, s. 65.

³⁵ Ibidem, s. 89.

³⁶ A. Kyzioł, *Farsa z Gombrowicza*, „Polityka” 2008, nr 24.

³⁷ W. Gombrowicz, *Rozmowa z Gombrowiczem*, wywiad Karola Świeczewskiego [w:] idem, *List do ferdydurki*, s. 22.

³⁸ A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 216–220.

³⁹ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 441.

Na koniec *Kosmos* – ostatnia i uchodząca za najbardziej filozoficzną powieść Witolda Gombrowicza w scenicznej odświeżeniu Pawła Miśkiewicza z wrocławskiego Teatru Współczesnego z 1999 roku⁴⁰. Gombrowiczowski świat *Kosmosu* to chaos pełen zamętu, zamieszania, gmatwaniny elementów, które nie mają ze sobą nic wspólnego – gwiazdy, piasek, usta, patyk, wróbel, igła, gwóźdź *etc.* „Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń... Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu?” – czytamy w powieści. Istnieje zatem nieskończona liczba wytłumaczeń zdarzeń, nieograniczona możliwość zonglowania aksjomatami, scalania ich, zestawiania założeń. Wzrok zatrzymany kilkakrotnie na jakimś przedmiocie powoduje jego przyciąganie, za które odpowiedzialność bierze ludzki umysł niczym magnes zbliżający do siebie pobudzone ciała. Ten wielki przywilej rozumu może zatem okazać się jego natręctwem, wymuszając konieczność zaprowadzania porządku. „Ontologicznie jesteśmy detektywami” (jak Witold i Fuks prowadzący na lotnisku w Zakopanem swoje śledztwo), a rola „kosmotwórcy” rzeczywistości „jest przypisana naszej własnej naturze”⁴¹. Zatem: „Pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek i kształt” wobec kosmicznej przestrzeni, „gwiazdzistości nieba bezsiężycowego”, astronomicznych konstelacji. Jak przekonywał Alejandro Russovich, z kombinacji liter wynurza się wszechświat dyskursu, lecz również wszechświat, który Kant nazywał „niebem rozgwieżdżonym nade mną”⁴². Odwołując się do myśli „samotnika z Królewca”, wyjaśniał, że w oparciu o nieodzowną przestrzeń i absolutnie konieczny czas jesteśmy w stanie konstruować nieskończoną serię możliwych doświadczeń. Tylko w ten sposób można uporządkować chaos niejednoznaczny zbioru rojących się i pozbawionych samodzielnego sensu wrażeń⁴³. Sam Gombrowicz jasno tłumaczył to w ten sposób:

„Jak Kopernik, który wstrzymał Słońce i poruszył Ziemię, tak też Kant wykazuje, że rzeczywistość może zaistnieć tylko wskutek skorelowania przedmiotu z podmiotem. Przedmiot musi zostać uchwycony przez świadomość, żeby utworzyć rzeczywistość w czasie i przestrzeni”⁴⁴.

Skoro zatem przestrzeń i czas nie są realne na podobieństwo rzeczy, pochodzą one z naszych zmysłów. Te z kolei pobudzone są na drodze receptywnej, gdy stykają się bezpośrednio z rzeczami. Dbając więc Miśkiewicz w swoim spektaklu o pobudzenie zmysłów, a przez to – o dotarcie do sfery świadomości. Najpierw węch, bo „zapach zupy roznosi się po całym teatrze”⁴⁵, tak że spektakl uznano za „smakowitę”⁴⁶. Na dużym owalnym stole, pozbawionym rzeźbień, by przypominać ascetyczny, geometryczny kształt, ustawiono zastawę obiadową z potężną białą wazą oraz siedmioma talerzami dla kolejno zasiadających do posiłku bohaterów: Ludwika, Leny, Katasi, Leona, Kulki, Fuksa i Witolda.

⁴⁰ *Kosmos*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu, premiera 18.11.1999 r., adaptacja, reżyseria i scenografia – Paweł Miśkiewicz.

⁴¹ F.M. Cataluccio, *op. cit.*, s. 11.

⁴² A. Russovich, *Gombrowiczowska wizja kosmosu*, „Teatr” 1997, nr 9, s. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ W. Gombrowicz, *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 23–24.

⁴⁵ M. Wojciechowska, *W krainie sennaści*, „Przekrój” 2000, nr 3.

⁴⁶ L. Pułka, *Smakowitę Gombrowicz*, „Gazeta Dolnośląska” 2000, nr 41.

