

# Księżniczka z absurdu

**Dzdzisław Broncell**

stycznego „ja”, a nie o problemach epoki? Oczywiście jest kimś znacznie więcej, niż autorem słynnego i zarazem sławetnego *Dziennika*, mało tłumaczonego, lecz za to popularnego wśród rodaków autora. Rodacy bowiem delectują się pokątnym udziałem w skandalu intelektualnym i politycznym, jakim z numeru na numer *Kultury* stawał się *Dziennik*.

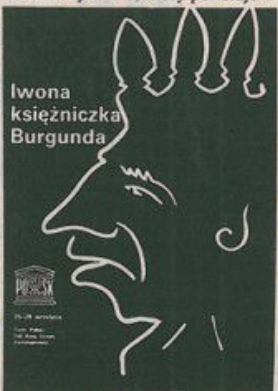
*Dziennik* atakował zastępowanie myślenia politycznego patriotycznym frazesem, wyśmiewał naiwności polskiego menażniku, chowanie się za czułościowy obraz ojczyzny męczennicy oraz demaskował rekwizyty artystycznej poezji, mającej przede wszystkim ukrywać istotną prawdę o Polsce. Chociażby taką, że stałe apoteozujemy klęski, jak by to były nasze zwycięstwa; że chcemy, aby świat podziwiał nas za to, iż nie się nam nie udaje; że np. nie mamy nawet własnych wojen, tylko nieustanne powstania... *Dziennik* przypiekał do żywego tak, że nie wahano się przed walką z samodzielną myślą Gombrowicza nawet i poprzez oszczerstwo. W znanym piśmie ukazał się artykuł „Dezertor”, twierdzący, że Gombrowicz „ukrył się” przed wojną w Argentynie z wyjątkiem ze strachu. Nieprawda, Gombrowicz, jako będący w wieku poborowym, zgłosił się do poselstwa polskiego, ale po prostu nie było transportu dla pojedynczego rekruta.

Najbogatszy, najciekawszy okres twórczości Gombrowicza przypada na jego najgorsze czasy, na biedujące, głównie samotne, z górą 20 lat spędzone w Argentynie. Najpierw „żył z powietrza”, przekłady jego wcześniejszych rzeczy nie znajdowały żadnego echa w hiszpańsko-argentyńskim środowisku literackim, idącym niewolniczo za paryską modą i francuskimi wzorami. Co nie dostało paryskiego stempla — nie liczyło się. W końcu otrzymał posadzenie w Banco Polaco, gdzie było niewiele do roboty, i gdzie, kiedy szef nie widział, pisał po kryjomu słynny później *Transatlantyk*.

Wszystko to zaczęło się znacznie wcześniej, jeszcze w Polsce przed wojną, kiedy to Gombrowicz wydał tom opowiadań pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania* oraz *Ferdydurke*. Krytyka ówczesna albo zlekceważała, albo wręcz wyśmiała te jadowite groteski obrazoburczego autora.

W Polsce ciągle jeszcze oczekiwano literatury zamkniętej w kręgu spraw polskiego życia czy to w jego wzniosłej, czy codziennej odmianie. Uznano więc Gombrowicza za surrealiste. Nic bardziej błędne! Gombrowicz jest krańcowym realistą, zdzierającym z prawdy wszelkie jej ostonki, wszelkie pozory, wszelką formę, narzuconą z zewnątrz przez środowisko, obyczaj narodowy, społeczny, przyjęte sposoby myślenia. Gombrowicz nigdy nie potrzebował wolać, jak w znanej bajce, że „król jest nagi”, ponieważ wiedział o tym od samego początku. Nigdy nie dał się nabrać. Problemem Gombrowicza, rozwijającym

się coraz bardziej w miarę lat i następnych książek, było to, że król z bajki nie jest dostatecznie nagi, że, mimo wszystko, wbrew pozorom, zakłamanie trwa nadal! Stąd ciągłe dążenie, by dotrzeć do prawdy. O innych, o własnym społeczeństwie, o świecie, o Polsce, o sztuce, o ludziach, a przede wszystkim o sobie samym, jako człowieku i jako artyście. Dla Sartre'a rzeczywistym człowiekiem jest ten, który powstaje w



oczach innych — ten obraz określa się czynem, stąd też uczucie działanie jest najwyższą cnotą. Gombrowicz odczuwa, jak bardzo kształtuje nas forma, skoro każdy moment życia, każdy dzień osobisty wyraża się poprzez pewną ustaloną, najczęściej nieświadomą formę. Działanie ustalonych form jest tak silne, że zamieniają one prawdziwy obraz naszej osobowości. Występujemy ciągle w zbrani, ustalonym przez naszą epokę, nasze środowisko, religię, patriotyzm, ambicje społeczne i biologiczne. W dziele sztuki forma nie pozwala na wypowiedź naprawdę szczerą, gdyż cele estetyczne oddalają nas od prawdziwego obrazu zdarzeń, uczuć i myśli. Możliwe, że stąd pochodzi zamilowanie Gombrowicza do pewnej celowej niedbałości języka, dialogu, aby osiągnąć wypowiedzi nie sfalszowane. Może stąd wywodzi się sympatia dla stylu gawędki i uznanie dla prozy pamiętników Paska. Ale w tej próbie wyzwolenia się od konwensu formy, wśród upragnionej spontaniczności, Gombrowicz spostrzega się, że właściwie idzie za pewną przyjętą przez siebie formą, że zrzuciwszy jeden kostium, nieświadomie przywdziewa inny — że poniekąd nawiązuje do wiejskiej, szlachetnej tradycji „pana na zagrodzie”, który plecie, co mu się spodoba. Bo wierzy we własną oryginalność i doskonałość, a wszystko inne ma w nosie...

Do Argentyny Gombrowicz trafił przypadkowo. Jako reporter prasowy pojechał nowym polskim transatlantykiem „Batory” w jego podróży dziewięć, razem z innym młodym pisarzem, Czesławem Straszewiczem. Przybili do brzegów Południowej Ameryki w

końcu sierpnia; wkrótce wybuchła wojna, powrót do Polski stał się niemożliwy. Straszewicz postanowił dostać się do Anglii, Gombrowicz wolał zostać. Widział przed sobą biedę, ale też niezależność i wolność; odcięcie się od spraw polskich, europejskich, wejście w jakiś nowy, swobodny świat spontanicznego korzystania z życia, świat radości biologicznej, świat słońca. To oddalenie od wszelkiej formy, jaka dotąd określała Gombrowiczowi jego życie, pozwoliło na twórczość osobodzoną z tak zwanych „obowiązków” polskiej literatury. Napisał groteskowe opowiadanie o życiu polskiego lumpenproletariatu w Argentynie. Ton był tak skandaliczny, że wydawcy zabezpieczyli się napisaniem przedmowy przez szacownego Józefa Wittlina. Tak powstaje *Transatlantyk*, co należy rozumieć nie jako określenie statku, lecz jako przedsięwzięcie na wolność „poprzez Atlantyk”. Wiara autora staje się celowy świadomy egotyzm, zajęcie się przede wszystkim sobą. Ocean uwalnia go od formy polskiej, od formy europejskiej. I Gombrowicz może wreszcie sobie powiedzieć: przestaję być niewolnikiem, jako człowiek i artysta. Inni przestają mnie stwarzać, stwarzam sam siebie. Jako artysta jestem władcą, a nie wyrobnikiem, skoro forma przestaje mi być narzucona, gdy nie ona mnie usidla, lecz ja się nią bawię!

Odnosi się to zwłaszcza do „polskiej” formy, do jej trudności: tyle lat „państwa bez państwa”, półtora wieku bytu stwarzanego wyobraźnią polityczną i kulturalną, byt moralny, byt idei niezeczywiste, postawiony po nad sytuacją życiową, codzienną, konkretną, rzeczywistą.