Potem słuch, bo szelest drzew i świergot ptaków docierają do ostatnich rzędów widowni⁴⁷. Zestaw dźwięków wykorzystanych w spektaklu to lista dziesiętnastu odgłosów, które oddają łagodnie rajskie brzmienie ptaków, kraczących wron, nocnych cykad, brzęczących much, przelatujących bąków, kumkających żab, miauczącego kota, szeleszczących świerszczy i owadów, wyjących wilków, a także lekkich lub silnych podmuchów wiatru, tykającego zegara, skrzypiących różnorako schodów, drzwi, podłogi. Dodatkowo, jako nawiązanie do rytuału albo formy pierwotnego wtajemniczenia, pobrzmiewa rytmicznie pulsująca muzyka *capoeiry* – sztuki walki wywodzącej się z tradycji brazylijskiej i afrykańskiej. Na koniec zaś wzrok, bo „scenografia, autorstwa samego reżysera, oraz wycucie przestrzeni robią wrażenie nawet na największych malkontentach”⁴⁸. Zaprojektowanie, a potem opanowanie przestrzeni dwupiętrowej, obmyślenie biegu akcji lawirującej między różnymi pomieszczeniami, ogrodem i podwórzem poprzez zastosowanie ruchomych ścian czy schodów nie uszło uwadze recenzentów, którzy pisali o „świetnym rozplanowaniu pokoi bohaterów”⁴⁹ czy „perfekcyjnym opanowaniu przestrzeni scenicznej”⁵⁰. Zmysły pobudza też gwiaździste niebo pełne lśniących punktów. Ściany ograniczające scenę pokryte są czarnym tiulem. Zalegająca ciemność ma być sposobem uruchomienia onirycznej rzeczywistości, podając w wątpliwość status tego świata naznaczonego teraz nieuchwytnością, ma ukonstytuować go jako przestrzeń wyłonioną z wyobraźni Witolda. Hanjo Berressem sugerował, że działania narratora Kosmosu, jego maniakalne łączenie i wiązanie szczegółów, układanie elementów w relacje i odpowiedniki, przypominają marzenia senne⁵¹. Powstałe obrazy są zatem tworem wyobraźni, szyfrem psychicznych skrzywień, płataniną powracających motywów, która przenosi w dziwny świat, „jakby za kulisy rzeczywistości”, by użyć słów autorki recenzji opatrzonej znaczącym tytułem *W krainie sennaści*⁵².

Podróż tym onirycznym szlakiem odbywa się na płaszczyźnie psychologicznej, wszakże epizody świata przedstawionego to w powieści tylko znikome ślady rzeczywistych zdarzeń. Spowity mrokiem sceniczny świat Miśkiewicza odsyła do sennego kosmaru, w którym bohater błądzi niczym więzień w labiryncie znaczeń. Uosobieniem tej zmyry staje się najpierw rodzina Witolda. Wyłoniona z ciemności w pierwszej scenie nie konstituuje się jako realny twór. Podobnie zresztą jest też w finale spektaklu, co odzwierciedla myśl Legierskiego o wątpliwym statusie powieściowych bohaterów. „Powrót do domu – pisał – przypomina scenę ze starego filmu kosmicznego, z postaciami podobnymi do cieni o zarysowanych zaledwie konturach”⁵³. Kolejnym koszmarem zdaje się umysłowa zdolność, albo raczej niezdolność, narratora do ogarnięcia bezmiaru uniwersum pełnego znaków, śladów, wskazówek i sygnałów domagających się rozszyfrowania.

⁴⁷ Idem, *Bergowy sad*, „Gazeta Dolnośląska” 1999, nr 272.

⁴⁸ D. Mrówka, *Za dużo słów*, „Gazeta w Katowicach” 2001 z dn. 27.03.2001 r.

⁴⁹ M. Wojciechowska, op. cit.

⁵⁰ E. Han, *Trup bez historii*, „Słowo Polskie” 1999, nr 273.

⁵¹ Zob. M. Legierski, op. cit., s. 166.

⁵² M. Wojciechowska, op. cit.

⁵³ M. Legierski, op. cit., s. 187.

Uporządkować to rojowisko cząstek to zadanie niewykonalne, lecz nie podejmować żadnej próby to pograć się w otchłani chaosu. W tym tkwi też trudność inscenizacyjna *Kosmosu*.

„Narracja precyzyjnie skonstruowanej powieści opiera się na monologu wewnętrznym – pełnym powtórzeń, obsesyjnych nawrotów motywów i skojarzeń, które oddają maniakalną gonitwę myśli bohatera usiłującego gorączkowo usystematyzować rzeczywistość” – pisała o ryzyku adaptacji tekstu Gombrowicza Agnieszka Fryz-Więcek⁵⁴. Jeśli zatem rzecz rozgrywa się w sferze psyche, ma prawo „wnieść do spektaklu żarliwość stawiania pytań filozoficznych”⁵⁵, w myśl przekonania samego Miśkiewicza, że u Gombrowicza panuje prymat filozofii nad życiem⁵⁶.

Tak oto poprzez zagadnienie języka wracamy do Kanta, którego Gombrowicz żarliwie analizował zwłaszcza w kontekście ujęcia rzeczywistości właśnie za pomocą języka. „Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu”? – powtarzam pytanie autora *Kosmosu*, którym Russovich, nawiązując do myśli niemieckiego filozofa, tłumaczył Gombrowiczowski wszechświat dyskursu. Rządzi się on tymi samymi prawami co świat przezeń ustanowiony. Tekst tworzą paralelizmy, tautologie, wariacje tych samych fraz i analogicznych formacji słowotwórczych. Legierski mówi o języku archaiczno-magicznym⁵⁷, znów wskazując tym samym na sferę niezwykłości. W spektaklu Miśkiewicza słów pada wiele, co zdaniem recenzentów jest największą przywarą sztuki.