Obok tego Gombrowicz rewiduje stosunek do Europy, gdzie właśnie zaczyna wszystko przytłaczać ohydą, narzuca forma: hitlerzy i staliniści komunizm. Pozdrawianie się podniesioną dłonią czy wysuniętą pięścią jest przekreślanie normalnych stosunków międzyludzkich. W domu się nie morduje, lecz rzucanie bomb na niewinnych ludzi, albo trucie tysięcy gazem, staje się moralne. Streszczeniem współczesnego człowieka staje się gubernator Frank, który podziwiał pięknio Wawelu, gardzi Polakami, gra Chopina i strzela do żydowskiego dziecka, jak do zwierzęcia na polowaniu (Curzio Malaparte). Z tych odczuć wyrasta najwybitniejsza sztuka Gombrowicza i może jego największe osiągnięcie: dramat-sen *Ślub*. Ma to rzecz świetne przedstawienia w Skandynawii. W Berlinie, w teatrze imienia Schillera, na premierze wywołują aktorów ponad 50 razy — wydarzenie. Wolałby *Ślub* zobaczyć teraz w Londynie, niż o ileż prostszą i powierzchowną *Księżniczkę*.

Trzęsą *Ślubu*, jego zewnętrzną oprawą, jest sen żołnierza. Treścią prawdziwą — przebieg snu. Oto jest monarchia, jest król, jest syn — następca tronu, jest jego zaborca miłość, której realizowanie będzie właściwie tylko

jedną z form posiadania władzy. W trzech aktach tego snu-sztuki dokonywa się przejście od „kościola boskiego” do „kościola ludzkiego”, to znaczy od świata z jakimś pionem moralnym — do świata, w którym siła i władza są wszystkim. Władca nie zna ograniczeń: wszystko mu wolno, wszystko jest dla niego możliwe, zbrodnia przestaje być zbrodnią, jest najkrótszą drogą do celu. Świat Hitlera i Stalina. Osiągnięciem rangi boskiej jest dojsię do „wszystko mi wolno” — opanowanie innych ludzi, stwarzanie ich poprzez narzucenie wymyślonej przez siebie formy, która zabierze im własną ich osobowość.

Sam Gombrowicz, w jakże typowy dla siebie sposób, określa *Ślub* jako próbę napisania „parodii genialnego dramatu”. Jedyny pozytywny krytyk Gombrowicza w londyńskim środowisku emigracyjnym, dr Wit Tarnawski, mówi iż *Ślub* ma ambicje *Fausta*...

Rok 1963. Po prawie 23 latach Argentyny Gombrowicz, poprzez Barcelonę, poprzez rok w Berlinie, wraca do Europy. Paryż. Francja. Przekłady. Przywiózł z sobą powieść *Kosmos*, sztukę *Operetka*. Zdawałoby się, że w latach zupełnej swobody twórczej, odrzucenia wszelkich hamulców dla słowa, objęcia przez literaturę także i ciemnych sfer erotyki, nie ma już żadnego tabu. Okazuje się, że tabu nadal istnieje w zakresie kultu sztuki, i że Gombrowicz, dla którego literatura jest przede wszystkim odkrywaniem samego siebie, a nie pisaniem dla innych, znalazł jednak w kulturze europejskiej nie zauważane przedtem tabu, zasługujące na rozbiecie. Zaluje, że literatura nie jest „sztuką-prądem życia”, jak muzyka. Ze jest sztuką „nieczystą”, gdyż słowa muszą podawać treść konkretną, nie mogą być tylko dźwiękiem. Odrzuca wszakże dźwiękowe poematy symbolistów. Nie przekonywa go analiza Prousta, jej świat buduaru, szlafrocka, rautów, fraka, zakietu... Zwraca się do żywiołowości i do Rabelaisa, do jego otwartości, w której niknie wszelki wstyd, bo inaczej trzeba by się po prostu wstydzę życia. Ale walcząc z formą, ze zmieształceniami, ze sztucznością, z konwencjami, z udawaniem, z ubieraniem się w strój, w którym albo autorowi, albo czytelnikowi jest do twarzy, słowem — wciąż szukając naprawdę „własnej twarzy”, Gombrowicz w końcu stwierdza, że odrzucając formę stwarza inną formę: literatura, mówi pod koniec swego pisarstwa — pokonuje życie. Można je odnaleźć tylko w młodości, w formie niższej, nie nawiedzanej jeszcze w pełni intelektem, może w świecie biedy, prostactwa, decydujących wymogów biologii. Może tylko erotyka, żądza życia, głód, nasylenie, lek przed śmiercią — są prawdziwe, a reszta jest tylko wymyślony formą próby obrony przed nicością? Jak więc przedrzeć się przez całą nierzeczywistość bytowania do rzeczywistości życia? — Cała twórczość Gombrowicza jest szukaniem odpowiedzi na to niezapokojone pytanie. Groteska? Tak, ale groteska tragiczna, bo odpowiedź wciąż się

(Dokończenie na str. 13)

Od śmierci Gombrowicza minęło już parę dziesiątków lat. A jednak nie spotkał go los pisarzy kontrowersyjnych, bardzo blisko związanych z czasami, w których tworzył, idących jednak wbrew ogólnemu prądowi i popadających w zapomnienie, skoro minęła atmosfera pobudzająca ich do pisania i wiążąca z czytelnikami. Autor o tak bystrej inteligencji i tak kiedyś wpływowy rzecznik doktryny zaangażowania, laureat (nie przyjętej) nagrody Nobla, J. P. Sartre, jest dziś mało czytany skoro nastąpił na Zachodzie zanik instynktu społecznego i zjawisko nazwane „końcem wieku ideologicznego”. Natomiast skrajnie indywidualistyczny Gombrowicz jest nadal wydawany, tłumaczony; przybawiają na półki księgarskie kolejne tomy *Dzieł zbiorowych* wydawane przez paryską *Kulturę*, a sztuki Gombrowicza raz po raz odżywiają w teatrach, np. nowe inscenizacje niemieckie, czy choćby znowu wystawiona przed parę laty w Londynie, przez bardzo dobry zespół objazdowy, ta właśnie *Iwona, księżniczka Burgunda*, którą teraz oglądamy na scenie polskiego teatru w POSK-u. Jest to premiera pozytywnym wyjściem poza wznawianie dawnych komedijek z życia emigracji i powtarzania do znudzenia pozycji klasycznych; pozycji na pewno potrzebnych, ale w umiarkowanej ilości. Ich nadmiar, z którym stanowczo trzeba zerwać, grozi przemianą teatru w swoiste patriotyczne muzeum. Ażby interesować, teatr musi być żywy i związany z polską i europejską rzeczywistością dnia dzisiejszego. Repertuar musi być taki, aby publiczność przychodziła dla wystawionej sztuki, a nie tylko dla zobaczenia raz jeszcze swych ulubionych aktorów. Aktorów zaś mamy dobrych, a nawet bardzo dobrych, trzeba ich tylko skierować do innego repertuaru niż dotychczas.

*Księżniczka Burgunda* spełnia zadanie odświeżenia atmosfery teatru w POSK-u. Ale tylko częściowo. Nie jest bowiem nowością ani nie należy do najciekawszej fazy twórczości Gombrowicza. Jest jednak „łatwa” dla widza, który bez trudu może uchwycić jej tendencję i odczuć swoistość satyrycznego ataku. Treść tak daleko odbiega od oczekiwanej konwencji, że element niespodzianki, absurdalnej zabawy osnutej wokół właściwie tragicznego losu tytułowej bohaterki, lechce ciekawość widza i zbliża go do pozornie cynicznego autora. Kiedy była premiera paryska, recenzje zaczęły kwalifikować Gombrowicza jako jednego więcej autora spod znaku „teatru absurdu”, zestawiając go z Beckettem i Ionesco, chociaż *Księżniczka* wyprzedza pojawienie się tendencji scenicznego absurdu i paradoksalnej, scenicznej powiastki filozoficznej, podanej w przebraniu farsy, o dobre lat 10 czy 15. Pomysł bowiem i pierwszy tekst sztuki Gombrowicza pochodzi z 1935 r.

Kim jest Gombrowicz, że tak mocno oparł się działaniu czasu i nie stracił na aktualności? Czy po prostu dlatego, że gardził współczesnością wojenną i powojenną, że myślał przede wszystkim o rozwoju swego filozoficznego i arty-