Przeanalizowane tu spektakle stanowią jedynie wycinek historii polskiego teatru, którą trudno pisać przez pryzmat twórczości autora *Ferdynurke* – modnej i popularnej. „Gombrowicz stał się klasykiem współczesności i praktycznie każdy polski teatr ma w repertuarze jakiś jego utwór” – diagnozował nie bez racji Andrzej Pawłowski⁵⁸. W ocenie recenzentów omawiane tu realizacje nie zasłużyły na miano wybitnych, ale obok takich spektakli istnieje przecież jeszcze „sfera dzieł przyzwoitych, poprawnych, przeciętnych i strasznych”⁵⁹. Z każdej, w moim zamyśle, można wyłuskać coś frapującego. Filozoficzna myśl zbudowana na scenie na kanwie Gombrowiczowskich powieści do najprostszych w odbiorze z pewnością nie należy, zwłaszcza jeśli stanowi jeden z wielu tropów interpretacyjnych, niekoniecznie wysuwający się na plan pierwszy. „Nie ma jednego Gombrowicza. Gombrowiczów jest tylu, ilu jest nas – czytających go wciąż na nowo, bez końca. I o to chodzi” – powtarzam za Januszem Majcherkiem⁶⁰.

⁵⁴ A. Fryz-Więcek, *Potrąwka z „Kosmosu”*, „Przekrój” 1998, nr 13.

⁵⁵ B. Sola, *Kosmos*, „Odra” 2001, nr 1.

⁵⁶ P. Miśkiewicz, *Byłem Aloszą*, rozmowa Aleksandry Rembowskiej z Pawłem Miśkiewiczem, „Teatr” 2001, nr 4, s. 23.

⁵⁷ M. Legierski, op. cit., s. 154.

⁵⁸ A. Pawłowski, *Dlaczego Gombrowicz* [w:] *Program do Pornografii w Teatrze Capitol w Warszawie* (2009).

⁵⁹ J. Majcherek, *Gombrowicz: powracająca fala*, „Teatr” 1993, nr 9.

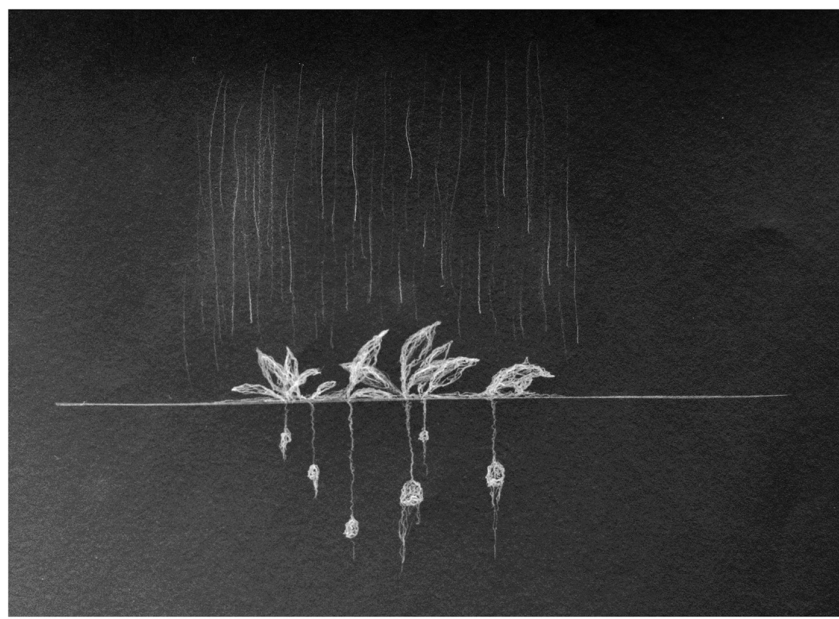
⁶⁰ *Ibidem*.

Summary
Theatre in the Mirror of Philosophy:
Polish Stage Adaptations of Witold Gombrowicz

Gombrowicz's novels have often been analyzed in different philosophical contexts. New interpretative possibilities in this respect have been created by theatrical adaptations of Gombrowicz's four novels, a tendency dating back to the 1980s. This article shows how theatrical productions of his novels engage phenomenology, feminism, psychoanalysis, and postmodernism. Most often, the directors meaningfully use the scene design and the whole system of theatrical signs. The article analyzes stage strategies employed by Waldemar Śmigasiewicz (*Ferdydurke* and *Pornografia*), Mikołaj Grabowski (*Trans-Atlantyka*), and Paweł Miśkiewicz (*Kosmos*).

Keywords: theatre, novel, philosophy, Gombrowicz, adaptation

Słowa kluczowe: teatr, powieść, filozofia, Gombrowicz, adaptacja



Grafika, Agnieszka Muszyńska